

Patrycja Cembrzyńska

## Co to jest falanster?

„Urok utopii wyrasta z niemożliwości uprzytomnienia sobie, że nie jesteśmy w stanie uczynić z ziemi nieba”<sup>1</sup>.

Karl R. Popper

„Każdy myśli o tym, że gdy znajdzie się w wodzie, nie będzie mógł oddychać, bo jak daleko sięga wstecz pamięcią, nie może sobie przypomnieć, żeby miał wśród swych przodków jakąś rybę”<sup>2</sup>.

Lautréamont

„Falanster Artysty to szczególnego rodzaju budowla mająca spełniać wszystkie wymogi i zasady ekonomicznego życia artysty (jego duszy, wrażliwości, ciała). Pozwala bez przeszkód i zbytnich niebezpieczeństw dociekać odwiecznych praw natury ziemi i kosmosu” – pisał Grzegorz Sztwiertnia, prezentując swój „Projekt doskonałych falansterów dla artystów”, (1992–1994)<sup>3</sup>. Falanster urządzony jest skromnie; dormitorium oraz dobrze oświetlona, schludna i przestronna pracownia mają przysłużyć się efektyw-

<sup>1</sup> K.R. Popper, „Utopia i przemoc”, przekł. T. Szawiel, *Znak* 1978, nr 283, s. 107.

<sup>2</sup> Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, wstęp i przekł. M. Żurowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 97 (z *Pieśni drugiej*).

<sup>3</sup> Zob. G. Sztwiertnia, „Projekt doskonałych falansterów dla artystów”, w: *Siedem przestrzeni* (Grzegorz Sztwiertnia, Jerzy Romaniuk, Piotr Lutyński, Piotr Jaros, Robert Rumas, Tomasz Targowski, Małgorzata Turewicz, Mirosław Maszlancko), Kraków 1994, s. 10 (katalog cyklu wystaw, Galeria Zderzak, Kraków). Ibidem również: „Instrukcja o sposobie kierowania artystami i przywracania ich do zdrowia w falansterach dla nich przeznaczonych”, „Idealny plan domu w falansterach dla artystów” oraz „Instytut Nowych Badań. Szkic regulaminu”. Projekt „Co to jest falanster?” należy do szczególnie rozbudowanych – jego zwiastunem była wystawa *Pięciu poetów, pięciu malarzy, jeden artysta* w Galerii Zderzak w 1992 roku, a rozwinięciem – ekspozycja w Gmachu „Sokoła” w Krakowie pt. *Pracowania na Południu* (z tego samego roku) i przede wszystkim, mająca miejsce w Zderzaku, wystawa *Ścisły ster do kierowania życiem. Porządek postępowania jeden dla wszystkich* z 1993 roku oraz zbiorowy pokaz w opuszczonej kamienicy u zbiegu ulic św. Krzyża i Mikołajskiej w Krakowie, objęty tytułem *Współrzędne* (z 1994 roku). Chociaż każda z wystaw miała nieco inny charakter, wspólna idea każe traktować je łącznie i tak też czynię w niniejszym eseju. Spośród ważniejszych recenzji dotyczących Falansteru Artysty wymienić należy: A. Przywara, „Wizyta”, *Obieg* 1993, nr 53–54; zob. także T. Gryglewicz, „Szpital metafizyczny”, *Gazeta Wyborcza* z 25 maja 1995. Pozostała bibliografia, m.in.: M. Tarabuła, „Diagnostyka i modele”, w: *Grzegorz Sztwiertnia. Modele*, Kraków 1994, brak paginacji (katalog wystawy *Aura*, Galeria Zderzak, Kraków); J. Michalski, „Abstrakcja urojona. Malarstwo Grzegorza Sztwiertni”, w: *Oko i dłoń malarza*, Kraków 2003, s. 5–18 (katalog wystawy: Galeria Zderzak, Kraków).

nemu wypoczynkowi i wydajnej pracy. Falanster znajduje się na powierzchni oceanu, co pozwoli na „studiowanie najbardziej zagadkowych problemów”. Nic nie stoi na przeszkodzie, by żyć sztuką, a zgłębiając jej istotę, odkryć tajemnice cywilizacji. By wreszcie – cywilizację uleczyć. Zachęcający opis nie zwiastuje jednak prawdziwej natury tego miejsca. A okaże się ono niemożliwym dla „normalnego” życia.

Utopia: 1. „miejsce dobre” (*eutopia*) lub 2. „miejsce, którego nie ma” (*outopia*) – Tomasz Morus, „niepoprawny kalamburzysta”, chciał jakoby scalić dwa znaczenia<sup>4</sup>. Sztwiertnia pójdzie jego śladem, projektując falanster, który okaże się także dystopią, tj. utopią negatywną, której literackich wzorów szukać należy w takich utworach, jak *Rok 1984* Georga Orwella czy *Nowy, wspaniały świat* Aldousa Huxleya.

Na historię falansteru składają się trzy opowieści: 1. o kolonii artystycznej, 2. idealnym mieście i 3. szpitalu psychiatrycznym. To historia mitu artysty-wieszczka, który zawładnął wyobraźnią adeptów sztuki. To komentarz do rozważań na temat inżynierii społecznej, w której nowoczesność widziała drogę ku lepszemu (idealnemu) światu. I w końcu to historia o tym, że nad utopijnym myśleniem, zakładającym porządek postępowania jeden dla wszystkich, ciąży duch Panoptikonu (modelowego więzienia, opracowanego przez Jeremy’ego Benthama), a projekty idealnych miast wyrastają z dążeń autorytarnych. „Projekt doskonałych falansterów dla artystów” Sztwiertni jest jednak przede wszystkim opowieścią o tym, jak w blasku idealnych zasad, panujących w idealnym mieście, spod idealnej architektury wynurza się obłęd, którego nie sposób poskromić.

„Projekt doskonałych falansterów dla artystów” postrzegać zarazem należy jako rozbudowaną alegorię, złożoną ze strumieni obrazów, wyłowionych z wielkich narracji kultury zachodnioeuropejskiej<sup>5</sup>. Alegorię specyficzną, w której jeden obraz przewartościowuje następny, wykrzywia go, pokazuje jego ukryte oblicze, doprowadza do absurdu. Co początkowo uwodzi swym pięknem, z czasem zmienia się w wizję nie do zniesienia.

## 1. Kolonia Artystów

Falanster (ukazany na kolejnych rysunkach) ma charakter idealnej wyspy, wokół której hasają stworzenia morskie. W ciszy oceanu studiowanie idei – a wokół Platońskich idei rzecz się będzie rozgrywać – powinno przebiegać

---

<sup>4</sup> Zob. J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Iskry, Warszawa 1980, s. 10–11.

<sup>5</sup> Na „Projekt doskonałych falansterów dla artystów” składają się nie tylko rysunki i instalacje, ale także teksty Sztwiertni. Mają one formę kolażu – poszczególne fragmenty wyrwane są z pierwotnych kontekstów i umieszczone w takim sąsiedztwie, które wydobywa ich drugie dno oraz absurdalność. Bardzo ważną inspiracją były dla Sztwiertni teksty Lautréamonta (Isidore Ducasse) – artysta odwołuje się więc do tradycji symboliczno-surrealistycznej – zob. Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, op. cit. (twórczość Lautréamonta cechuje prowokacja, zjadliwy humor, absurd oraz brak hamulców, dzięki którym przekracza on wszelkie wyznaczone przez autorytety ramy; zestawia on obrazy tak, by wywoływały niepokój, drażniły i podważały *status quo* – słynne spotkanie na stole prosektoryjnym maszyny do szycia i parasola).

bez zakłóceń. Woda – źródło życia – pozwoli zgłębić tajemnice stworzenia, powrócić do *arché*. Dla Talesa z Miletu ona właśnie była pierwszym elementem, z którego powstało wszystko inne<sup>6</sup>. Woda to Wielka Matka, wodne łono, do którego wszystko powraca, ale też symbol wtajemniczenia, by przypomnieć chrześcijański rytuał chrztu, i w końcu znak czystości<sup>7</sup> – woda obmywać będzie mieszkańców falansteru i namaszczać ich na artystów. Tylko czystość zagwarantuje szczęście, które promieniować będzie na bliższe i dalsze okolice.

