

Obscena praktyk opiekuńczych. *Obrzędy intymne* Zbigniewa Libery

Marta Hekselman (Instytut Badań Literackich PAN)

Artykuł jest analizą *Obrzędów intymnych* Zbigniewa Libery jako reprezentacji sytuacji opieki. Koncentrując się na geście upubliczniania cudzej intymności, tekst stawia pytania o sposób regulowania sfery publicznej i polityczne uwarunkowania klasyfikowania sytuacji opieki jako tego, co prywatne. Proponuje dostrzeżenie w pracy przejawu troski, rozumianej jako bezwarunkowe otwarcie na konfrontację z obecnością radykalnie niemego cierpiącego innego.

W 1984 roku opiekowałem się moją babką przykutą do łóżka, trzeba było dbać o nią, karmić, myć. Byłem zszokowany tym, co robiłem. Uważałem to za dziwne, intymne obrzędy. Zdziwił mnie fakt, że dwudziestoletni facet podciera swoją babkę i wygląda to tak, jakby babka była jego dzieckiem. Postanowiłem wszystko to sfilmować przy użyciu kamery na statywie. Dopiero po śmierci babki zorientowałem się, że mam niesamowity materiał. Zmontowałem go, używając dwóch amatorskich magnetowidów i ewentualnie pokazywałem znajomym¹.

Zbigniew Libera wprost wyrażał zdziwienie i konsternację sytuacją, w której opiekował się swoją babcią, cierpiącą z powodu zaawansowanej demencji, odwróceniem ról – tym, że zajmował się nią, jakby była jego dzieckiem. Jak wspominał później, zdecydował się dokumentować ten proces bez wyraźnego celu. Powstały w efekcie film pt. *Obrzędy intymne*² jest jednak wyjątkowym przykładem transformacji osobistego doświadczenia, polegającego na współobecności artysty i jego babci, w sztukę, transformacji dokonanej m.in. za pomocą kondensacji zarejestrowanych praktyk i kadrowania obrazu.

1 Artysta nie może być odpowiedzialny. Ze Zbigniewem Liberą rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski, [in:] A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Kraków, Korporacja ha!art 2007, p. 218.

2 *Obrzędy intymne* (1984), reż. Z. Libera, czas trwania: 11'42". Film jest dostępny w internetowej filmotece Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/libera-zbigniew-obrzed-y-intymne> [27.01.2018].

Gest artystyczny polega tu na umieszczeniu cudzej prywatności i intymności w sferze publicznej. Podejmowanie tematu cudzej choroby i cierpienia w sztuce obciążone jest szeregiem niebezpieczeństw, szczególnie jeśli zakłada wykorzystanie materiałów dokumentalnych, w tym przypadku domowych nagrań wideo. Panuje silne przekonanie, że mówienie o cudzym bólu i słabości oznacza nie tylko uzurpację, ale także poważne naruszenie – często uznaje się je za działanie wymierzone w podmiotowość cierpiącej osoby. Niewątpliwie upublicznienie cudzej prywatności ma niezbywalny wymiar przemocowy. Chciałabym jednak zaproponować odwrócenie tej logiki i postawić pytanie, czy klasyfikowanie bólu i podatności na zranienie (*vulnerability*) jako tego, co prywatne, nie stanowi jednocześnie mechanizmu zamykania ich w obszarze prywatności i tym samym wypychania poza obręb polityki³. To, co prywatne, oznacza we współczesnej kulturze coś usuniętego z widoku bądź poza zasięgiem zbiorowej percepcji⁴ i, co za tym idzie, świadomości. Gest polegający na uczynieniu widzialnym cudzego cierpienia i słabości jest do pewnego stopnia zajmowaniem stanowiska i zarazem decydowaniem, czyje cierpienie i krzywda są przedmiotem wspólnotowego zainteresowania i odpowiedzialności. Jakkolwiek możliwe jest zrekonstruowanie wizualnej retoryki regulującej tego rodzaju przedstawienia, zasadnicza niejednoznaczność tkwiąca w obrazie jako takim nie pozwala na zabezpieczenie jednego, ostatecznego znaczenia, które możemy mu przypisać. Susan Sontag w książce *Widok cudzego cierpienia* podkreśla możliwe „przejęcia” obrazów (przede wszystkim fotografii) w ich politycznych wykorzystaniach, pokazując, jak niestabilną podstawę stanowią dla etyki. Jak pisze, w najbardziej ekstremalnej sytuacji, „[w]ystarczy zmienić podpis, i śmierć dzieci można wykorzystywać wielokrotnie”⁵. Wydaje się, że bardzo podobnie jest w przypadku materiałów filmowych, szczególnie w sytuacji, kiedy pozbawione są wystarczającego ukontekstualnienia.

Mimo tej niejednoznaczności mediów wizualnych, obszar wizualności interesuje mnie jako szczególnego rodzaju przestrzeń, w której możliwe jest ukazanie niemego cierpiącego, tego, kto sam nie może zabrać głosu. Film *Libery*, będący niewątpliwie działaniem dyskursywnym o dużej sile oddziaływania, na poziomie wyjściowego komunikatu sytuuje się prawie w całości poza językiem. Jest to przede wszystkim

3 Kiedy posługuję się kategorią polityki, mam na myśli takie rozumienie polityczności, jak w koncepcji Jacquesa Rancière’a, który pisze, że „polityka dotyczy tego, co widzimy i co możemy o tym powiedzieć, tego, kto ma kompetencje, aby widzieć, i predyspozycje, aby mówić, oraz sposobów zajmowania przestrzeni lub dysponowania czasem”. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego: Estetyka i polityka*, trans. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków, Korporacja ha!art 2007, p. 70.

4 Patrz J. Butler, *Ramy wojny: Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, trans. A. Czarnacka, Warszawa, Książka i Prasa 2011. Butler analizuje „kulturow[e] sposób[y] regulowania dyspozycji afektywnych i etycznych za pomocą wybiórczego oraz różnicującego kadrowania przemocy”, p. 41.

5 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, trans. S. Magała, Kraków, Karakter 2010, p. 17.

rejestracja procesualnej współobecności artysty i jego babci, Reginy G., swego rodzaju rytuału towarzyszenia, bycia-wraz-z, a zarazem rytuału intymności i relacyjności. W moim odczytaniu, to konfrontacja z niemą cierpiącą, realizująca się dopiero retrospektywnie, jako że wcześniej artysta sam jest zbyt głęboko zaangażowany w sytuację, by uczynić ją przedmiotem refleksji. W pewnym sensie to również walka o ocalenie podmiotowości Reginy G. – poza językiem, który nie jest już dla niej dostępny⁶. Widzę w tym szczególnego rodzaju troskę o osobę, którą definiuje słabość i bezbronność, wykluczoną z większości rodzajów interakcji ze światem zewnętrznym i innymi ludźmi, ograniczoną do kontaktu najbardziej bezpośredniego – za pomocą dotyku, czy (widzialnej) obecności. Mamy tu do czynienia z troską, która szuka swojego kształtu wobec inności drugiej osoby. Polega ona tutaj w dużej mierze na uważności i na bezwarunkowym otwarciu na radykalnie odmienny sposób istnienia, który jednocześnie opiera się zrozumieniu i wymaga reakcji – działania. Libera jest wyraźnie otwarty na konfrontację bez potrzeby domknięcia sposobu rozumienia tej sytuacji, jej ujednoznacznienia.

Analizując *Obrzędy intymne*, Łukasz Ronduda pisze: „[m]amy w tym filmie do czynienia jednocześnie z największym upadkiem i największym triumfem podmiotu. (...) można sobie wyobrazić, iż film ten mógłby być pokazywany w jakiejś galerii przykościelnej jako dzieło o miłości, poświęceniu, oddaniu”⁷. Dla Bogusława Deptuły ta interpretacja nie jest wystarczająca, zauważa on, że „miłosierdzie zakłada dyskrecję, a w tej pracy jest ona nieobecna i pewnie na tym polega założycielska moc *Obrzędów intymnych* zmieniających dotychczasowy obraz świata i sztuki”. Zdaniem krytyka, kluczowe są tutaj: „[u]bytek człowieczeństwa, wegetatywność, mechanizacja czynności, ale równocześnie wielkie poświęcenie”⁸. Wychodząc od tej polemicznej recepcji filmu, chciałabym zwrócić szczególną uwagę właśnie na to problematyczne ujęcie współczucia i troski jako (w założeniu) zależnych od dyskrecji. Zastanawiam się, czy nie jest to kwestia, którą zasadniczo ogranicza rodzaj podwójnego wiązania – z jednej strony, cudze cierpienie wymaga reakcji-wypowiedzenia, z drugiej, zajmowanie stanowiska w imieniu cudzego cierpienia, w imieniu cudzej podatności na zranienie uwikłane jest w szereg niebezpieczeństw, takich jak brak ostatecznej weryfikowalności, zagrożenie paternalistycznym podejściem czy projekcja własnych wyobrażeń na drugą osobę. Odnoszę przy tym wrażenie, że przypadki zabierania

6 Libera mówił, że „jedynym sposobem, w jaki komunikowała się ze światem, było to, że pozwalała się karcić, że wymagała, aby ją umyć”. *Artysta nie może być odpowiedzialny*, op. cit., p. 218.

