

Marek Bochniarz, Piotr Bosacki

Siłą rzeczy : z Piotrem Bosackim rozmawiał Marek Bochniarz

Tematy z Szewskiej nr 1(18), 138-153

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SIŁĄ RZECZY

Z PIOTREM BOSACKIM ROZMAWIAŁ MAREK BOCHNIARZ

ABSTRAKT

Wywiad odbył się krótko po otwarciu *Sprawa jest w załatwianiu* – najobszerniejszej wystawy w karierze Piotra Bosackiego (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 17.04– 14.06.2015). Artysta wyjaśnia w nim, w jaki sposób powstały prace prezentowane na ekspozycji, jak również wskazuje na związki pomiędzy nimi a swoją dotychczasową twórczością, na przykład w dziedzinie filmu animowanego. Bosacki tłumaczy także koncepcje, które zawarł w doktoracie *Urządzenie elementów*, dotyczącym dzieła sztuki pojmowanego jako byt przyrodniczy.

słowa kluczowe: film animowany, kompozycja muzyczna, Piotr Bosacki, *Sprawa jest w załatwianiu*

Marek Bochniarz: „Krytyka Polityczna” wydała książkę *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*¹ – o artystach, którzy obecnie zaczęli interesować się filmem. Jak znajduje pan własną twórczość w tym kontekście?

Piotr Bosacki: To, że artyści zajmują się filmem, jest naturalną kolejną rzeczą. Rozwój technologii filmowej doszedł do tego stopnia, że każdy może mieć kamerę w domu tak, jak sto lat wcześniej każdy

¹» J. Marmurek, Ł. Ronduda (red.), *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej i Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, 2015.

miał ołówki i mógł coś sobie narysować. Dzisiaj ludzie już prawie się rodzą z umiejętnością kamerowania. Medium zawsze jest związane z formą i poniekąd z treścią. *Medium is message*, jak to mówią. Samo narzędzie, kamera, wymusza pewne formalne czy językowe standardy. Siłą rzeczy ma to również odbicie w twórczości artystycznej. Trzeba też zaznaczyć, że film to jest zjawisko podzielone na tyle parafii, że jedna może nie mieć pojęcia o istnieniu drugiej. Ja robię filmy animowane. W niektórych używam słowa i są to utwory o charakterze literackim. Robię też filmy bez słowa i są to kompozycje o charakterze czysto wizualnym. Można powiedzieć, że są to dwie różne konkurencje sportowe. Natomiast film fabularny (kinowy) jest to kategoria, do której prawdopodobnie nigdy nie przystąpię. Ale czytając kilka lat temu *Powstanie '44* Normana Daviesa, rozmyślałem nad scenariuszem filmu fabularnego o Powstaniu Warszawskim, z którego wynikałoby na przykład, że warto być przyzwoitym, ale to było wszystko w sferze marzeń.

M. B.: Mariola Brillowska była przekonana, że robiąc czasem teledyski, uczyni swoje animacje bardziej przystępnymi dla widza. Jodie Mack zrobiła raz musicalowy dokument/animowaną rock operę *Dusty Stacks of Mum*. Pana nowe filmy zaprezentowane na wystawie *Sprawa jest w załatwianiu* nie są już „filmami mówionymi”, nie mają nawet dźwięku. Czy po zebraniu grupy fanów uznał pan, że może już pozwolić sobie na coś „poważnego”?