Wydaje się, że otoczony przez ocean falanster miałby być jednym z wcieleń legendarnej Atlantydy, na której powstało wspaniałe mocarstwo, rozrastające się na okoliczne wyspy i lądy. Na obraz Atlantydy, opisywanej przez Platona w dialogach „Timaios” i „Kritias”<sup>8</sup>, oraz słynnej wyspy Utopii opisywanej przez Tomasza Morusa<sup>9</sup>, nakłada się jednocześnie wyobrażenie idealnej pracowni, a zarazem świątyni sztuki, w której powstaje arcydzieło.

Jednym z patronów falansteru będzie Ad Reinhardt<sup>10</sup> – malarz i teoretyk, autor m.in. *Dwunastu zasad dla nowej akademii* (1957), który występując m.in. przeciw kolorowi, formie, fakturze, światłu w obrazie, pragnął poznać esencję sztuki. Jego wizja akademii jako „wieży z kości słoniowej”<sup>11</sup>, w której pracuje komuna artystów, wpłynęła na ogólny zarys koncepcji falansteru. Nie ma dwóch sztuk – jest tylko jedna, a akademia stoi na straży doktryny,

<sup>6</sup> Por. Z. Kalnická, „Woda”, przekł. M. Bakke i K. Wilkoszewska, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2002, s. 84.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 81–91.

<sup>8</sup> Platon, „Timaios” (24 E–25 D), w: idem, *Dialogi*, t. 2, przekł. W. Witwicki, Kęty 1999, s. 674–674; oraz Platon, „Kritias” (VII–XII), w: idem, *Dialogi*, t. 2, op. cit., s. 760–766; na temat Atlantydy jako utopii – zob. np. W. Parniewski, *Szkice z dziejów myśli utopijnej (od Platona do Zinnowjewa)*, KliKR UŁ Łódź 2000, s. 26–31; warto przypomnieć historię Atlantydy, gdyż rozmaite wątki opowieści Platona wracać będą w niniejszym eseju jeszcze kilka razy: W „Timaiosie”, czytamy, iż na Atlantydzie powstało wspaniałe mocarstwo, które rozrastało się na okoliczne wyspy i lądy. Militarna potęga „gwałtem i przemocą szła przez całą Europę i Azję”, lecz w końcu napotkała na opór, któremu uległa. Jedno z państw zadało wyspiarzom cios, a Atlantyde zaczęły następnie nękać kataklizmy – w końcu znikła w morskiej otchłani. „Kritias”, mówi jednak więcej o samej wyspie. Zasiadłana przez potomków Posejdona, była Atlantyda krainą obfitości i bogactwa. Piękna i rozbudowywana z coraz to większym rozmachem stolica, umieszczona w centrum wyspy, otoczona była kolistymi kanałami – Posejdon zakładając gród „porobił z morza i z ziemi na przemian szereg większych i mniejszych kół współśrodkowych”. Pierścienie ziemne mieszkańcy przepuli promienistymi kanałami, a brzegi kolistych wałów połączyli mostami. Zmyślne, zorganizowane społeczeństwo przekształciło kraj w prawdziwą hegemonię. Mieszkańcy, nad wszelkie cnoty przedkładając praworządność i dzielność, wciąż pomnażali swe bogactwa. W pewnym momencie jednak zaczął ich zaślepiac zbytek i stali się „zepsuci”. Zeus postanowił ich więc ukarać – zebrał pozostałych bogów i... tu Platon urywa dialog.

<sup>9</sup> *Książeczka zaiste złota i niemniej pożyteczna jak przyjemna o najlepszym ustroju państwa i nieznaney dotąd wyspie Utopii* Tomasza Morusa, która ukazała się w 1516 roku, zapoczątkowuje utopię jako gatunek literacki.

<sup>10</sup> Sztwierznią jeszcze w latach osiemdziesiątych czytał teksty Reinhardta udostępnione mu przez Andrzeja Przywarę; na temat koncepcji sztuki-jako-sztuki Ada Reinhardta – zob. *Ad Reinhardt*, wybór tekstów i przekł. L. Brogowski, Gdańsk 1984; por. A. Reinhardt, „Art as Art”, w: *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, red. Ch. Harrison & P. Wood, Oxford and Malden 2003, s. 821–824.

<sup>11</sup> A. Reinhardt, „Art as Art”, op. cit., s. 822; A. Reinhardt, „Sztuka-jako-sztuka”, w: *Ad Reinhardt*, op. cit., s. 72.

broni ideału sztuki przed degeneracją, pilnuje, ażeby sztuka nie stała się „rynsztokiem zepsucia” i koryguje artystów w ten sposób, by ich umysły stały się wolne od wszelkich innych pasji<sup>12</sup>.

Drugim i być może bardziej wyrazistym „duchowym opiekunem” wyspy staje się Vincent van Gogh, genialny malarz napiętnowany chorobą umysłową. Jego sypialnia w Arles, znana m.in. z obrazu z 1889 roku, jest z jedną z izb w falansterze. Sztwiertnia, co widać na jednym z rysunków, wyposażył ją w dziwne kroplówki...

Falanster Artysty jest nawiązaniem do marzeń Vincenta o stworzeniu w Arles oazy dla tych, którzy swe życie chcą oddać sztuce. Na projekcie Sztwiertni wyraźnie zaciążył przede wszystkim pomysł van Gogha wskrzeszenia średniowiecznego bractwa artystycznego, egzystującego skromnie i podporządkowanego pracy zespołowej. „Jeśli Gauguin zechce tu przyjechać, w grę wchodzi jego podróż i dwa łóżka czy materace – pisaf van Gogh. – Ponieważ Gauguin jest marynarzem, prawdopodobnie będziemy gotować w domu. I za te same pieniądze, które wydaję tu sam, będziemy żyć we dwóch. Wiesz przecie, zawsze uważałem za idiotyczne, że malarze żyją sami. (...) I gdybym mógł się przydać, żeby ich zjednoczyć, chętnie zgodziłbym się, żeby byli lepsi w malarstwie ode mnie”<sup>13</sup>. Mistrzowi z Arles bliskie były ideały nazareńczyków, prerafaelitów, czy później nabistów, którzy pragnęli odrodzenia sztuki, a w wypełnianiu zasad ewangelicznych widzieli gwarancję przemiany duchowej, dzięki której mogliby uwolnić się od akademickich konwencji, „złej praktyki” oraz odnaleźć pierwotny język sztuki. Vincent wyposażyć miał nawet swój słynny Żółty Dom w symbolicznych dwanaście krzesel<sup>14</sup>, odwołując się w ten sposób do liczby członków Bractwa Prerafaelitów (nieprawdziwej zresztą), a zarazem, co oczywiste, liczby apostołów, towarzyszących Chrystusowi<sup>15</sup>. I trudno oprzeć się wrażeniu, że w skromnym umeblowaniu van Goghowej Pracowni Południa widzieć trzeba rezultat przekonania, iż należy „żyć tak, jak żyją pustelnicy, zrozumieć, że główną namiętnością jest praca i zrezygnować z dobrobytu”<sup>16</sup>.

Reguła klasztorna, do której odwołuje się van Gogh, pisząc o pustelnikach, ale i o konieczności połączenia się malarzy, w sposób w jaki „robili to dawni zakonnicy – bracia we wspólnym życiu”<sup>17</sup>, staje się ważną częścią re-

<sup>12</sup> A. Reinhardt, „Dwanaście zasad dla nowej akademii”, w: *Ad Reinhardt*, op. cit., s. 44–47; „rynsztok zepsucia” to sformułowanie z innego tekstu Reinhardta – zob. A. Reinhardt, „Artysta w poszukiwaniu kodeksu etycznego”, w: *Ad Reinhardt*, op. cit., s. 57.

<sup>13</sup> V. van Gogh, *Listy do brata*, przekł. J. Guze i M. Chefkowski, Czytelnik, Warszawa 1970, s. 307–308.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 335.