7 Ł. Ronduda, *Duchowość żenuje. Urządzenia kondycyjne. Rzecz o życiu i twórczości Zbigniewa Libery w latach 1981–2005*, Obieg 1 (2006), p. 10.

8 B. Deptuła, *Retrospektywa Libery*, Dwutygodnik 12 (2009), <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/716-retrospektywa-libery.html> [27.01.2018].

głosu w imieniu cierpiących zaskakująco często poddawane zostają procesowi intensywnej falsyfikacji mówiącego jako świadka cierpienia. Rozumiem przez to próby odbierania mu autorytetu oraz podważanie zasadności zabierania przez niego głosu, co uwidacznia, moim zdaniem, jego polityczną rolę. Zastanawiam się na przykład, czy – wspomniana wyżej – oczywista, jak by się wydawało (a może tylko arbitralnie narzucona społecznie), konieczność delikatnego podejścia do czyjegoś intymnego doświadczenia bólu czy choroby (w ramach uszanowania czyjejś podmiotowości) – nie stanowi jednocześnie mechanizmu (politycznego) zepchnięcia problemu w obszar prywatności.

Wyrażona przeze mnie powyżej wątpliwość koresponduje z opinią amerykańskiej filozofki politycznej, Nancy Fraser, na temat relacji między sferą publiczną a podziałem na to, co prywatne i to, co publiczne. Badanie ich zależności jest, w proponowanej przez badaczkę perspektywie, częścią „krytyki istniejącej obecnie demokracji”:

(...) teoria krytyczna musi bliżej, bardziej krytycznie przyjrzeć się terminom „prywatne” i „publiczne”. Ostatecznie pojęcia te nie są po prostu bezpośrednimi określeniami sfer społecznych; są kulturowymi klasyfikacjami i retorycznymi znacznikami (*rhetorical labels*). W dyskursie politycznym są terminami o dużych możliwościach oddziaływania, często wykorzystywanymi by delegitymizować jedno interesy, poglądy i tematy oraz by waloryzować inne⁹.

Badaczka pisze o poczuciach prywatności (*senses of privacy*), które „często służą do ideologicznego wyznaczania granic sfery publicznej, sięgającego po takie metody, które defaworyzują podporządkowane grupy społeczne”¹⁰. Jedno z nich Fraser wiąże z obszarem intymnego – domowego lub osobistego – życia, które znajduje się „w centrum retoryki prywatności, historycznie wykorzystywanej w celu ograniczania uniwersum uprawnionej publicznej kontestacji”¹¹. Korzystając z krytycznej perspektywy zaproponowanej przez Fraser, wyraźnie widzimy w cierpieniu i podatności na zranienie doświadczenia przypisywane prywatności życia osobistego, umieszczone poza tradycyjną sferą publiczną. Można powiedzieć, że film *Liberty* jest przykładem sztuki publicznej w tym sensie, że kwestionuje granice tego, co publiczne poprzez po pierwsze, rejestrację, a po drugie umieszczenie w przestrzeni wystawienniczej silnego komponentu nagiej intymności, pozbawionej jakiejkolwiek przesłony, bezbronnej, całkowicie *en face*. Czy w związku z tym uzasadnione może

9 N. Fraser, *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, [trans. autorka], *Social Text* 25/26 (1990), p. 73.

10 Ibidem.

11 Ibidem.

być stwierdzenie, że gest artysty jest jednocześnie opresywny i transgresywny? Z pewnością nie jest to gest łatwy, wydaje się też jednocześnie bardzo (samo) świadomy. Mimo że sposób przedstawienia bohaterki może być postrzegany jako eksploatujący (bohaterka najprawdopodobniej nie wie, że jest filmowana i nie może wyrazić na to zgody), nie uważam, żeby należało go traktować jako całkowicie negatywny. Pytany przez Katarzynę Bielas i Dorotę Jarecką o przekroczenie bariery intymności, Libera mówił, że jego postrzeganie tej kwestii zmieniło się bardzo po pobycie w więzieniu: „Nie było już dla mnie takiej intymności, którą można by w jakiegokolwiek przestrzeni ukryć. Nagle jakby coś się poszerzyło, zrozumiałem, że nic nie jest intymne, wszystko, co można zobaczyć, jest do pokazania. I nie ma powodu, żeby to ukrywać”¹². Mimo że ta przemiana związana była dla artysty z sytuacją przemocy, myślę, że można w niej widzieć pozytywny aspekt, mianowicie zyskanie wewnętrznego przyzwolenia na otwarte, krytyczne patrzenie i dzięki temu namysł nad sytuacjami tabuizowanymi bądź przyjmowanymi bezrefleksyjnie. W stwierdzeniu, że „nie ma powodu, żeby to ukrywać” widziałabym więc nawet wskazanie na emancypacyjny czy, na swój sposób, afirmatywny potencjał tego rodzaju reprezentacji prywatności. W tym sensie rozumiem też pozytywną obsceniczną prezentowanych scen. Skupienie wzroku na tym, co w tradycyjnym konceptualizowaniu sztuki (rozumianej jako nadawanie formy i operowanie stylem), klasyfikowane było jako *obscena*, czyli na nadmiarowości i braku wyraźnych granic, zaburzeniu ładu, wykroczeniu poza przedstawieniowość¹³, podważa podział na to, co należy i nie należy do sfery przedstawienia i uwidacznia silne powiązanie kwestii politycznych z estetycznymi. Tym samym zarzuca pomost między reprezentacją w znaczeniu „mówienia w czyimś imieniu” (obszar polityki) a reprezentacją jako przedstawieniem (re-prezentacją) (obszar sztuki, filozofii)¹⁴.

Część teoretyków i teoretyczek twierdzi, że sfera publiczna jest co do zasady i niezbywalnie przestrzenią agonistyczną, że – jak pisze Chantal Mouffe – „jest polem bitwy, w którym różne projekty hegemoniczne ulegają zderzeniu, bez jakiegokolwiek możliwości ostatecznego ich pogodzenia”¹⁵. Diagnoza badaczki opiera się na analizie procesu kształtowania się tożsamości politycznych, które – jej zdaniem – niezmiennie odnoszą się do podziału „my-oni”¹⁶, i które nie mogą uciec od odnoszenia się do

12 Przy artyście nikt nie jest bezpieczny. Ze Zbigniewem Liberą rozmawiają Katarzyna Bielas i Dorota Jarecka. Duży Format: Magazyn Gazety Wyborczej 6 (2004), p. 8.

13 L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, trans. E. Franus, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis 1998.

14 Patrz np. G. Ch. Spivak, *Czy podporządkowani Inni mogą przemówić?*, trans. E. Majewska, *Krytyka Polityczna* 24–25 (2011), p. 202.

15 C. Mouffe, *Which Public Space for Critical Artistic Practices?*, [in:] *Cork Caucus: On Art, Possibility and Democracy*, ed. T. Byrne, Dublin, National Sculpture Factory 2006, p. 158.

16 Ibidem, p. 156.

„konstytutywnego zewnątrz (*the constitutive outside*)”¹⁷. Z tego punktu widzenia akt umieszczenia w polu widzenia cudzej podatności na zranienie może zostać odczytany jako wykorzystanie intymności tej osoby jako oręża w rozgrywce w obrębie sfery publicznej. Czy takie działanie może być mimo wszystko uczciwe czy szlachetne? Albo etyczne? Nie dostrzegam w pracy Libery takiego rodzaju okrucieństwa, które uzasadniałoby podejrzenie o sprzeniewierzenie. W pracy mamy do czynienia z nieoczywistym, ale niepodważalnym szacunkiem. Mimo wszystko, interesująca wydaje się kwestia, czy rzecznictwo cudzego cierpienia i kruchości, musi być zawsze jednocześnie mówieniem w imieniu racji jednej osoby, zabieraniem głosu w opozycji wobec kogoś innego? Wydaje się, że *Obrzędy intymne* unikają podporządkowania się temu agonistycznemu wymiarowi sfery publicznej. W filmie chodzi bowiem raczej o otwarcie na inność w jednej z jej najbardziej radykalnych, ale jednocześnie najbardziej powszechnych i bliskich postaci. A następnie, przez włączenie jej w obieg artystyczny, znalezienie dla niej miejsca w przestrzeni wspólnotowej.