P. B.: Rzeczywiście, w ostatnich latach zrobiłem kilka „filmów mówionych”, a dziś pokazuję serię filmów bez dźwięku. Niektórzy mówią, że to jest znaczące: Bosacki zawsze w filmach mówił, a teraz milczy. To prawda, ale nie przeceniałbym znaczenia tego faktu. Ja mam wiele zainteresowań, a niestety nie można się zajmować wszystkim naraz. Robię filmy z tekstem, bez tekstu, piszę nuty, buduję instalacje dźwiękowe i bez dźwięku. Trudno jest pokazać wszystko na jednej wystawie. Jest sprawą naturalną, że artysta pracując nad jednym dziełem styka się z problemami, które są przyczynkiem do kolejnych prac. Przez kilka lat robiłem filmy animowane z tekstem i zauważyłem po prostu, że niektóre problemy animacyjne – z zakresu montażu zdjęć – są do tego stopnia interesujące, że mogą stać się głównym tematem dzieła. Mam skłonność do abstrakcji, czyli do obcinania elementów kompozycji. Jeśli zajmuję się w filmie „animacją absolutną”, to po co mi tekst? Stąd wziął się pomysł krótkich filmów animowanych bez dźwięku, które pokazują możliwości animacji. Można nawet pomyśleć, że filmom animowanym z serii *Die Kunst der Animation* bliżej do kompozycji muzycznej niż do „filmów mówionych”. Filmy z cyklu *KdA* to po prostu struktury geometryczne rozpięte w czasie. Muzyka też jest taką geometrią rozpiętą w czasie.

Pyta Pan, czy po zebraniu grupy przychylnie nastawionych odbiorców mogą sobie na coś pozwolić. Muszę panu wyznać, że ja się naprawdę interesuję animacją. Ponadto jak większość dziadów mam problemy z podzielnością uwagi. Kiedy więc przeżyliwam jakąś kompozycję abstrakcyjną, trudno mi się jednocześnie skupiać nad tym, co ludzie powiedzą. Mówię to bez kokieterii.

M. B.: „Filmy mówione” widziałem w kinie, niestety nie miałem okazji w przestrzeni galerii. Mają one swój początek i koniec. Prace z serii *Die Kunst der Animation* są z kolei puszczane w zapętleniu – ich początek i koniec zlewają się ze sobą.

P. B.: Tak, filmy z cyklu *KdA* są krótkie i przystosowane do oglądania w kółko, jakby bez początku i końca. Wynika to z przyczyn kompozycyjnych. Jeśli kompozycja nie ma ani początku, ani końca, to jest ona jakoby zamknięta i otwarta jednocześnie. Bardzo to lubię.

Filmy *KdA* z pewnością nadają się do odbioru galeryjnego lub muzealnego. Wynika to z prostego faktu, że zapętłony film możemy zacząć oglądać w dowolnym momencie i niczego nie stracimy. Inaczej jest z filmem kinowym. Jeżeli spóźnimy się na seans, początek filmu przepadnie.

M. B.: Czy mógłby pan wyjaśnić sprawę podwójnej prezentacji filmu *Aceton*?

P. B.: Filmy są dwa. Jeden jest animowany i nazywa się *Aceton*. Drugi film nazywa się *Rozpuszczenia* i jest właściwie filmem wideo. *Aceton* to przeplot rozpadu 16 rzeźb długopisowych. Najpierw oglądamy serię zdjęć 16 rzeźb długopisowych w całej okazałości [il. 1 – przyp. M. B.]. Potem oglądamy tę samą serię rzeźb już nieco rozpuszczonych. I tak dalej, aż do całkowitego rozpuszczenia. Na początku ruch obiektów jest składny. Potem zaś, za sprawą tego, że każda z rzeźb rozpuszcza się inaczej, następuje coraz większy rozpad, nie tylko samych rzeźb, ale również samego ruchu animacyjnego. Żeby zmontować przeplot rozpadu 16 rzeźb, musiałem oczywiście sfotografować rozpad każdej z rzeźb po kolei. Najpierw pierwszej,



Ilustracja 1. Kadr z filmu *Aceton* (2014). Animacja poklatkowa z cyklu *Die Kunst der Animation*.
Dzięki uprzejmości Galerii Stereo.

potem drugiej i tak dalej. Film *Rozpuszczenia* to niejako dokumentacja tego procesu. Krótko mówiąc, *Aceton* i *Rozpuszczenia* to te same zdjęcia, ale montaż inny.