<sup>15</sup> Zob. A. Tanikowski, „Pracownia Południa: Vincent van Gogh i Paul Gauguin w Arles”, w: *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość* (Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie 25 i 26 kwietnia 2002 roku), red. A. Pieńkos, Neriton, Warszawa 2002, s. 139 (Artur Tanikowski przedstawia także historię i główne założenia Pracowni Południa – s. 129–142); na temat domów artystów i mitologii z nimi związanych zob. A. Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

<sup>16</sup> V. van Gogh, *Listy do brata*, op. cit., s. 330.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 330.

gulaminu, który obowiązywać miałyby w oceanicznym falansterze Sztwiertni, w jednej z części, urządzonym, na wzór zakonnych dormitoriów. W skład dormitorium, zaciemnionego i wyciszonego, wchodzi wygodne łóżko oraz urządzenia zasilające każdego artystę energią konieczną do życia i pracy. Mieszkańcy mają spędzać czas m.in. na modlitwie – Sztwiertnia zachęca zwłaszcza do regularnego czytania książek poświęconych naśladowaniu Chrystusa. Zalecane praktyki mają pomóc artystom wyzbyć się potrzeb ciała – uwolnić się od materii: „Ręce są niepotrzebne – pisze Sztwiertnia – odrzuć je, nic dobrego nie zrobiły. Cudów nie czyni się rękoma. To samo z nogami (...)”. Artysta ma być *d e l f i n e m* – „księciem przenikającym nieustannie otchłań morskiej mądrości”, Nowym Chrystusem, który „jadł i pił, ale nie wydalął, albowiem nie było w Nim żadnego zepsucia”<sup>18</sup>. Droga, którą przebyć ma prawdziwy twórca, jest drogą ewolucji, postępu, jej zwieńczeniem ma stać się powstanie Nadczłowieka.

Artyści, pragnąc podkreślić swój status jako tych, którzy obdarzeni zostali boską mocą, często – mniej lub bardziej bezpośrednio – ukazywali siebie pod postacią świętych lub Chrystusa<sup>19</sup>. Albrecht Dürer, Paul Gauguin jako jedni z wielu swoją twarz uczynili twarzą Chrystusa, a twarz Chrystusa swoją twarzą. Korzystanie z religijnych formuł obrazowych stało się także udziałem sztuki o rodowodzie awangardowym; różnego rodzaju manifestacje artystyczne poddawane były liturgizacji; jak awangardowe msze i procesje, w których artyści przebierają się za Chrystusa lub świętych<sup>20</sup>. Dla podjętych tu rozważań istotniejszy wydaje się jednak fakt, że na przestrzeni wieków, wielu malarzy chętnie ukrywało swoje autoportrety pod postacią świętego Łukasza<sup>21</sup>, który według legendy wykonał pierwszą podobiznę Matki Boskiej, będącą zarazem pierwszą ikoną, czyli nie tyle zwykłym obrazem, który po prostu przedstawia, ale obrazem, który uobecnia przedstawione. Nie bez przyczyny ten właśnie święty stał się patronem malarzy, a malarskie cechy konstituowały się pod jego imieniem. I van Goghowa przystań dla artystów, i falanster Sztwiertni zamieszkiwać ma nowe Łukaszone Bractwo. Tyle, że Łukaszczyki Sztwiertni wstępują już na wyższy szczebel rozwoju cielesno-duchowego.

We wnętrzach wielkich waleni, od których roi się na rysunkach towarzyszących projektowi, Sztwiertnia umieszcza czasem ludzkie postacie. Przypomina się biblijna historia o Jonaszu, który we wnętrzu wieloryba dojrzewa do powierzonej mu przez Boga misji. Człowiek wypluty przez oceanicznego

<sup>18</sup> G. Sztwiertnia, „Instytut Nowych Badań. Szkic regulaminu”, w: *Siedem przestrzeni*, op. cit., s. 10–11.

<sup>19</sup> Zob. np. P. Junod, „(Auto) portrait de l'artiste en Christ”, w: *L'Autoportrait à l'âge de la photographie: peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Lausanne 1985 (katalog wystawy: Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne); N.N. Perez, „Qui dites-vous que je suis? L'image du Christ dans la photographie”, w: *Corpus Christi. Les représentations du Christ en photographie – 1855–2002*, Paris 2002, s. 11–31 (katalog wystawy: l'Hôtel de Sully, Paris).

<sup>20</sup> Zob. np. K. Czerni, „«Antysacrum» – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią”, w: *Sacrum i sztuka* (Materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki KUL, Rogóżno 18–20 X 1984), red. N. Cieślińska, Znak, Kraków 1989, s. 192.

<sup>21</sup> M. Wallis, *Autoportret*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964, s. 56–57.

stworu ulegnie metamorfozie psychicznej, ale także fizycznej. Inny z rysunków przedstawia ewolucję wiodącą od małpy do człowieka-delfina, czyli nie tylko człowieka-księcia, ale i humanoidalnego morskiego ssaka, który żyje jak ryba<sup>22</sup>, który „nie będzie wydalał odchodów, ale będzie co pewien czas miał odpływy, jak jego Nowa Ojczyzna: ludzie lądowe (ziemskie) – odchody/wielorybie wodne (morskie) – odpływy”. Artysta-delfin ma obniżoną ciepłotę ciała, niby je i pije, ale tak naprawdę spożywa bardzo mało pokarmów stałych, żyje niemal tylko powietrzem i wodą<sup>23</sup>. Nieczystości, które od zawsze stanowiły nie lada problem dla „proroków szczęśliwych światów”<sup>24</sup>, ulegają samoeliminacji. Zwycięża duch, który uwalnia się z „małpiej materii” i – jeśli falanster Sztwiertni postrzegać jako „generator postępu” i opowieść o Odysei Ducha – przypomnieć tutaj należy koncepcję Rudolfa Bauera, który „Państwem Ducha” (*Geistreich*) nazywał założone przez siebie w latach dwudziestych XX wieku Muzeum Sztuki Abstrakcyjnej<sup>25</sup>. Oczyszczenie jest warunkiem niezbędnym, aby sztuka nie ograniczała się do rzemiosła. Falanster jest niczym alchemiczna retorta, w której odbywa się proces puryfikacji. Nieprzypadkowo to szklane, laboratoryjne naczynia posłużyły Sztwiertni za modele siedzib (wylęgarni) delfinów; stworzeń uduchowionych, przez co spowinowaconych także z ptakami i aniołami (rysunki). Delfinom wyrosną skrzydła! Poprowadzi ich gołębicą!

Tylko delfin może powtórzyć boskie dzieło stworzenia i dorównać największemu z artystów. To artysta demiurg, a zarazem wybraniec Boży, geniusz obdarzony boskim natchnieniem i szalony. Ożywa orficki mit, a jednocześnie widmo Platona krąży po falansterze. „Bo wszyscy poeci, którzy dobrze wiersze piszą, nie przez umiejętność to robią, nie przez sztukę: tylko bóg w nich wstępuje. (...) A nie prędzej potrafi coś zrobić, zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie rozumu” – pisał Platon w „Ionie”<sup>26</sup>. Fenomen poetyckiego szału Platon wyjaśnia następnie, używając metafory magnesu: muza trzyma w ręku magnetyczne pierścienie,

<sup>22</sup> Ryba, jako symbol Chrystusa, była znakiem pierwszych chrześcijan; człowieka świętego do ryby porównuje m.in. John Bunyan (1628–1688) (zob. Z. Kalnická, *Woda*, op. cit., s. 88); istnieją również liczne mity, w których występuje rasa pół-ludzi, pół-ryb – w mitologii Mezopotamii odnaleźć można postać Oanessa – wspomina go Berossos opowiadając o istotach, które wyszły z morza „w pierwszych dniach”: ów człowiek-ryba, uważany był za przedpotopowego mędrca, który wyszedłszy na ląd przyniósł ludziom cywilizację (zob. J. Blach, A. Green, *Słownik mitologii Mezopotamii*, przekł. A. Reiche, Książnica, Katowice 1998, s. 34–35, 161–163, 179–180); ludzkie amfibia pojawiają się także często w literaturze – jedną z nich opisuje Lautréamont w *Czwartej pieśni Maldorora* (zob. Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, op. cit., s. 133–136).

<sup>23</sup> G. Sztwiertnia, „Idealny plan domu w falansterach dla artystów”, w: *Siedem przestrzeni...*, op. cit., s. 12.

<sup>24</sup> Sformułowanie jest tytułem książki Adama Sikory poświęconej utopiom – A. Sikora, *Prorocy szczęśliwych światów*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1982.

<sup>25</sup> D. Folga-Januszewska, „Nowe teorie przestrzeni i czasu a nowe kierunki artystyczne lat 1905–1918”, w: *Przed Wielkim Jutrem: Sztuka 1905–1918* (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa październik 1990), red. T. Hrankowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 199–201.