Reprezentacja sytuacji opieki

Pierwszy w kadrze pojawia się artysta. Przygotowuje gęste, białe danie, najprawdopodobniej owsiankę albo inną zupę mleczną. Następnie film ukazuje proces karmienia w zbliżeniu na twarz jedzącej Reginy G. Widz towarzyszy zmianie pieluch, nagości filmowanej pod różnymi kątami, również w ujęciu frontalnym. W jednej ze scen babcia artysty siedzi obok łóżka, z którego najprawdopodobniej wypadła, dotykając podłogi wokół siebie, nie będąc w stanie wstać o własnych siłach, podczas gdy ruchome oko kamery podąża za ruchem jej ręki. Kolejne ujęcia w trybie przyspieszonym pokazują kolejne karmienie zupą mleczną, która spływa po brodzie kobiety. W scenie ukazującej kąpiel, ręka Reginy G. porusza się, powoli dotykając jej nogi, sprawdzając palce u stóp, upewniając się, co do powierzchni wanny, jak co do jakiejś nieznanej przestrzeni. Powtarzalny zestaw ruchów i działań daje formalną podstawę do odwołania się do obrzędu w tytule pracy. Podkreślony zostaje przez, pojawiający się w filmie kilkakrotnie, tryb przyspieszonego tempa.

Przez większość czasu oczy Reginy G. pozostają zamknięte. Nie pojawiają się żadne słowa poza tymi na tablicach początkowej i końcowej. Nie ma też żadnych zarejestrowanych lub dodanych później dźwięków, film pozostaje niemy. Pod koniec artysta pojawia się w kadrze *en face*, leżąc obok babci, oboje mają zamknięte oczy. Nagle widzimy, jaki jest młody. Nie było to tak dostrzegalne w poprzednich scenach, w których widać było głównie jego ramiona i tył głowy. W kontraście

¹⁷ Ibidem, p. 155.

do wcześniejszych ujęć, które rejestrowały „rytualne” działania, tutaj widzimy ich wspólny bezruch. Leżą ramię w ramię, jedno w jasnych kolorach, drugie w czerni. Po chwili – i cięciu – wydaje się, że artysta zasnął razem z babcią. Sen jest niewątpliwie momentem bezbronności dla każdego. Wydaje się, że to, że widzimy ich śpiących razem, w perspektywie tego jednego momentu, oznaczać może ich zrównanie, podkreślać wspólnotę.

Sytuacja przedstawiona w *Obrzędach intymnych* rozciągała się na okres ponad dwóch lat. Wielogodzinne materiały filmowe, które zgromadził w tym czasie artysta, zostały więc poddane montażowi i obróbce, jednak to, co widzimy, nie jest zainscenizowane. Takiego rodzaju sztuka, bezpośrednio czerpiąca z własnego doświadczenia artysty, odwołująca się do cielesności, codziennego życia i zwykłych przedmiotów, była, i bywa w dalszym ciągu, często praktykowana przez feministycznie – albo w podobny sposób politycznie – zaangażowane artystki i artystów. Mimo że główną bohaterką jest tutaj chora i bezbronna kobieta, sam artysta również jest obecny, umieszcza się w kadrze, do pewnego stopnia oglądamy również jego intymność. Potwierdzeniem tej tezy jest pominięcie przez artystę momentu rzeczywistej śmierci. Ustanawia go *quasi-sacrum* – to punkt, który wyznacza jako wyjęty poza możliwość oglądu. Można byłoby postawić tezę, że – jako publiczność – stajemy się świadkami intymności relacji. Oczywiście istnieje podstawowy problem pokazania rzeczywistej relacji, która nie jest na pewnym poziomie równa (albo, jak w tym wypadku, wyklucza świadomą zgodę). Istnieje też zawsze niebezpieczeństwo „efektu zwierciadlanego”, projekcji własnej percepcji na drugą osobę. Uważam jednak, że usunięcie siebie z obszaru przedstawienia przez osobę „silniejszą”, byłoby podobnie fałszywe.

Dla mojego odczytania *Obrzędów intymnych* kluczowe są z jednej strony, sam gest artysty, w ramach którego umieszcza samego siebie w obrębie pracy („w ramie”¹⁸), a z drugiej, sposób, w jaki tego dokonuje, znajdując moment, to krótkie „teraz” bycia z Reginą G., w którym różnice, nierówności, zostają zawieszone albo raczej chwilę bycia-wraz-z wbrew tym różnicom. Ujęcie w ramy tego, kto ujmuję w ramy, czyli artysty, świadczy, jak sądzę, albo o wysokiej samoświadomości twórcy, albo o niezwykłej intuicji. Mając na myśli właśnie ten mechanizm, Judith Butler pisze:

[J]ak poucza nas Trinh Minh-ha, da się (...) „wystawić ramy” (*to frame the frame*) lub nawet samego „wystawiacza” (*the framer*) (...). Wystawienie ram wyraźnie wymaga nałożenia na pole wizualne silnie refleksyjnej siatki, jednak w moim przekonaniu nie musi się to wcale skończyć rozrzedzeniem refleksyjności¹⁹.

18 Cf. T. T. Minh-ha, *Framer Framed*, New York – London, Routledge 1992.

19 J. Butler, op. cit., p. 51.

W tym zabiegu Libery dostrzec można próbę konfrontacji z pytaniem, jak można zbliżyć się do pokazania ekstremalnego doświadczenia kogoś innego. Odpowiedzią byłaby tutaj współ-obecność. Siłą tej strategii jest na pewno uniknięcie ryzyka zajęcia miejsca tego, który cierpi. Jednocześnie współ-obecność w imię solidarności stanowi bardzo podstawowy gest polityczny, który, choć zanurzony jest w języku, swoją moc czerpie właśnie z tej fizycznej, nie-redukowalnej obecności w konkretnym miejscu i czasie²⁰.

Bezpośredni kontakt z, realizującą się całkowicie poza językiem, obecnością Reginy G. skłonił Liberę do poszukiwania sposobu, w jaki mógłby zbliżyć się do jej kondycji. Wydaje się, że szukał medium translacji tej sytuacji przede wszystkim na swój własny użytek. W trakcie czynności opiekuńczych znalazł się w sytuacji konfrontacji z radykalnie innym sposobem bycia, takim, który wykracza poza jakikolwiek, a przynajmniej jakikolwiek prosty i jednoznaczny, sposób zgłębienia. Podobnie jak wszystkie skrajne doświadczenia, zaawansowana demencja nie dopuszcza świadka do swego wnętrza. Nie ma też szansy na subiektywne wspomnienie *post factum* (jakkolwiek wiarygodne lub nie mogłoby być), jako że w tym wypadku nie ma mowy o odzyskiwaniu głosu. Aż do momentu śmierci jedyna forma kontaktu odbywa się za pomocą skrajnie obecnego, niemego ciała. Obecność Realnego (w rozumieniu Lacanowskim, czyli czegoś nieosiągalnego bezpośrednio, a jednak promieniującego na podmiot, czegoś pozbawionego znaczenia, ale je generującego, czegoś, co nie poddaje się symbolizacji²¹) zaznacza się w *Obrzędach intymnych* poprzez ciszę i praktycznie całkowicie bezbronną i odsłoniętą widzialność, które razem składają się na całość umykającą zrozumieniu, opierającą się przyswojeniu. Pod tym względem jest nieznośna (także nie-do-zniesienia w sensie niedająca się odroczyć, zawiesić), ale też zaskakująco znośna – konkretniejsza, „cięższa” niż większość codziennych doświadczeń, bardziej uspołniona.

Rytuał intymności

W tytule filmu artysta odwołuje się do kategorii obrzędu. Obrzędy czy rytuały mają powtarzalny charakter, przebiegają zazwyczaj w odniesieniu do wypracowanych reguł, często konotują charakter *sacrum*. Kto jest podmiotem tego rytuału? Biorąc pod uwagę drugą część tytułu, można przyjąć, że jest to rytuał intymności, a ponieważ sedno intymności leży w relacyjności, Regina G. i Libera oboje wydają się być jego

20 Cf. J. Butler, *Bodily Vulnerability, Coalitions and Street Politics*, [in:] *The State of Things*, eds. M. Kuzma et al., Oslo, Office for Contemporary Art 2012, pp. 161–197.