M. B.: Wydaje mi się, że akwaria z *Acetonu* były bardzo wąskie, pionowe. . .

P. B.: Tak, to była prawie że podwójna szyba. Akwarium miało trzy centymetry grubości. Wkładałem tam płaską rzeźbę długopisową. Wynikało to z oszczędności. Było mi trudno kupić dużą ilość acetonu. Obrót acetonem jest kontrolowany z powodu prawa antynarkotykowego. Aceton jest potrzebny do produkcji narkotyków. Gdy kupuje się większą ilość, taka transakcja musi być rejestrowana. Zakup musi być na firmę. Nawiasem mówiąc, pisarz poznański Mateusz Marczewski kupił mi ten aceton, bo on ma firmę. Śmiałyśmy się, że wleci do niego DEA i zapyta, gdzie jest ten aceton. Przed akwariem z acetonem, ustawiałem aparat, który robił, powiedzmy, jedno zdjęcie na minutę. Gdzieś sobie szedłem, wracałem i film był gotowy. Rozpuszczenie jednej rzeźby trwało 16–20 godzin.

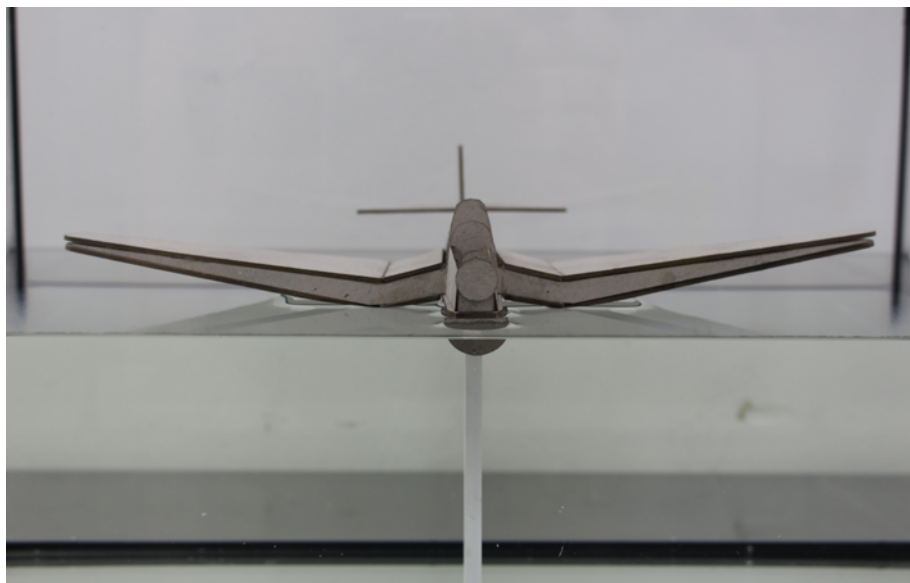
M. B.: Skąd pomysł, aby filmy opierały się na koncepcie moczenia, topienia, rozpuszczania różnych rzeczy?

P. B.: Chyba z życia. Właściwie każdy proces jest procesem rozpadu. Nawet jeśli coś się umacnia i rośnie, to tylko dlatego, że coś innego jednocześnie się rozpada. Większość filmów z *KdA* to przeplot rozpadu różnych rzeczy. Na przykład w *Junkersie* mamy dwadzieścia papierowych samolotów i każdy z nich rozpuszcza się w ciepłej wodzie. Najpierw oglądamy dwadzieścia samolotów w całości, potem wszystkie „wlatują” pod wodę [il. 2 – przyp. M. B.]. Widzimy je, jak troszeczkę się rozpadają, i coraz bardziej, coraz bardziej, aż do kompletnego rozłożenia na części [il. 3 – przyp. M. B.]. Podobnie jest z dywanami w *Filmie dywanowym*. Dywanów jest pięćdziesiąt. Serię pięćdziesięciu zdjęć oglądamy wielokrotnie, ale za każdym razem włosie dywanów jest coraz krótsze, bardziej przystrzyżone. Kiedy włosie się skraca, rysunek się wyostrza.