<sup>26</sup> Platon, „Ion”, (533 E), w: idem, *Dialogi*, t. 1, przekł. W. Witwicki, Kęty 1999, s. 21; na temat estetyki Platona zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I: *Estetyka starożytna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1960, s. 133–165.

których moc przyciąga poetów. Za pośrednictwem magnesów dochodzi do przekazania boskiej magii<sup>27</sup>. W tym przyciąganiu magnesu zobaczyć można zapowiedź motywu mistycznego przyłgnięcia do boskości, które stanie się warunkiem poznania idei, a więc warunkiem tworzenia. Jak zrodzona z szafu poezja, tak prawdziwa sztuka, dzięki mocom niedostępnym zwykłym śmiertelnikom, odkrywa transcendentne wzory rzeczy lub – gdy nieznacznie zmodyfikować koncepcje Platona (zaczynając od Arystotelesa) – prazasady działające pod powierzchnią rzeczy<sup>28</sup>. Nadludzką siłę posiada więc artysta, który naśladuje świat wieczny. Czeką go również inne niełatwe zadanie. Zwłaszcza, że doskonałość sztuki mierzona będzie także pod kątem etycznym: piękno – zgodnie z neoplatońską koncepcją – jest Dobrem i Prawdą. Zrozumiawszy, że dobro powszechne należy cenić wyżej niż indywidualne, delfin, napiętnowany boskim szaleństwem, musi zdecydować się na podjęcie misji, która spełni się, gdy przyszły kształt cywilizacji zostanie uformowany zgodnie z idealnym wzorem. Wówczas nastanie Królestwo Piękna. Arcydziełem *delfinów* ma być więc kolonia artystów (falanster) jako taka, będąc zarazem, opisywanym przez Platona, idealnym państwem, które – co należy podkreślić – pomyślane zostało właśnie dla piękna, a zamieszkiwać w nim miało społeczeństwo samo będące dziełem sztuki<sup>29</sup>.

Kontakt ze światem idei, a zarazem właściwy poziom i rodzaj szaleństwa, zagwarantują w falansterze skomplikowane urządzenia, jak Hibernator świadomości i Wirnik Empedoklesa – szczególnie ciekawy, gdyż „stymuluje dociekanie i zapał w poszukiwaniu istoty – sedna życia i śmierci”<sup>30</sup>. Kroplówki i inhalatory, które Sztwiertnia umieścił na poglądowym rysunku, towarzyszącym opisowi falansteru, a przedstawiającym poprawioną zgodnie z regulaminem sypialnię Vincenta, spełniają podobną funkcję. Szaleństwa ma być po równo dla wszystkich, a Bractwo Delfinów ma być jednym mistycznym ciałem. Zanim doszło do przedstawienia projektu falansteru, w 1992 roku powstała instalacja *Pięciu poetów, pięciu malarzy, jeden artysta*, w której Sztwiertnia połączył w jeden krwioobieg dziesięciu „twórców przeklętych” (Rimbaud, Novalis, Hölderlin, Chlebnikow, Rilke, van Gogh, Wols, Ad Reinhardt, Malewicz, Yves Klein)<sup>31</sup>. Powstał jeden „organizm zainfekowany wirusem sztuki”<sup>32</sup> – jak pisała Marta Tarabuła – system dwuznacz-

<sup>27</sup> Platon, „Ion”, (VII, 536), w: idem, *Dialogi*, t. 1, op. cit., s. 24.

<sup>28</sup> Na temat rozumienia idei w sztuce zob. również: W. Bałus, „Czy idee można zobaczyć? Uwagi o sporze pomiędzy «widzialnym» a «rzeczywistym» w dziejach myśli o sztuce”, *Znak* 1990, nr 421, s. 64–71; klasyczną rozprawą analizującą ewolucję pojęcia „idea” w odniesieniu do sztuk plastycznych jest oczywiście studium Erwina Panofsky’ego – E. Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory*, przekł. J.J.S. Peake, Oxford University Press, New York 1968.

<sup>29</sup> K.R. Popper, *Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. I: *Urok Platona*, przekł. H. Krahelska, Warszawa 1993, s. 188–190: Popper nazywa samego Platona wielkim artystą. Idealne państwo było koncepcją estetyczną. Podkreśla, że polityka była dla filozofa sztuką w dosłownym tego słowa znaczeniu – sztuką komponowania, podobnie jak malarstwo, architektura czy muzyka (s. 188).

<sup>30</sup> G. Sztwiertnia, „Ścisły ster do kierowania życiem. Porządek postępowania jeden dla wszystkich”, w: *Siedem przestrzeni*, op. cit., s. 9.

<sup>31</sup> Instalacja składała się z taboretów, tekturowych pudełek i łączących je plastikowych rurek – niestety uległa zniszczeniu.

<sup>32</sup> M. Tarabuła, *Diagnostyka i modele*, op. cit., brak paginacji.

ny, bo tyleż upragniony (ze względu na zniesienie jednostkowych różnic), co – przynajmniej z medycznego punktu widzenia – niestabilny i wymagający sztucznego utrzymywania przy życiu.

## 2. Idealne Miasto-Państwo

Wokół jednej wielkiej rodziny, której członkowie połączeni są więzami nie krwi, lecz pragnień i celów koncentrowała się wizja utopijnego socjalisty Charlesa Fouriera (1772–1837), z myśli którego Sztwierznińca zaczerpnął bezpośrednio koncepcję falansteru<sup>33</sup> – osady, dzięki której miały zostać rozwiązane, w założeniu bezkonfliktowo i za ogólną aprobatą, wszystkie problemy społeczno-ekonomiczne. Owładnięty ideą postępu Fourier wierzył w ewolucję kosmiczną ludzkości (w tym w rozwój ludzkiej duszy, przenoszącej się na coraz wyższe poziomy istnienia) i chciał stworzyć raj na ziemi. Falanster – podstawowa komórka przyszłego, idealnego społeczeństwa – w programie transformacji świata odegrać miał najważniejszą rolę. Zamieszkiwała go falanga – rodzaj spółdzielczego stowarzyszenia, składającego się z 1620 członków związanych wspólnotą interesu. Mieli oni znaleźć wyzwolenie w pracy – naturalnej formie ekspresji i radości<sup>34</sup>. Falanster jest jakby wielką ludzką maszyną, która – jak napisze Walter Benjamin – „wytwarza bajkową krainę obfitości, prastare marzenie, w które utopia Fouriera wlała nowe życie”<sup>35</sup>.

Owo prastare marzenie sięga oczywiście rozważań Platona. Jak podkreśla Ruth Eaton we wstępie do swojej rozprawy o miastach idealnych, to Platońska idea, rozumiana jako niedościgniony wzór, zaważyła na koncepcjach projektantów miejsc harmonii i obfitości – miasta idealne projektowane na przestrzeni wieków będą hipostazami absolutnego modelu, którego poznanie stanie się udziałem elity architektów<sup>36</sup>. Z platońskiej tradycji wywodzi się także koncepcja doskonałego państwa jako odrodzonej Sparty, gdzie zasadą jest surowe wychowanie w duchu wspólnotowym<sup>37</sup>.

W „Projekcie doskonałych falansterów dla artystów”, Fourierową wizję rzeczywiście przenika duch Sparty, łącząc się jednocześnie z tzw. utopią zakonu<sup>38</sup>, której mutacją jest z kolei *république des lettres*, czyli „wspólnota uczonych”. By zostać jej członkiem należało spełnić jeden podstawowy warunek. Należało poświęcić się poszukiwaniu Prawdy w interesie całej ludzkości<sup>39</sup>.

<sup>33</sup> Zob. A. Sikora, *Prorocy szczęśliwych światów*, op. cit., s. 75–138: w „tradycyjnej rodzinie” Fourier widział aparat przymusu, który niszczy indywidualność i tworzy potencjał jednostki.

<sup>34</sup> Zob. ibidem, s. 75–138: praca przebiegała w wyspecjalizowanych zespołach, wewnątrznie zhierarchizowanych, przy czym system zakładał krótkie seanse pracy połączone ciągłą rotacją z jedną grupą do drugiej i wymianą ról w hierarchii (tj. nowy zespół – inne miejsce w hierarchii tam obowiązującej), co gwarantować miało równość obywateli. Praca stawała się także przedmiotem kultu, a ci, którzy szczególnie wykazali się w pracy – nowymi świętymi. Lenistwo miało zniknąć samo. Wszystko, co wytworzono, było dobrem ogólnym.

<sup>35</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, przekł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 35.

<sup>36</sup> R. Eaton, *Ideal Cities. Utopianism and the (Un) Built Environment*, Thames & Hudson, London–New York 2002, s. 11.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 31–32.

<sup>38</sup> J. Szacki, *Spotkanie z utopią*, op. cit., s. 116–135.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 128.