21 J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960*, trans. D. Porter, ed. J. A. Miller, London, Routledge 1992.

podmiotami, nieodłącznie potrzebni sobie nawzajem, by go dopełnić. Problemem nie jest tu więc reprezentacja intymności drugiej osoby, lecz reprezentacja intymności rozciągającej się pomiędzy dwojgiem ludzi. Źródłosłów intymności wskazuje na bycie „najbardziej wewnątrz”, jest w niej zatem coś niemożliwego – nie ma możliwości wejścia do wnętrza drugiej osoby, można próbować tylko być świadomie wewnątrz relacji, co jednak utrudnia rozumienie i refleksję, które wymagają dystansu. W związku z tym taka sytuacja ma również ograniczone możliwości reprezentacji.

Tytuł *Obrzędy intymne* pełni funkcję uwznioślenia zarejestrowanego procesu, jako że działanie o randze obrzędu z pewnością przynależy porządkowi głębszego sensu, sensu wykraczającego poza perspektywę jednostkową – w rytuale chodzi przede wszystkim o wspólnotę. Nie jest to jednak wspólnota abstrakcyjnych systemów i idei, ale raczej bezpośredniego, niezapośredniczonego kontaktu i interakcji. Z pewnością nie możemy odkryć w przedstawionej w *Obrzędach intymnych* sytuacji pełnej struktury *rite de passage*. Myślę jednak, że dzięki analizie filmu przy wykorzystaniu rozumienia pojęcia liminalności, pochodzącego z refleksji Victora Turnera nad procesem rytualnym, wskazać możemy na źródła impulsu, który kazał Liberze włączyć w tej sytuacji kamerę. Liminalność, albo – jak określana jest w sytuacji, kiedy występuje w częściowych, niepełnych, niezdecydowanych i trwałych formach w społeczeństwach zmodernizowanych – liminoidalność²², przynależy środkowej fazie rytuału, która jest charakteryzowana przez przejściowość i niestabilność:

Atrybuty liminalności lub liminalnych *personae* („ludzi progu”) są z konieczności ambiwalentne, ponieważ owe warunki i osoby wymykają się sieci klasyfikacyjnej, która zwykle wyznacza miejsce stanom i pozycjom w przestrzeni kulturowej. Byty liminalne nie przebywają ani tam, ani tu. Znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał²³.

Wśród właściwości liminalności Turner wskazuje na *communitas*, „akceptację bólu i cierpienia”, „nagość lub uniformizację”, pokorę, „brak samolubstwa”, milczenie, ciszę²⁴. Charakterystycznym dla fenomenów liminalnych jest „sposób, w jaki pospolicity aspekt zjawisk łączy się w nim z sakralnym”²⁵. Koresponduje to z rozpoznaniem

22 Cf. V. Turner, *Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*, Rice University Studies 3 (1974), pp. 53–92.

23 V. Turner, *Proces rytualny: struktura i antystruktura*, trans. Ewa Dżurak, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 2010, p. 116.

24 Ibidem, pp. 124–125.

25 Ibidem, p. 116.

Libery, który sam lokuje rejestrowane sceny „między chorobą mentalną lub starczą a mistyką”²⁶.

Według Turnera, liminalność jest przestrzenią *communitas*, które sytuuje w opozycji do struktury społecznej. Antropolog pisze, że woli „posługiwać się łacińskim terminem *communitas* aniżeli określeniem «wspólnota», by odróżnić ten szczególny rodzaj relacji społecznych od «obszaru wspólnego życia»”²⁷. Podkreśla jednak nieuniknioną dialektykę pomiędzy *communitas* i strukturą społeczną: liminalność jest konieczna do rozpoznania „zasadniczej i organicznej więzi międzyludzkiej, bez której nie byłoby **żadnego** społeczeństwa”²⁸. *Communitas* ma charakter spontaniczny, bezpośredni, konkretny²⁹, „istnieje w teraźniejszości”³⁰. Ma również „jakość egzystencjalną, angażuje całego człowieka w jego relacji do drugiego całego człowieka”³¹. Przenika strukturę społeczną, „wdziera się przez szczeliny struktury, w liminalności, przez krawędzie struktury, w marginalności, i spod struktury, w podrzędności”³². Problematyczne jest oczywiście zagadnienie rejestracji samej liminalności. Zastanawiam się jednak, czy film (w szczególności *real life footage*) nie jest szczególnym medium, pozwalającym zarejestrować stany liminalne, zwłaszcza w sytuacji, kiedy artysta uczestniczy w nagrywanych procesach, a dopiero *post factum*, podczas edycji, z materiału tworzy dzieło.

Żenująca intymność

W drugiej połowie lat 80., kiedy film po raz pierwszy trafił do artystycznego obiegu, był – używając słów samego artysty – „za mocny”: „ludzie nie wiedzieli, jak to skonsumować, o co w ogóle chodzi”³³. Wśród reakcji na publiczne pokazy *Obrzędów intymnych* były zawstydzenie i obraza, miało miejsce zakrycie telewizora marynarką, Libera był także oskarżany o brak pomocy Reginie G. Zdaniem artysty, w tym czasie ani publiczność, ani kręgi artystyczne nie były gotowe na konfrontację z tego rodzaju ekspresją problemów egzystencjalnych³⁴. Potwierdzenie, że *Obrzędy intymne* w tej swojej „nie-strawności” rzeczywiście dotknęły pewnej istotnej kwestii, wiąże się z konceptem sztuki żenującej, do którego odwołuje się Libera, kiedy opowiada o swojej pracy. Jego zdaniem, sam autor tego pojęcia, Marek Janiak,

26 *Artysta nie może być odpowiedzialny*, op. cit., p. 219.

27 V. Turner, *Proces rytualny*, op. cit., p. 117.

28 Ibidem.

29 Ibidem, p. 139.

30 Ibidem, p. 129.

31 Ibidem, p. 140.

32 Tłumaczenie autorki z wykorzystaniem tłumaczenia: V. Turner, *Proces rytualny*, op. cit., p. 140.

33 *Artysta nie może być odpowiedzialny*, op. cit., p. 220.

34 Ibidem, p. 221.

powiedział, że najlepszym przykładem sztuki żenującej są *Obrzędy intymne*. Gdy patrzysz na ten film, to jesteś zażenowany, to dzieło wywołuje efekt zażenowania, konfuzji, wytrąca widza z normalnego toku myślenia. (...) Zażenowanie jest rodzajem reakcji nerwowo-mózgowej, która zapewne poprzez wewnętrzny zastrzyk odpowiedniej substancji chemicznej blokuje coś lub aktywizuje jako sygnał alarmowy, że przekraczamy pewną granicę lub przynajmniej znajdujemy się blisko. (...) skonfundować widza, zadziwić, wytrącić go z normalnego samopoczucia, wprowadzić w osłupienie, wówczas pojawia się cudowność³⁵.

Tego rodzaju zażenowanie może być potwierdzeniem, że poczucie intymności – używając określenia Fraser – jest wdrukowane w ciało, a arbitralne kulturowe podziały i klasyfikacje oddziałują na naszą codzienność na poziomie afektu. Przez wprowadzenie „obscenicznych” praktyk opiekuńczych w obszar sztuki, a tym samym w obszar sfery publicznej, artysta ustanawia je przedmiotem sztuki, na swój sposób je uwzniośla, skupia na nich spojrzenie, sankcjonuje. Wywołując efekt zażenowania, kwestionuje *status quo*:

zdecydowałem się pokazać *Obrzędy intymne* dopiero w 1986 roku na Strychu. Z trudem przyszło mi zaakceptowanie, że to będzie teraz funkcjonowało jako sztuka. Ostatecznie przekonało mnie poczucie zażenowania. (...) Jeśli czujemy żenowanie, to znaczy, że znajdujemy się na terenie objętym tabu. Mamy wmontowanego strażnika, który każe nam się żenować, bo nie wiemy, jak reagować³⁶.

Na inny aspekt zażenowania wskazuje Łukasz Ronduda: „[f]ilm ten, działając w duchu sztuki żenującej pokazuje, jak wartości takie jak miłość, poświęcenie, bezinteresowny dar, wymykające się racjonalnemu myśleniu (tym samym radykalnie transcendujące nasze zwyczajowe, oparte na wymianie coś za coś relacje komunikacyjne z rzeczywistością innych ludzi), mogą w nas wywołać uczucie zażenowania, ukazując naszą słabość”³⁷. Badacz twierdzi, że źródłem zażenowania jest uwidocznienie naszej własnej słabości (jako widzów, jako ludzi zapewne). Wydaje się, że paradoksalnie potwierdza to konieczność wprowadzania obrazów słabości, choroby, bólu do obszaru wspólnotowego, ponieważ są niezbywalnymi elementami życia człowieka, nie powinny być więc źródłem wstydu i zażenowania. Tylko rekonfigurując pole sfery publicznej, przestrzeń akceptowalnej reprezentacji, możemy próbować

35 Ibidem, p. 222.

36 *Przy artyście nikt nie jest bezpieczny*, op. cit., p. 8.