Utopia zakonu nie przypadkiem okazała się niezwykle „popularna” wśród artystów. Śnili o niej chociażby romantyczni poeci, którzy zepsuciu świata – jak zauważa Jerzy Szacki – przeciwstawiali wartości duchowe sztuki<sup>40</sup>. Odoobnione garstki sprawiedliwych, które za wzór nierzadko obierają sobie wspólnoty wczesnochrześcijańskie, tworzą w społeczeństwie wyspę, ta zaś – pisze również Szacki – „bądź pozostaje wyspą, bądź (...) stopniowo rozrośnie się w kontynent”<sup>41</sup>. W przypadku falansteru dla artystów, jak pokazuje jeden z gwaszy, gra idzie o tę maksymalną stawkę. Sztwiertnia na oceanie umieszcza nie jedną, a kilka cudownych „wysp”, jak gdyby zgodnie z programem Fouriera, iż „falansteryzacja” ogarnie cały glob, a z tysiąca falansterów powstanie wielkie imperium<sup>42</sup>; idealne miasto nie podlega przecież rozwojowi, może tylko się klonować, jak w *Utopii* Tomasa Morusa<sup>43</sup>.

Wyspy Sztwiertni to niezwykle wizjonerskie, futurystyczne budowle architektoniczne, którym warto poświęcić więcej uwagi, jako że bezprecedensowa miała być również architektura falansteru. U Fouriera centralny budynek miał przybrać formę wieloskrzydłowego pałacu, który – jak sugeruje Jonathan Beecher – przypominałby po wybudowaniu Wersal<sup>44</sup>. Wewnątrz mieścić się miały pomieszczenia do mieszkania, pracy i rozrywki (sale balowe, biblioteki, pracownie naukowe, warsztaty, apartamenty mieszkalne itp.). Kluczową rolę odgrywała jednak sieć krytych galerii, które przebiegały przez cały falanster, łącząc pomieszczenia i budynki w jeden „krwioobieg”, tak by mieszkańcy „stali się budynkiem”, a budynek zamienił się w organizm. Dla Benjamina falanster był „miastem pasaży” i wiele wskazuje na to, że właśnie pierwsze paryskie pasaże zainspirowały Fouriera<sup>45</sup>, chociaż upodobanie do monumentalizmu i rozmachu każe łączyć Fourierową koncepcję przede wszystkim z pomysłami takich architektów, jak Étienne-Louis Boullée czy Claude-Nicolas Ledoux, by wspomnieć chociażby projekt idealnego miasta Chaux tego ostatniego<sup>46</sup>.

Echem projektów Boullée i Ledoux są także szkice Sztwiertni, które przedstawiają architekturę falansteru dla artystów: monumentalna kula, podtrzymywana przez wyłaniające się z oceanu pale, przypomina zwłaszcza rysunek mauzoleum Izaaka Newtona autorstwa Boullée’a (1784). Cenotaf dla Newtona miał być olbrzymią sferą, której powierzchnia zostałaby przepruta licznymi otworami w ten sposób, iż światło przenikające do ciemnego wnętrza wydawać się mogło światłem gwiazd. Olbrzymia kula oglądana z zewnątrz symbolizowałaby natomiast ziemski glob – Cenotaf dla Newtona

<sup>40</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>42</sup> A. Sikora, *Prorocy szczęśliwych światów*, op. cit., s. 75–138 – stolica Fourierowego imperium miała znajdować się w Konstantynopolu.

<sup>43</sup> R. Eaton, *Ideal Cities...*, op. cit., s. 17 oraz 63–67.

<sup>44</sup> J. Beecher, *Charles Fourier. The Visionary and His World*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1986, s. 243.

<sup>45</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, op. cit., s. 33–35; J. Beecher, op. cit., s. 245.

<sup>46</sup> J. Beecher, *Charles Fourier...*, op. cit., s. 245.

<sup>47</sup> R. Eaton, *Ideal Cities...*, op. cit., s. 106; zob. także K. Lipka, „Wizjonerzy w służbie propagandy, czyli architektura klasycyzmu rewolucyjnego”, w: *Klasycyzm i klasycyzmy* (Materiały Sesji Stowa-

był *universum*<sup>47</sup>. Szukając analogii dla architektury Falansteru Artysty, nie sposób nie przypomnieć także projektu cmentarza autorstwa Ledoux, który architekt zamieścił w wielkim zbiorze dzieł swojego życia wydanym w 1804 roku. I w tym wypadku kula staje się kompozycyjną osią założenia.

Boullée, Ledoux oraz kilku innych im współczesnych, którzy zarazili się duchem reformatorskim francuskiej rewolucji, czynią – jak powie Jean Starobinski – „z architektury wymowną pedagogikę, która ma uchronić człowieka przed upadkiem”<sup>48</sup>. Architektoniczna lekcja Boullée’a i Ledoux’a to lekcja o „sterylnym bogactwie”<sup>49</sup>, o pięknie, które uzyskać można rezygnując z dekoracji na rzecz masywnych brył i gry światła. To również lekcja o genialnym architekcie, który ma kompetencje demiurga-prawodawcy<sup>50</sup>. Harmonia form i doskonałe proporcje, wskazując na światłość rozumu, zyskują wartość moralną<sup>51</sup>.

Budowla na palach zaprojektowana przez Sztwiertnię, znana zarówno z rysunków, jak i szklanych modeli<sup>52</sup>, podobnie jak Cenotaf dla Newtona, jest miniaturą wszechświata. Bryła – biała, gładka kula, do której okrągłe otwory okienne dostarczają światła – jest doskonała pod każdym względem. Chociaż jej forma na pozór kłóci się z towarzyszącym projektowi falansteru opisem, w którym czytamy, że na każdy zespół pomieszczeń składać się będą jednopiętrowe budynki, otaczające kwadratowy dziedziniec<sup>53</sup>, obydwie budynki perfekcyjnie przystają do siebie na polu – rzecz można – ideologicznym. Dzieje się tak, ponieważ falanster Sztwiertni, czy ten z opisu, czy ten z rysunków, to przede wszystkim „architektura reguł”, które są odbiciem ładu kosmicznego.

Przestrzeganie określonych reguł było warunkiem dobrobytu idealnych miast. Przy czym zasady dawały o sobie znać wszędzie. Bo wprawdzie wszystko zaczyna się od kształtowania otoczenia, lecz głównym celem jest etap następny – kształtowanie postaw zbiorowości, która odpowiednio zaprojektowane otoczenie zamieszka.

Zgodnie z prawami matematyki i geometrii urządzono wyspę Atlantyde. W projekcie falansteru Sztwiertnia odwołuje się do figur i brył idealnych: kwadrat (teksty), koło, kula (rysunki). Nie przypadkiem miasto doskonale jest miastem geometrycznym, bez czasu i historii, innymi słowy – miastem wiecznym. Nie przypadkiem też szczegółowa mapa musi poprzedzać jego powstanie. Regularny plan i szerokie ulice, wzdłuż których ciągną się, podobne jeden do drugiego, budynki oraz centrum, któremu przypada funkcja

rzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1991), red. T. Hrankowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 131–143.

<sup>48</sup> J. Starobinski, *1789 Emblematy rozumu*, przekł. M. Ochab, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 35.

<sup>49</sup> Zob. R. Eaton, *Ideal Cities...*, op. cit., s. 106.

<sup>50</sup> J. Starobinski, *1789...*, op. cit., s. 35.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 33–40, tam też noty i uzupełnienia nr 18, 19, 20 i 21 (s. 129–133).

<sup>52</sup> Warto dodać na marginesie, że przestrzenne modele falansteru, złożone ze szklanych naczyń umocowanych na metalowym stelażu, pokazywane w Galerii Zderzak w 1993 roku, mają wiele wspólnego z minimalistycznymi rzeźbami Mirosława Bałki – modele uległy zniszczeniu.