37 Ł. Ronduda, op. cit., p. 12.

neutralizować brzemień tego rodzaju zażenowania, szczególnie w sytuacjach, kiedy nie możemy zaradzić samemu bólowi czy słabości.

Inną ważną kategorią dla tego okresu działalności Libery, używaną równolegle ze sztuką żenującą, była sztuka prywatna. Prace były bowiem wtedy tworzone z przeznaczeniem do prywatnych pokazów, dla zamkniętej grupy, oglądane przede wszystkim w gronie samych artystów. Chociaż Libera podkreśla swoje społeczne wycofanie na tamtym etapie twórczości, na głębszym poziomie dostrzec można pewne podobieństwa problematyki jego prac do obszaru tematów podejmowanych przez sztukę zaangażowaną feministycznie. Wśród nich widziałabym problem ucieleśnienia, pracy opiekuńczej, odpowiedzialności – i co najważniejsze dla mnie tutaj – relacyjności i wzajemnej zależności. Libera podkreśla, że zawsze był z Reginą G. „w jakimś dialogu”³⁸. W dzieciństwie artysty, ponieważ jego matka zajęta była pracą, Liberę wychowywała głównie babka. Wydaje się więc, że nie chodzi mu o *stricte* werbalny kontakt, ale raczej całość relacji, opierającej się na wymianie. Taki rodzaj związku okazuje się szczególnie istotny, gdy ulega przekształceniu w momencie, kiedy jedna ze stron przestaje władać mową. Jaką rolę odgrywać może jednak taki pozawerbalny, relacyjny „dialog” względem sfery publicznej?

W kontekście badań nad sytuacjami granicznymi pojawiają się postulaty konieczności przeformułowania definicji człowieczeństwa odwołującej się do mowy jako niewystarczającej³⁹. Problem ograniczonej władzy nad językiem, bądź jej zupełnego braku, jest równie istotny dla rozważań nad sprawiedliwym urządzeniem sfery publicznej. Sposobem na pokonanie trudności w postaci ograniczonej mowy może być odwołanie do widzialności. Jak zauważa Silvia Federici, trudy, z którymi mierzy się wiele osób starszych, „są tym bardziej wyniszczające, im bardziej są niewidoczne”⁴⁰, im bardziej umykają percepcji otoczenia. Jednak, biorąc pod uwagę opresyjną władzę spojrzenia i ambiwalencję wpisaną w wyłącznie wizualną reprezentację (pozbawioną komentarza, innego rodzaju ukontekstowania, etc.), gest uczynienia się widocznymi może prowadzić do rodzaju impasu. I dalej, co z tymi, którzy i które nie mogą podjąć decyzji w swoim imieniu, albo przekuć takiej decyzji w działanie? Z tymi, którzy ograniczani są przez różnego rodzaju okoliczności? Co z umieszczaniem ich w polu widzenia, „wystawianiem” ich na pokaz? Nie zabieraniem w ich imieniu głosu werbalnie, ale czynieniem ich widzialnymi? W jaki sposób takie działanie

38 Przy artyście nikt nie jest bezpieczny, op. cit., p. 219.

39 Cf. G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, trans. M. Salwa, Warszawa, Prószyński i S-ka 2008; D. Głowacka, *Speech Under Torture: Bearing Witness to the «Howl»*, [in:] *Losing Trust in the World. Holocaust Scholars Confront Torture*, eds. J. K. Roth, L. Grob, Seattle–London, University of Washington Press 2016, pp. 42–59.

40 S. Federici, *O opiece nad osobami starszymi*, trans. P. Antoniewicz, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2014, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0129_federici.pdf [27.01.2018].

może uniknąć stania się nadużyciem? Pojawia się tutaj pytanie o widzialność w jej najmniej dyskursywnym wymiarze, widzialność „nagiej” obecności. Większość, o ile nie wszystkie, koncepcji sfery publicznej zakłada udział (zuniformizowanych bądź zróżnicowanych) podmiotów, których nierówność jest zawieszona lub nie, niemniej w dalszym ciągu podmiotów, które są w stanie mówić i zabierać głos w swoim własnym imieniu. Problem braku głosu nie tylko metaforycznego, ale faktycznego i radykalnego, stanowi wielkie wyzwanie dla komunikacji i wspólnoty i może być łatwo oddalony jako kwestia niepodlegająca weryfikacji. Sednem zmagania z reprezentacją sytuacji opieki, podobnie jak sytuacji cierpienia drugiej osoby, jest więc dylemat między widzialnością (jak każda widzialność – bezbronną, w tym przypadku jednak w sposób radykalny), podatną na nadużycie, etc., a niewidzialnością – wyjęciem poza obręb życia wspólnotowego, brakiem uznania (*recognition*) z powodu braku reprezentacji (*representation*). Przejawem troski może być równie dobrze sprzeciw wobec tego, żeby czyjeś istnienie albo czyjaś krzywda były niewidoczne, czyli nic nieznaczące. W okulocentrycznej kulturze ciężko uchylić się od konieczności konfrontacji z tym impasem. Wydaje się, że jedynym miejscem, gdzie ewentualnie byłoby to możliwe, są pęknięcia w rzeczywistości społecznej, będące momentami prawdziwego spotkania, to znaczy przejawy *communitas*, które „tym się właśnie różni od struktury (...), że potencjalnie lub idealnie może się rozciągnąć do granic człowieczeństwa”⁴¹.

To wyjście poza normę koresponduje z wprowadzonym przez Liberę rozróżnieniem pomiędzy społeczną i artystyczną odpowiedzialnością. W jego rozumieniu by być prawdziwie „artystą”, nie można podlegać zwyczajnej odpowiedzialności:

myślę, że odpowiedzialność tutaj należy rozumieć w kontekście zupełnie innej racjonalności, która domaga się przestrzegania normy przez wszystkich w społeczeństwie. Jeśli artysta zaczyna być odpowiedzialny w tym sensie, to przekreśla możliwość rzeczywistych, uczciwych badań, które podjął. I nigdy nie dowiemy się, co jest tuż za rogiem, bo w trosce o nas samych zabroniono nam tam spoglądać. (...) I nauka, i sztuka są nie do powstrzymania, to jest paradygmat naszej cywilizacji i kultury. Ona opiera się na tym, że sztuka i nauka są „nieodpowiedzialne”. Stąd czerpiemy źródło wiedzy, czym jesteśmy i czym w ogóle jest rzeczywistość. Ostatecznie, co wolicie – odpowiedzialność czy prawdę?⁴²

W rozumieniu Libery sztuka jest przestrzenią o charakterystyce podobnej do świadczeniu liminalności. Ponieważ celem artysty, jako *quasi*-badacza, jest swego

41 V. Turner, *Proces rytualny*, op. cit., p. 128.

42 Przy artyście nikt nie jest bezpieczny, op. cit., p. 233.

rodzaju poznanie, odpowiedzialność sztuki, o której mówi, ma głębszy charakter, pozostaje w podobnie dialektycznej relacji z codzienną, „normalną” odpowiedzialnością jak *communitas* ze strukturą społeczną.

Odpowiedzialność i etyka troski

Zwróciłam już wcześniej uwagę na feministyczne ujęcie problemu podziału na prywatne i publiczne, odwołując się do Nancy Fraser. W jej refleksji łączą się kwestie pracy opiekuńczej, zależności, odpowiedzialności i regulowania sfery publicznej – daje więc ona kompleksową ramę teoretyczną do analizy pracy Libery. W konceptualizacji Fraser feminizm jest ruchem, u którego źródeł leży „rozszerzone rozumienie niesprawiedliwości”⁴³, a jego celem jest „strukturalna krytyka kapitalistycznego społeczeństwa”⁴⁴. Może więc tu posłużyć jako paradygmatyczne rzecznictwo (uogólnionych) bezsilnych. Muszę jednak zwrócić uwagę na anachroniczność próby zastosowania wobec pracy Libery charakterystycznych dla większości współczesnych teorii feministyczno-ekonomicznych ujęć pracy opiekuńczej. W analizie *Obrzędów intymnych* odniesienie do Fraser i jej tekstów, takich jak *Feminism, Capitalism, and the Cunning of History*, może być tylko częściowe z powodu odmiennego kontekstu historycznego i społeczno-ekonomicznego. Badaczka opisuje przede wszystkim USA, skupiając się na „kapitalizmie państwowym” i pojawieniu się neoliberalizmu, które z sytuacją Libery, umiejscowionego w schyłkowym PRL-u, nie mają systemowo nic wspólnego. Uważam jednak, że refleksja Fraser dotycząca problemu opieki w perspektywie uznania, waloryzacji tego szczególnego fenomenu w wyjątkowy sposób rezonuje w pracy artysty. Biorąc w nawias ważny historyczny wymiar analizy Fraser, chciałabym wykorzystać jej rozpoznanie dotyczące ambiwalentnego i nieoczywistego miejsca opieki w społeczeństwie.

W swojej ostatniej książce *Drogi Feminizmu* Fraser proponuje model „«Uniwersalnej Opiekunki / Uniwersalnego Opiekuna», skłaniający mężczyzn, by zaczęli funkcjonować bardziej jak współczesne kobiety – łącząc pracę zarobkową z odpowiedzialnością za podstawową opiekę”⁴⁵. Model ten miałby „położyć kres separacji zarobkowania i pracy opiekuńczej”⁴⁶. Powyższe musiałoby jednak zostać uzupełnione przez „transwaluacyjną” feministyczną krytykę, ukierunkowaną na zniesienie dy-

43 N. Fraser, *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, trans. A. Weseli, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2014, p. 30.

44 Ibidem.

45 Ibidem, p. 23.

46 Ibidem.

chotomii zależność-niezależność⁴⁷. Carol Gilligan, rozwijając swoją koncepcję etyki troski i przyjmując całkowicie odmienny punkt wyjścia, tj. analizę determinantów rozwoju psychologicznego i moralnego, doszła do tej samej konkluzji: umiejętność opieki i troski o innych powinna być uniwersalnie nauczana i rozwijana u dzieci niezależnie od ich płci, tak, żeby mogły być w przyszłości w pełni kompetentnymi dorosłymi. Gilligan podkreślała rolę relacyjności, tradycyjnie elementu socjalizacji dziewczynek, która skutkuje poczuciem odpowiedzialności, tendencją raczej do konkretności i narracji, niż do abstrakcyjności, i raczej optyką indywidualnej krzywdy niż bezosobowych zasad⁴⁸. Jej koncepcja „innego głosu” koresponduje z „Uniwersalną Opiekunką / Uniwersalnym Opiekunem” Fraser, jako że nie zrównuje go z „kobiecy głosem”. Mimo że projekt Gilligan plasuje się praktycznie całkowicie poza przestrzenią polityki (np. nigdy nie dotyka w żaden sposób problemu redystrybucji), jest ciekawym – i chronologicznie wcześniejszym – uzupełnieniem koncepcji Fraser.

Fraser wielokrotnie podkreśla potrójne ujęcie sprawiedliwości, na którą składają się trzy elementy: redystrybucja, uznanie i reprezentacja. Pozwala ono, jej zdaniem, na głębsze rozumienie, które bierze pod uwagę czynniki ekonomiczne, kulturowe i polityczne. Problem redystrybucji nie pojawia się bezpośrednio w pracy Libery (mogą tu odgrywać rolę jego płęć lub kontekst historyczny), pozostaje ona w większej mierze w obszarze etyki troski niż ekonomii pracy opiekuńczej. Z triady, która konieczna jest, zdaniem Fraser, by umożliwić rzeczywistą emancypację i prawdziwą zmianę społeczną, Libera aktualizuje dwa elementy w bezpośredni sposób – uznanie i reprezentację.

Nie odnoszę jednak wrażenia, żeby Libera szukał w pierwszej kolejności uznania dla siebie jako opiekuna. Mimo wszystko, z perspektywy społecznej, istotne jest, że opiekunem jest tu mężczyzna. Jak zauważa Silvia Federici w tekście *O opiece nad osobami starszymi*: „opieka nad osobami starszymi jest kwestią zasadniczo związaną z relacjami płci”⁴⁹. Badaczka reprezentuje podobną do Fraser współczesną perspektywę patrzenia na problem. Koncentrując się przede wszystkim na przypadkach USA i Włoch, zauważa, że w wyniku wielu czynników (takich jak m.in. brak zwiększenia ilości usług dla osób starszych przy jednoczesnym zwiększeniu ich populacji, większy udział kobiet w rynku pracy czy gentryfikacja) „dla dużej liczby osób starszych pozytywne skutki dłuższego czasu życia są przekreślane przez perspektywę samotności, wykluczenia społecznego oraz rosnącej podatności na fi-

47 Ibidem, p. 22.

48 C. Gilligan, *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, trans. B. Szelewa, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2015.

49 S. Federici, *O opiece nad osobami starszymi*, op. cit., pp. 11–12.

zyczne i psychiczne nadużycia”⁵⁰. Opieka nad starszymi pozostaje jednak problemem, na który nie odpowiada całościowo żadne stanowisko polityczne. Teza badaczki brzmi: „walka o opiekę nad osobami starszymi musi zostać upolityczniona i znaleźć swoje miejsce wśród postulatów ruchów na rzecz sprawiedliwości społecznej”⁵¹. Jednocześnie zauważa jednak:

Konieczna jest również kulturowa rewolucja dotycząca rozumienia pojęcia „starości”, musi się ona sprzeciwić wypaczonemu postrzeganiu starości jako obciążenia fiskalnego dla państwa i młodszych pokoleń (z jednej strony) i (z drugiej) jej mistyfikacji jako „opcjonalnego” etapu w życiu, który możemy „leczyć”, „pokonać”, a nawet powstrzymać jego pojawienie się, jeśli będziemy stosować odpowiednie technologie medyczne i zalewające rynek wynalazki „poprawiające życie”. Stawką upolitycznienia opieki nad osobami starszymi jest nie tylko ich los czy przetrwanie radykalnych ruchów społecznych, które nie potrafią podjąć tego bardzo istotnego w naszym życiu problemu, lecz również możliwość międzygeneracyjnej i międzyklasowej solidarności⁵².

Regina G. i to, co publiczne

Tym, co wywołuje największe emocje odbiorców poza samą ekstremalną sytuacją, którą widzimy na ekranie, jest problematyczność tego, kto „zabiera głos”. Wymiar społeczny pracy dotyczy osoby i innych osób w podobnej sytuacji, które nie są w stanie same mówić, zająć stanowiska. Z punktu widzenia tradycyjnie rozumianej sfery publicznej osoby te po prostu nie istnieją. Bardzo rzadko mamy do czynienia z okolicznościami, w których postrzegani są jako obywatele. Kto jest upoważniony, żeby zabierać głos w ich imieniu? Co uzasadnia taki rodzaj działania? Jakie są niebezpieczeństwa z nim związane? I jakie stawki podjęcia takiego ryzyka? Pozwalam sobie na stawianie naiwnych może pytań wobec teorii sfery publicznej, uważam bowiem, że nie można przechodzić do porządku dziennego nad jej ograniczeniami i – co za tym idzie – wykluczeniami, których dokonuje.

Ważny w przypadku pracy Libery jest historyczny kontekst, w którym powstała i trudność z zastosowaniem teorii sfery publicznej (np. napięcia między tym, co publiczne a tym, co właściwe kontrapublicznościom) do sytuacji, której ramy wyjściowo wyznaczały cenzura, opresja i ograniczony obieg. Wspomniałam już, że *Obrzędy*

⁵⁰ Ibidem, p. 1.

⁵¹ Ibidem, p. 2.

⁵² Ibidem.

intymne pomyślane były w pierwszej kolejności jako dzieło sztuki prywatnej. Pomimo to, ta w szczególności sposób prywatna sztuka świadczy jednocześnie o regulowaniu dostępności sfery publicznej w co najmniej dwóch wymiarach. Po pierwsze, jeśli chodzi o przedmiot i środki artystyczne samej pracy, kwestionujące normy dotyczące tego, co przynależy do sfery przedstawienia. Po drugie, wskazuje na granice funkcjonowania w sferze publicznej osoby, która staje się obiektem przedstawienia.