<sup>53</sup> Zob. G. Sztwiertnia, „Projekt doskonałych falansterów dla artystów”, op. cit., s. 11 oraz G. Sztwiertnia, „Idealny plan domu w falansterach dla artystów”, op. cit., s. 12–13.

reprezentacyjna i strażnicza, pomagają eliminować wszystko, co przypadkowe i niepewne. O takim mieście marzyli następcy architektów rewolucyjnych, np. moderniści, jak Le Corbusier, który krytykuje kręte, wąskie ulice, chwalcąc geometrię i standaryzację<sup>54</sup>. W jego niezrealizowanym „mieście promienistym” (*la ville radieuse*) swymi skoordynowanymi i pozbawionymi przygodności działaniami człowiek miał potwierdzać doskonałość planu i wyższość rozumu, który w swej mądrości powołał do życia doskonały plan. Zygmunt Bauman pisze: „Autorytet planu, czerpany wprost z kanonów logiki i estetyki nie znosi sprzeciwu; nie uznaje względów i racji, które nie mogą na nakazy estetyki i logiki się powołać; czynności planisty miejskiego są więc ze swej natury nieczułe na zgiełk emocji wyborczych i głuche na lamenty ofiar, rzeczywistych czy z urojenia. «Plan» (rozum bezosobowy, nie pomysł zrodzony w pojedynczym, choćby i genialnym, lecz zawsze omylnym umyśle) jest wszak jedynym warunkiem, zarazem koniecznym i wystarczającym, ludzkiej szczęśliwości, która (jak rozum bez cienia wątpliwości orzeka) na niczym innym zasadzać się nie może, jak na doskonałym dopasowaniu ludzkich zamierzeń i struktury jednoznacznej, na wskroś przejrzystej i na pierwszy rzut oka czytelnej przestrzeni”<sup>55</sup>.

Wszyscy projektanci szczęśliwych wysp pisali również dla przyszłych mieszkańców swych cudownych „miejsc-nie-miejsc” regulaminy, których przestrzeganie gwarantować miało przetrwanie ideału. Porządek, który obowiązywać ma w Falansterze Artysty, jest zapisany w punktach – każda czynność została starannie zaprogramowana. Nie tylko organizacja przestrzeni była więc powodem, dla którego działania utopistów kojarzyły się wielu z matematyką. Jak pisze Szacki – „chodzi w nich (działaniach – P.C.) o znalezienie możliwie najprostszej formuły – «tabliczki», która pozwoli wszystko przewidzieć i wszystko rozwiązać, stwarzając człowiekowi warunki działań rozsądnych i korzystnych”<sup>56</sup>. Składające się na „Projekt doskonałych falansterów dla artystów”, dekryty i rozporządzenia z każdego życia czynią odzwierciedlenie geometrycznego porządku niebios, jednego dla wszystkich. Porządku, który ma czynić szczęśliwym, ale który, podporządkowując część całości oraz uniformizując, spycha w niebyt wszelką indywidualność.

„Po co budować społeczeństwo marionetek?” – pytał więc Emil Cioran, polecając w następnym zdaniu „opis Falansteru (Fouriera – P.C.) jako najsukuczniejszy środek wymiotny”<sup>57</sup>. Nie należy zapominać, że historia idealnych miast jest także historią ignorowanych i eliminowanych różnic oraz ilustracją tego, co Karl R. Popper nazywa moralnością społeczeństwa zamknięte-

<sup>54</sup> Zwłaszcza Ledoux postrzega się często jako prekursora architektury nowoczesnej – zob. np. R. Eaton, *Ideal Cities...*, op. cit., s. 116.

<sup>55</sup> Z. Bauman, „O ładzie, co niszczy, i chaosie, który tworzy, czyli o polityce przestrzeni miejskiej”, w: *Formy estetycznej przestrzeni publicznej*, red. J.S. Wojciechowski i A. Zeidler-Janiszewska, JK, Warszawa 1998, s. 20.

<sup>56</sup> J. Szacki, *Spotkania z utopią*, op. cit., s. 155; na temat miast idealnych i inżynierii społecznej – zob. także T. Pisula, „Polis, utopia, inżynieria społeczna”, w: *Humanistyczne oblicze miasta*, red. D. Jędrzejczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 35–67.

<sup>57</sup> E. Cioran, *Historia i utopia*, przekł. M. Bieńczyk, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1997, s. 69.

go, a więc „moralnością” totalitarną<sup>58</sup>. Koszmarem okaże się, pasożytujący na mistycznej podstawie, sen o utraconej jedności plemiennej, znajdujący wyraz w pragnieniu powrotu pod „skrzydła patriarchalnego domu” i chęci „uczynienia jego granic granicami naszego świata”<sup>59</sup>.

### 3. Szpital Psychiatryczny

W Falansterze Artysty nieposłuszeństwo, wyjście poza to, co „zapisane w tabelce”, jest karane. Analogii dla sformułowanej przez Sztwiertnię listy reguł, których łamać nie wolno, szukać by można w niepozabawionym ironii tekście Ada Reinhardta *Artysta w poszukiwaniu kodeksu etycznego* (1960), w którym wymienionych zostaje *Trzyście zasad etycznego prowadzenia się dla profesjonalnych artystów Akademii Sztuk Pięknych*. Wynika z nich, iż kary, których doświadczą odstępcy, obejmują m.in. koło tortur, zakucie w kajdany, przykucie do wiosel galery, łaskotanie, pojmanie do żonglerki gorącymi pochodniami, ciężką pracę w polu, osadzenie w pustelni, przepędzenie ulicami oraz umieszczenie w zakładzie, w którym dokonają żywota na odpowiedniej, mącznej diecie<sup>60</sup>. Także Sztwiertnia nie ma litości dla kacerzy. Np. punkt 10. „Instrukcji o sposobie kierowania artystami i przywracania ich do zdrowia w falansterach dla nich przeznaczonych” mówi, iż „w przypadku, gdyby dyżurne spotkały się z krnąbrnością jakichś artystów, każą ich zamknąć na trzy lub cztery godziny za pozwoleniem przełożonej, ażeby ten przykład utrzymał pozostałych w posłuszeństwie”<sup>61</sup>. Falanster to zespół guwernerów i nadzorców, którzy podczas regularnych obchodów pilnują, by żaden artysta nie próżnował i każdy „zachowywał się przystojnie”. Rygor tu panujący jest rygiem szpitalno-więziennym. Posiłki, spaceru odbywają się o określonej porze. Dzwon obwieszcza pobudkę, czas na modlitwę i moment, kiedy należy przystąpić do pracy itd. Spowiedź jest obowiązkowa<sup>62</sup>. W falansterze poszukiwanie idei zostaje połączone z surową dyscypliną<sup>63</sup>.

<sup>58</sup> K.R. Popper, *Spółczesność otwarte i jego wrogowie*, t. 1, op. cit., s. 131.

<sup>59</sup> Por. K.R. Popper, *Spółczesność otwarte i jego wrogowie*, t. 2: *Hegel, Marks*, przekł. H. Kraheńska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 258.

<sup>60</sup> A. Reinhardt, „Artysta w poszukiwaniu kodeksu etycznego”, w: *Ad Reinhardt*, op. cit., s. 58–59.

<sup>61</sup> G. Sztwiertnia, „Instrukcja o sposobie kierowania artystami i przywracania ich do zdrowia w falansterach dla nich przeznaczonych”, w: *Siedem przestrzeni...*, op. cit., s. 12.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 11–12.

<sup>63</sup> Z „Projektu idealnych falansterów dla artystów” wywodzi się instalacja Sztwiertni z 2002 roku pt. *Ćwiczenia neoplastyczne*, w której obrazu Pieta Mondriana Sztwiertnia skojarzył z drabinkami do ćwiczeń i przeniósł w trzeci wymiar, aranżując salę gimnastyczną. Mondrianowski ruszt zmienia się w szczeble drabinek. Jedną z malarskich kompozycji Mondriana ułożoną zostaje także na podłodze – tym razem z materaców, obleczonych w kolorowe pokrowce. Całości towarzyszą zdjęcia osób wykonujących ćwiczenia rehabilitacyjne. *Ćwiczenia neoplastyczne* są opowieścią o nowoczesnym postulatcie „tresowania” ducha. Sala gimnastyczna to trawestacja „świętyni medytacji”, w której koncentracji i wyciszeniu sprzyjać miał uspokajający rytm linii i czystość kolorów aranżujących wnętrze. Tyle że drabinki będą jednocześnie narzędziami tortur – szerszy kontekst dla instalacji *Ćwiczenia neoplastyczne* przedstawiam w artykule o problemie ciała i ducha w epoce nowoczesnej, zob. mój esej: „Kłopoty epoki nowoczesnej z ciałem, czyli modernistyczna antyfiguracja”, w: *Figury i figuracje* (Materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Lublin,

Niemniej, poświęcenie było od początku wpisane w system. Van Gogh pisał: „(...) za to, żeby być ogniwem w łańcuchu artystów, płacimy wygórowaną cenę – zdrowiem, młodością, wolnością (...)”<sup>64</sup>.