Punktem wyjścia tekstu Nancy Fraser *Rethinking the Public Sphere* jest twierdzenie, że „ogólna idea sfery publicznej jest nieodzowna dla teorii krytycznej”⁵³. Jednocześnie jednak krytykuje ona „mieszczański czy liberalny model sfery publicznej [jako] niemożliwy już do utrzymania”⁵⁴. Polemizuje przede wszystkim z Habermasem, dla którego „idea sfery publicznej sprowadza się do grupy «prywatnych osób», które zbierają się by dyskutować kwestie «spraw publicznych» albo «wspólnych interesów»”⁵⁵. Fraser rekonstruuje Habermasowski koncept sfery publicznej jako „właściwego nowoczesnym społeczeństwom teatru, w którym uczestnictwo polityczne odgrywane jest za pomocą medium mowy”, to znaczy jako „zinstytucjonalizowanej areny dyskursywnej interakcji”⁵⁶. W dalszej części kontrastuje ten koncept z bieżącą rewizjonistyczną historiografią, która twierdzi, że „pomimo retoryki upubliczniania i dostępności, na której bazowała oficjalna sfera publiczna, w rzeczywistości w znaczący sposób konstituował ją szereg znaczących wykluczeń” i że „maskulinistyczne konstrukty płciowe były wbudowane w samą koncepcję republikańskiej sfery publicznej”⁵⁷. Historycznie rzecz biorąc, „mieszczańska sfera publiczna nie była sferą publiczną [jako taką]”. Istniały równoległe sfery publiczne „rozwijające alternatywne style zachowań politycznych i alternatywne zasady mowy publicznej”⁵⁸. Fraser proponuje, by nazwać te równoległe sfery publiczne *subaltern*⁵⁹ *counterpublics*, czyli „kontrapublicznościami podporządkowanych innych” lub „kontr-sferami publicznymi podporządkowanych innych”⁶⁰. To pojęcie „sygnalizować ma, że są one paralelnymi obszarami dyskursywnymi, w obrębie których członkowie podporządkowanych grup społecznych wynajdują i uruchamiają kontradyskursy, które z kolei pozwalają im na

53 Nancy Fraser, *Rethinking the Public Sphere*, op. cit., p. 57.

54 Ibidem, p. 58.

55 Ibidem.

56 Ibidem, p. 57.

57 Ibidem, p. 59.

58 Ibidem, p. 61.

59 Pojęcie odsyła do koncepcji postkolonialnych Gayatri Chakravorty Spivak, przede wszystkim *Can the Subaltern Speak?* (Czy podporządkowani Inni mogą przemówić?), w którym rozważa powiązanie niższości, poddaństwa z brakiem głosu w kontekście kolonializmu.

60 Różne możliwości przekładu proponowane przez Ewę Majewską. Patrz np. E. Majewska, „Solidarność” i solidarność w perspektywie feministycznej: od post-mieszczańskiej sfery publicznej do solidarności globalnej, *Etyka* 48 (2014), pp. 43–57.

formułowanie opozycyjnych interpretacji swoich tożsamości, interesów i potrzeb⁶¹. Kontrapubliczności „pomagają rozszerzać przestrzeń dyskursywną”⁶² i pełnią funkcję kontestacyjną: „jednym z ważnych obiektów takiej interpublicznej kontestacji są dopuszczalne granice sfery publicznej, (...) założenia dotyczące dopuszczalnego zasięgu upubliczniania w relacji do prywatności”⁶³. Właśnie w tym sensie gest Libery związany z wykorzystaniem intymności okazuje się być kontestujący wobec społecznego *status quo*.

Analizując mieszczańską koncepcję sfery publicznej (wyprowadzoną z Habermasa), Fraser wskazuje na jej cztery centralne założenia, z których dwa wydają mi się szczególnie interesujące z punktu widzenia tego tekstu. Pierwsze: „założenie mówiące, że możliwe jest by interlokutorzy w sferze publicznej zawiesili [wzięli w nawias – MH] różnice statusowe i deliberowali «tak jakby» byli sobie równi społecznie”. Drugie: „założenie mówiące, że dyskusja w obrębie sfer publicznych powinna być ograniczona do rozważań na temat wspólnego dobra i że pojawienie się «interesów prywatnych» i «prywatnych kwestii» jest zawsze niepożądane”⁶⁴. Fraser zauważa, że „podporządkowane grupy społeczne pozbawione są zazwyczaj dostępu do materialnych narzędzi równej partycypacji. W ten sposób ekonomia polityczna wzmacnia strukturalnie to, czego kultura dokonuje w sposób nieformalny”⁶⁵. Mimo wszystko, badaczka nie idzie za tym rozpoznaniem aż do radykalnej konkluzji i nie zadaje pytania o tych, którzy pozbawieni są głosu jako takiego. Fraser pisze, że „pytanie dotyczące wolnego dostępu [do sfery publicznej – MH] nie może zostać zredukowane bez przypomnienia o obecności albo nieobecności formalnych wykluczeń”⁶⁶. Jednak pod pojęciem „formalne”, rozumie ona raczej to, co oficjalne, regulowane normą i zasadami, a nie to, co odwołuje się do formy, którą w przypadku sfery publicznej pozostaje na zasadzie paradygmatu „mowa”. Chciałabym zwrócić uwagę na to możliwe odmienne odczytanie słowa, nawet wbrew intencjom autorki. Fraser jest uwrażliwiona na sytuację „podporządkowanych grup [które] czasami nie potrafią znaleźć właściwego głosu lub słów, by wyrazić swoje myśli, a nawet gdy to robią, odkrywają, że nie są słyszani/słyszane”⁶⁷. Pisze, że są oni często uciszani i muszą zmagać się z tym, żeby odzyskać (słyszalny) głos. Ale co z tymi, którzy są zasadniczo niemymi obywatelami? Nie w sensie posiadania głębokich zaburzeń mowy, ale bycia pozbawionymi jakiegokolwiek możliwości językowej lub symbolicznej

61 Nancy Fraser, *Rethinking the Public Sphere*, op. cit., p. 67.

62 Ibidem.

63 Ibidem, p. 70.

64 Ibidem, p. 62.

65 Ibidem, pp. 64–65.

66 Ibidem, p. 63.

67 Ibidem, p. 64.

wymiany z otoczeniem? Czy oznaczałoby to rzeczywiście pozbawienie ich należnych im praw obywatelskich?

W swojej próbie teoretyzowania „granic aktualnie istniejącej demokracji”⁶⁸, Fraser waloryzuje mnożenie się licznych sfer publicznych, jednak w jej ujęciu członkowie takich kontrpubliczności także powinni „deliberować między sobą”⁶⁹. Centralnym punktem refleksji badaczki jest założenie, że „wchodzić w interakcję dyskursywną jako członek sfery publicznej – podporządkowanej lub innej – to rozprzestrzeniać własny dyskurs w obrębie nieskończone rozszerzających się obszarów”⁷⁰ i że „uczestnictwo oznacza możliwość mówienia «swoim własnym głosem», tym samym jednocześnie konstruując i wyrażając swoją tożsamość kulturową za pomocą idiomu i stylu”⁷¹. Moja teza sprowadza się do stwierdzenia, że podobna wielość sfer publicznych jest niezadowalająca, ponieważ wizja demokracji, jaka się z niej wyłania, jest w dalszym ciągu niewystarczająca z punktu widzenia tych, których status lub zdolności podlegają zmianie, uniemożliwiając im uczestnictwo w jakimkolwiek rodzaju dyskursywnej wymiany. Pojęcie *subaltern counterpublics* nie jest wystarczająco pojemne, by objąć nieme, bardzo kruche i podatne na zranienie podmioty, takie jak Regina G. Nie powiedzieliśmy też, jak sądzę, że taka radykalna forma braku mowy jest kwestią konfliktu interesów (który, jak wspomniałam, często uznawany jest za właściwy modus sfery publicznej), raczej wykorzystywania słabości i bezbronności części jednostek, które można dzięki temu dodatkowo sobie podporządkować.

Dochodzimy tu do drugiego kontestacyjnego wymiaru *Obrzędów intymnych*. Dla bohaterki filmu, Reginy G., uczestnictwo w sferze publicznej w Habermasowskim sensie byłoby w sposób oczywisty niemożliwe, jako że nie mogłaby „wziąć w nawias” swojej choroby i niepełnosprawności. Jej sytuacja jest przykładem ekstremalnych właściwości, których nie da się zawiesić na czas „deliberacji”. Zastanawiam się jednak, czy jednocześnie kontr-sfery publiczne, ta poprawka Fraser dotycząca Habermasowskiej koncepcji sfery publicznej, byłaby wystarczająca dla Reginy G., by pozwolić jej na jakąś formę włączenia/uczestnictwa (gdybyśmy w abstrakcyjny sposób wyobrazili sobie stworzenie albo wyłonienie się jakiegoś rodzaju kontrpubliczności, której mogłaby być członkinią), ponieważ mogłoby się ono odbywać tylko za pośrednictwem niemej obecności.

* * *

68 Ibidem, p. 57.

69 Ibidem, p. 66.

70 Ibidem, p. 67.

71 Ibidem, p. 69.

Przetwarzając materiały dokumentalne w dzieło sztuki, Libera przekracza dosłowność – Reginy G. i jego własnej – indywidualności. Tym, co film rejestruje równoległe do rytuałów odprawianych przez artystę i jego babkę, jest stopniowo postępujące doświadczenie zagubienia w przestrzeni, doświadczenie właściwe wielu starszym osobom (z różnych powodów: pogarszającego się wzroku, demencji, chorób neurodegeneracyjnych, etc.), które dzielą z pewnymi grupami osób z niepełnosprawnościami lub chorobami przewlekłymi. Niegdyś oswojona rzeczywistość i otoczenie mogą stać się dla tych osób bardzo obce, a ich kruchość prowadzić może do ostrożności posuniętej aż do lęku przed jakimkolwiek ruchem. Pojawia się wtedy potrzeba przewodnika – kogoś, komu mogą zaufać – który służyłby pomocą w niegdyś swojskim, ale sukcesywnie coraz bardziej niegościnnym świecie.

Dostrzeganie kruchości w innym i w samym sobie, rozpoznawanie tej dzielonej kondycji może służyć jako fundament głębokiego poczucia odpowiedzialności. Victor Turner widzi dla niego grunt właśnie w stanie *communitas*, które jawi mu się jako rodzaj sytuacji granicznej:

Bardzo pasuje w tym miejscu często czyniona etymologiczna homologia pomiędzy rzeczownikami „egzystencja” i „ekstaza”; „egzystować” to „stać na zewnątrz” – tj. na zewnątrz całościowej struktury pozycji, które jednostka zwykle zajmuje w systemie społecznym. Egzystować to być w ekstazie. (...) W religii społeczeństw przedindustrialnych stan ten uważa się raczej za środek do celu coraz pełniejszego angażowania się w bogatą różnorodność strukturalnego odgrywania ról. Tkwi w tym prawdopodobnie większa mądrość, bo istoty ludzkie są odpowiedzialne wobec siebie nawzajem za zaspokajanie skromnych potrzeb, takich jak pożywienie, picie, odzienie i staranne nauczanie technik kultury materialnej i społecznej. Tego typu obowiązki zakładają staranne uporządkowanie ludzkich relacji i odpowiednią wiedzę na temat natury. Istnieje tajemnica wzajemnej odległości, co Rilke nazwał „powściągliwością ludzkiego gestu”, która jest równie ważna jak tajemnica zażyłości⁷².

Polskie tłumaczenie odbiega tu od oryginału – Turner używa określenia „a mystery of mutual distance (...) which is just as humanly important as the mystery of intimacy”⁷³. „Wzajemny dystans” lepiej niż „wzajemna odległość” oddaje, moim zdaniem, nieprzekraczalną pojedynczość jednostki, o którą chodzi Turnerowi. Natomiast „the mystery of intimacy” powinniśmy czytać jako tajemnicę, sekret, ale też

72 V. Turner, *Proces rytualny*, op. cit., pp. 148–149.

73 V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca – New York, Cornell University Press 1977, pp. 137–138.

jednocześnie misterium intymności, bliskości. Wydaje się, że rejestracją podobnego misterium jest film Libery:

Mnie się opieka nad babcią przydarzyła, czy ja chciałem, czy nie. Pozbyłem się wstrętu do ciała. Filmowanie było rodzajem oczyszczenia, powiedzeniem sobie, że ciało nie jest złe, starość nie jest zła, śmierć nie jest zła. Nawet gdybym powiedział sobie: ja nie chcę już tego widzieć, to co bym mógł zrobić? Mógłbym najwyżej babcię dalej pielęgnować, udając przed sobą, że tego nie robię. Wiele osób doświadczyło takiego odcięcia. To jest trudny duchowy proces, żeby zgodzić się na to, czym jest rzeczywistość. To, co mówię, jest może gorzkie, ale nie cyniczne⁷⁴.

Można zaryzykować stwierdzenie, że doświadczenie zarejestrowane w *Obrzędach intymnych* było jednym z fundacyjnych dla samego artysty – jako artysty właśnie. Korresponduje bowiem z charakterystyczną dla niego szczególną wrażliwością zarówno na mechanizmy osadzania się kultury w ciałach (kulturowy imprint na cele), zasady, arbitralność, *obscenę*, a także na zawstydzającą, abiektalną stronę rzeczy. W późniejszym czasie w pracach artysty te kwestie znajdują swoją bardziej przekształconą, bardziej sterylną formę, ale tym, co się nie zmienia, jest krytyczny stosunek wobec kulturowych, społecznych, ekonomicznych praktyk kształtujących – wśród różnych wymiarów ludzkiej egzystencji – stosunek wobec ciała i aktywności podejmowanych wokół niego. *Obrzędy intymne* mogą być odczytane także jako jedna z pierwszych prób konfrontacji ze znaczeniem widzialności, próby takiego przesunięcia w obrębie widzialności, które odsłania jej wymiar polityczny.

Bibliografia

- G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, trans. M. Salwa, Warszawa, Prószyński i S-ka 2008.
- J. Butler, *Bodily Vulnerability, Coalitions and Street Politics*, [in:] *The State of Things*, eds. M. Kuzma et al., Oslo, Office for Contemporary Art 2012.
- J. Butler, *Ramy wojny: Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, trans. A. Czarnacka, Warszawa, Książka i Prasa 2011.
- B. Deptuła, *Retrospektywa Libery*, Dwutygodnik 12 (2009), <http://www.dwutygodnik.com/artukul/716-retrospektywa-libery.html> [27.01.2018].
- S. Federici, *O opiece nad osobami starszymi*, trans. P. Antoniewicz, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2014, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0129_federici.pdf [27.01.2018].

⁷⁴ Przy artyście nikt nie jest bezpieczny, op. cit., p. 8.

- N. Fraser, *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, trans. A. Weseli, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2014.
- N. Fraser, *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, Social Text 25/26 (1990).
- C. Gilligan, *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, trans. B. Szelewa, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2015.
- D. Głowacka, *Speech Under Torture: Bearing Witness to the «Howl»*, [in:] *Losing Trust in the World. Holocaust Scholars Confront Torture*, eds. J. K. Roth, L. Grob, Seattle–London, University of Washington Press 2016, pp. 42–59.
- J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960*, trans. D. Porter, ed. J. A. Miller, London, Routledge 1992.
- E. Majewska, «Solidarność» i solidarność w perspektywie feministycznej: od post-mieszkańskiej sfery publicznej do solidarności globalnej, *Etyka* 48 (2014).
- T. T. Minh-ha, *Framer Framed*, New York – London, Routledge 1992.
- C. Mouffe, *Which Public Space for Critical Artistic Practices?*, [in:] *Cork Caucus: On Art, Possibility and Democracy*, ed. T. Byrne, Dublin, National Sculpture Factory 2006.
- L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, trans. E. Franus, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis 1998.
- Przy artyście nikt nie jest bezpieczny*. Ze Zbigniewem Liberą rozmawiają Katarzyna Bielas i Dorota Jarecka. Duży Format: Magazyn Gazety Wyborczej 6 (2004).
- J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego: Estetyka i polityka*, trans. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków, Korporacja ha!art 2007.
- Ł. Ronduda, *Duchowość żenuje. Urządzenia kondycyjne. Rzecz o życiu i twórczości Zbigniewa Libery w latach 1981–2005*, *Obieg* 1 (2006), pp. 8–19.
- S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, trans. S. Magała, Kraków, Karakter 2010.
- G. Ch. Spivak, *Czy podporządkowani Inni mogą przemówić?*, trans. E. Majewska, *Krytyka Polityczna* 24–25 (2011).
- V. Turner, *Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*, *Rice University Studies* 3 (1974), pp. 53–92.
- V. Turner, *Proces rytualny: struktura i antystruktura*, trans. Ewa Dżurak, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 2010.
- V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca – New York, Cornell University Press 1977.
- A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Kraków, Korporacja ha!art 2007.

Abstract

The Obscenity of Care Practices: *Intimate Rites* by Zbigniew Libera

The text analyses Zbigniew Libera's *Intimate Rites* as a representation of a situation of care. Focusing on a gesture of making someone else's intimacy public, it raises the questions about the ways the public sphere is regulated and how classifying a situation of care as "the private" is politically conditioned. The text proposes to see the film as an expression of care understood as unconditional readiness for an encounter with a radically mute presence of the suffering other.