Co ciekawe, „Instrukcja o sposobie kierowania artystami...” to *Ogólny regulamin każdego dnia na Oddziale św. Ludwika w Salpêtrière* z 1721 roku, z nieznacznymi zmianami przepisany z *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* Michela Foucault. Podobnie rzecz się ma z *Idealnym planem domu w falansterach dla artystów*, w którym Sztwiertnia zacytował (także korzystając z materiałów zgromadzonych przez Foucaulta) „Idealny plan domu przymusowego pobytu dla niepoczytalnych”<sup>65</sup>. Poszczególne oddziały falansteru przeznaczone są dla głuptaków, szaleńców gwałtownych, czy szaleńców z dłuższymi przerwami w przytomności<sup>66</sup>.

Falanster wydaje się miejscem zsyłki, przytułkiem, znajdującym się gdzieś na obrzeżach społeczeństwa. Zbyt idealistyczni, a równocześnie zbyt zbuntowani wobec tego, co widzą wokół, artyści (element wywrotowy) muszą zostać odizolowani – ich choroba to efekt konfrontacji postaw, wynik niezgody na ciągłe kompromisy<sup>67</sup>. Ale falanster, jak pamiętamy, jest przecież także upragnionym miejscem ucieczki od społeczeństwa pozbawionego ideałów. Miejscem, w którym grupa wybranych tworzy własne reguły „normalności”, sama wyznacza zasady, w oparciu o które funkcjonować ma zamieszkiwana przez nią republika. Nadzorczy są tu po to, aby nikt nie zбочył z drogi, która wiedzie ku idei. Ich misją jest dogłębne, by wielki program odnowy cywilizacji zakończył się sukcesem. Pilnują więc „normalności”. Lecz, niczym w błędnym kole, ich kuratela może być znów przyczyną ucieczki w chorobę poszczególnych mieszkańców falansteru, zwłaszcza jeśli szaleństwo widzieć jako wynik nasilającego się konfliktu między jednostką „która, popadając w zwątpienie, nie może się w pełni przystosować”, a społeczeństwem. Wokół woda. Pozostaje marzenie o żaglowcu, którym można by uciec z „idealnej” wyspy i wieść życie w zgodzie z samym sobą. Zdaje się jednak, że jedynie samobójczy skok w oceaniczną toń mógłby być wyzwoleniem – i falanster miał być przecież azylem; kapsułą, którą grupa artystów czmycha na oceaniczną pustynię. Problem w tym, że kapsuła zacumowała... I jeżeli nawet kilku szalonych śmiazków znów wyruszy z misją ocalenia cywilizacji, wyznaczy cel, który zdawać się będzie usprawiedliwiać wszystkie środki, historia może zatoczyć koło. I tak od idealnej wyspy do idealnej wyspy – dryfowanie w nieskończoność.

A może to umęczona zabiegami leczniczymi wyobraźnia rodzi potwory? Czy dotyka mieszkańców falansteru coś, co można nazwać syndromem

20–22 października 2005), red. M. Kitowska-Łysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2006, s. 179–195.

<sup>64</sup> V. van Gogh, *Listy do brata*, op. cit., s. 306.

<sup>65</sup> Zob. M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przekł. H. Kęszycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 492–496.

<sup>66</sup> G. Sztwiertnia, „Idealny plan domu w falansterach dla artystów”, op. cit., s. 13.

<sup>67</sup> Por. A. Kowalczykowska, *Ciemne drogi szaleństwa*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1978, s. 33.

świętego Antoniego? „Dla świętego Antoniego – pisze Michel Foucault – być wiedzionym na pokuszenie to widzieć to, w co się nie wierzy: to widzieć błąd zmieszany z prawdą, fałszywych bogów sprawionych na podobieństwo Boga jedyne, opuszczoną naturę, z której dzięki, żywe siły wyгнаły opatrność”<sup>68</sup>. Niechciane fantazmaty wciąż nawiedzają pustelnika, im większa gorliwość, tym więcej potworów. Przerażająca wizja. Modlitwa. Kolejna wizja i kolejne potwory. Co jest przyczyną, a co skutkiem? „W krwawym pojedynku heretyków niknie wszelka prawda (...). Świętość Antoniego zostaje przewycięzona przez to, w co sam nie wierzył”<sup>69</sup>. A może – prowokuje Foucault – dopiero teraz, może dopiero w szale, gdy pustelnik dotknął ciemnej strony rzeczywistości, doświadcza on świętości prawdziwej<sup>70</sup>. Chcieli być świętymi, stracili pewność co do tego, czym jest świętość. Wszystko się pomieszało.

Falanster Artysty okazuje się w legendarnym „Statkiem Głupców” (*Narrenschiff*), pijanym okrętem, który odsyła m.in. do słynnego obrazu Hieronima Boscha. Tego typu statki istniały naprawdę, za ich pomocą pozbywano się obłąkanych, skazując ich na wieczną wędrówkę<sup>71</sup>. Tyle tylko, że wyobrażenie *Narrenschiff* tradycja, poprzez literaturę i sztukę, wyposażyła w rozmaite znaczenia. I tak, *Okręt głupców* Boscha – jak pisał Michał Walicki – to przede wszystkim „jeden z największych pamfletów przeciw oszalałej w swej głupocie ludzkości”<sup>72</sup>, który pokazuje, w duchu parodystycznej tradycji karnawałowej, świat na opak. Zastępuje porządek anarchią, jest więc poniekąd – jak chce z kolei Stefan Chwin – „jednym z najstarszych wyobrażeń europejskiej kontrkultury”<sup>73</sup>.

Jeśli falanster Sztwiertni jest pamfletem, to pamfletem na utopię, obnażającym przemoc ukrytą w utopijnych projektach. W centrum dekonstrukcyjnych zabiegów znajduje się mit artysty-proroka, który przewodzić miał idealnemu społeczeństwu<sup>74</sup>. Ekspresja i wolność twórcza, o której marzą artyści, oraz postulowany przez nich w tym samym czasie „interes zbiorowy” są nie do pogodzenia<sup>75</sup>. Uniwersalna władza okazuje się zawsze rządami in-

<sup>68</sup> M. Foucault, „Biblioteka i wyobraźnia”, przekł. M.P. Markowski, w: idem, *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, oprac. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1999, s. 114 – esej Foucaulta poświęcony jest *Kuszeniu św. Antoniego* Flauberta.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 115.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 116.

<sup>71</sup> Zob. M. Foucault, *Historia szaleństwa...*, op. cit., s. 21–26

<sup>72</sup> M. Walicki, „Hieronima Boscha dialog ze światem”, w: idem, *Obrazy bliskie i dalekie*, Warszawa 1963, s. 50; por. „Rozmowa trzecia: o Statku Szaleńców”, w: *Galernicy wrażliwości*, red. i oprac. M. Janion i S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1981, s. 432.

<sup>73</sup> *Rozmowa trzecia: o Statku Szaleńców*, op. cit., s. 434.

<sup>74</sup> Nie sposób nie przypomnieć tutaj Włodzimierza Borowskiego, Jarosława Kozłowskiego i Józefa Robakowskiego, którzy w sztuce polskiej zapoczątkowali krytyczną analizę artystowskich utopii. Wspomnienia wymaga zwłaszcza instalacja *Opus I* z 1983 roku Jarosława Kozłowskiego. Kozłowski pokazuje, jak mit sztuki cenniejszej niż złoto (napędzanej opowieściami o „artyście wybranym”, który odkrywa ideę) staje się legitymacją kultury zainteresowanej jedynie „złotem”, na które można wymienić dzieło – zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999, s. 167–168.

<sup>75</sup> Por. J. Szacki, op. cit., s. 159.

terpretatorów „uniwersalnej” władzy<sup>76</sup>. Artyści stają się ofiarami swoich własnych założeń; zaczynają swój marsz ku nowemu światu od wielkich idei, a potem skazują siebie bądź na rolę propagandowej przystawki dla władzy, bądź na potępienie. Jest w końcu Falanster Artysty spełnieniem (naturalnie doprowadzonym do absurdu) wizji Platona, który świadom anarchistycznego potencjału sztuki, a z drugiej strony świadom jej wartości propagandowych, poleca, by prawodawca (ten który wie, że sztuka jest odświeżaniem idei i wie, czym ma być idea) „namową, a jeśli ona nie pomoże, to przymusem” prowadzi twórców – przymus i kontrola są bowiem ratunkiem przed deprawacją, zagrożeniem, które jakoby wciąż płynie ze strony artystycznych eksperymentów<sup>77</sup>. Ku idei, więc i ku idealnemu państwu, wiedzie jedna i tylko jedna droga; „boskie szaleństwo” i sztuka muszą zatem zostać zinstrumentalizowane (stać się „opium dla ludu”, w razie potrzeby dawkowanym jako lekarstwo). Utopiści nie mają też innego wyjścia jak unicestwić opozycję, ustanawiając aparat nadzoru i zniwelować wszelkie „złędzenia” z wytyczonego szlaku. Równocześnie afirmują samych siebie. Inżynierowie utopii – jak zauważa Popper – stać się muszą wszechmocni: „Stają się bogami. Nie będziesz miał innych bogów przed nimi”<sup>78</sup>.

Zdaje się również, że krytyka zawarta w „Projekcie doskonałych falansterów dla artystów” wymierzona jest przede wszystkim w utopię w wydaniu nowoczesnym, gdyż to właśnie nowoczesność, w przekonaniu, że znalazła wreszcie środki, by urzeczywistnić raj na ziemi, ogarnięta została ładotwórczą pasją. I to obsesyjne projektowanie w wydaniu nowoczesnym zakończyło się eksterminacją „niepasujących” na skalę wcześniej nieznaną. Falanster, niczym soczewka, kumuluje i, niczym krzywe zwierciadło, deformuje pewne aspekty nowoczesnego dążenia do doskonałości. Sztwiertnia zamienia owo dążenie w obsesję i w miejsce wyobrażonego ideału wprowadza szaleństwo, chorobę i przemoc. Hodowanie delfina przypomina eksperyment eugeniczny. Architektura oceanicznego falansteru każe zaś myśleć nie tylko o projektach osiemnastowiecznych budowniczych-wizjonerów, ale i o odwołujących się doń architektów III Rzeszy. Sam falanster zdaje się być tymczasem urojeniem dyktatora, który myśli, że jest bogiem-artystą.

„Amylaza – pomyłony/kwas trawi rozum/tratwa meduzy”<sup>79</sup> – pisze Sztwiertnia. Charakterystyczne, że w tekstach towarzyszących projektowi przywołana jest Tratwa Meduzy. Element przemocy wprowadzony zostaje więc bezpośrednio do opisu rzeczywistości idealnej. Théodore Géricault, opierając się na relacjach ocalałych z katastrofy, którą było zatonięcie w 1816 roku fregaty „Meduza”, namalował obraz, w którym szaleństwo, śmierć (przedstawiona w sposób kliniczny) i niszczycielski żywioł wody zyskały status niemal synonimiczny. Tratwa przedstawiona przez Géricault nie

<sup>76</sup> Por. J. Starobinski, op. cit., s. 102.

<sup>77</sup> Zob. np. Platon, „Prawa” (660 A), w: idem, *Państwo, Prawa*, przekł. W. Witwicki, Kęty 1999, s. 370; por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, op. cit., s. 149–151 (Platon wprowadzie mówić o przymuszaniu poetów, ale jak wiemy platońskie koncepcje zaciągają też na sztukach plastycznych).

<sup>78</sup> K.R. Popper, *Utopia i przemoc*, op. cit., s. 104.

<sup>79</sup> G. Sztwiertnia, „Instytut Nowych Badań. Szkic regulaminu”, op. cit., s. 11.

jest znakiem ocalenia, lecz znakiem straconych nadziei, cierpienia i agonii<sup>80</sup>. To tratwa potępieńców, którzy skazani są na zagładę. I jeśli falanster potraktować jako „Meduzę 2”, to będzie on siedliskiem najprymitywniejszych instynktów (doniesienia z katastrofy fregaty zawierały opisy kanibalizmu), które pochłania wodny żywioł.

Woda staje się znakiem śmierci, która podważa wszystkie pewniki. I podobnie jak szaleństwo, służy Sztwiertni do przekreślenia matematycznych algorytmów i wyzwolenia z ograniczeń, których kwintesencją jest kula-*universum*, w której Sztwiertnia zamknął mieszkańców falansteru – „Nowej Atlantydy”<sup>81</sup>.

Czym jest zatem falanster? Utopią negatywną? Miastem idealnym *à rebours*? Wielkim cmentarzem (zwłaszcza, jeśli wziąć pod uwagę analogię do grobowca dla Newtona)? Przepisem na to, jak zwariować? A może snem wariata? Opowieścią o tym, że dążenie do ideału rodzi potwory lub/i o tym, że o rzeczywistości więcej mówi biologia i zwierzęce instynkty niż jakiegokolwiek wyliczenia?

Uczynić z ziemi nieba niepodobna – pisał Popper – a także, niezwykle aforystycznie, Italo Calvino. Jego opis Peryncji, jednego ze słynnych niewidzialnych miast, najlepiej charakteryzuje szaleństwo falansteryzacji, które ukazuje Sztwiertnia. Oddajmy więc na koniec głos Calvino – wszakże Falanster Artysty to również Peryncja, a „Peryncja – zapewnił – będzie odzwierciedlać harmonię firmamentu; prawo natury i łaska bogów ukształtują losy mieszkańców. Zbudowano Peryncję dokładnie według obliczeń astronomów; zasiedliły ją różne ludy; pierwsze pokolenie narodzone w Peryncji zaczęło wzrastać w jej murach, aż i ono z kolei osiągnęło wiek, by wstąpić w związki małżeńskie i mieć potomstwo. Na ulicach Peryncji spotkasz dziś kaleki, karły, garbatych, otyłych, kobiety z brodą. Ale nie widzisz najgorszego; gardłowe wrzaski wydobywają się z piwnic i strychów, gdzie rodziny ukrywają dzieci o trzech głowach lub sześciu nogach. Astronomowie Peryncji stoją przed trudnym wyborem: albo przyznać, że ich wszystkie obliczenia

<sup>80</sup> H. Honour, *Romanticism*, Harper & Row, New York 1979, s. 40–42.

<sup>81</sup> Zgodnie z charakterystyczną poetyką odwracania zastosowaną przez Sztwiertnię, kulisty falanster to być może nie tyle symbol *universum*, a „wielkie zero” – pustka, nicność. Anty-metafizyka, która przenika realizację, ma jedną ze swoich paraleli w filmach Petera Greenawaya. W projekcie Falansteru Artysty doszukać się by się można pokrewieństwa np. z filmem *Brzuch architekta* z 1987 roku. Główny bohater, amerykański architekt Stourley Kracklite, przygotowujący w Rzymie wystawę poświęconą dziełom Boullée’go, zaczyna chorować – z początku nie wiadomo, czy wymioty i bóle brzucha – mają racjonalną przyczynę, czy są tylko urojeniem Kracklite’a, który podejrzewa, że żona go truje. Niemniej, one właśnie ujawniają monstrialność architektury, zarazem sprowadzają ją ze sfery ducha w przestrzeń materii, która podlega rozkładowi (Cenotaf dla Newtona pojawia się w jednej ze scen jako tort i zostaje zjedzony). Jednocześnie każde dzieło jest jakby zapisem śmierci. Antyczne rzeźby z poodcinanymi kończynami, które wciąż pojawiają się wokół Kracklite’a, są jak kalekie ciała – dekompozycja wydaje się jedynym pewnikiem, jedynym możliwym zakończeniem każdego działania – na temat filmów P. Greenawaya zob. G. Niziołek, „Mieszkańcy alegorii. O filmach Petera Greenawaya”, *Didaskalia* 1997, nr 17, s. 64–69 (Niziołek podkreśla m.in. dwuznaczną symbolikę koła w filmach Greenawaya – z symbolu pełni koło staje się znakiem nicności – zerem); zob. także *Peter Greenaway*, wybór i red. E. Mazierska, Fundacja Sztuki Filmowej, Warszawa 1992 (tamże bibliografia i filmografia Greenawaya).



były błędne, a ich liczby nie zdołają opisać nieba, albo wyjawić, że odbiciem boskiego porządku jest miasto potworów...<sup>82</sup>.

### What is Phalanstery?

A phalanstery for artists designed by Grzegorz Sztwiertnia is located somewhere on the surface of the ocean. It is a place where those who want to study intricate laws of nature and turn the world into a piece of art can find their shelter. Strict limitations of luxury and extravagance are a rule there. But it is all too easy to call it a paradise. The society of equals, poor, but rich in spirit and beauty, is in fact a group of disobedient patients of a lunatic asylum...

---

<sup>82</sup> I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przekł. A. Kreisberg, Collegium Columbianum, Kraków 2005, s. 122–123 – warto zauważyć, że Ewa Mazierska porównuje bohaterów filmów Greenaway'a do astronomów Peryncji (por. przypis 81) – E. Mazierska, „Nierzeczywistość i gra”, w: *Peter Greenaway*, op. cit., s. 32.