M. B.: Ale po co rozpuszczać długopisy?

P. B.: *Aceton* powstał z ciekawości. Szukałem prostej czynności, która będzie polegała na jednym ruchu o niespodzianych i złożonych konsekwencjach. Tak się właśnie dzieje z długopisami w acetonie. Najpierw musi się rozpuścić ich zewnętrzna osłona [il. 4 – przyp. M. B.]. Do roztopienia wkładu z tuszem dochodzi później, bo wkład jest wyprodukowany z innego rodzaju plastiku, bardziej odpornego na aceton. Wreszcie wypływa tusz. Widział pan, jak się to dzieje: czasem ta acetonowa zupa wyraźnie dzieli się na poziome warstwy. Najwyraźniej w każdej z warstw dzieje się coś innego.

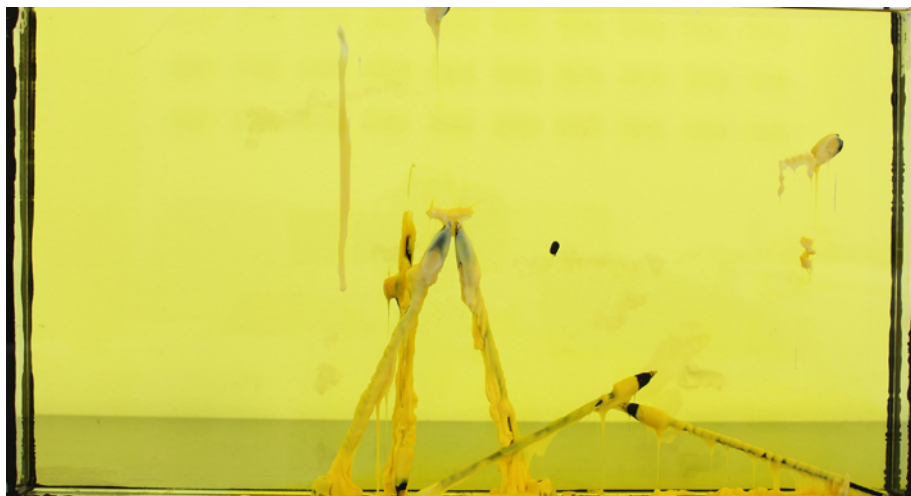
Jeżeli będziemy obserwować wiele rozpadów podobnego układu, to dostrzeżemy w tych rozpadach cechy wspólne. Siłą rzeczy objawią się jakieś prawidła. Przykładowo, we wszystkich 16 rozpuszczeniach było tak,



Ilustracja 2. Kadr z filmu *Junkers* (2014). Animacja poklatkowa z cyklu *Die Kunst der Animation*.
Dzięki uprzejmości Galerii Stereo.

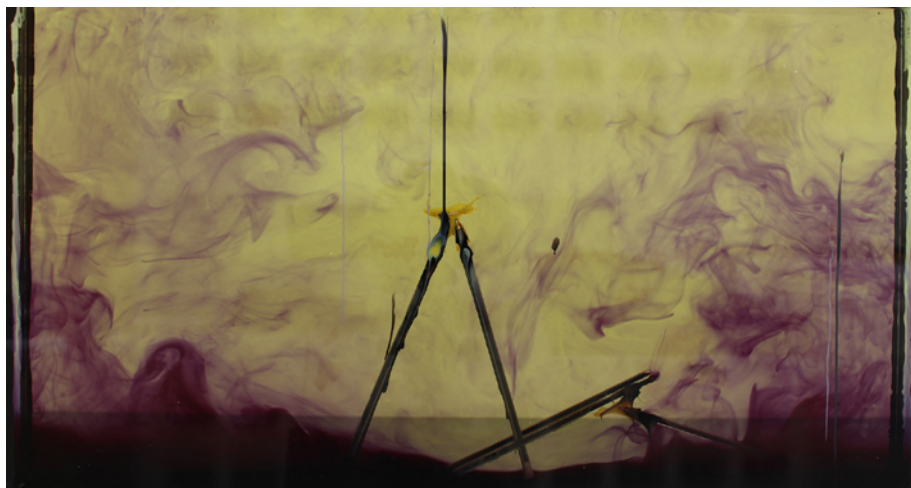


Ilustracja 3. Kadr z filmu *Junkers* (2014). Animacja poklatkowa z cyklu *Die Kunst der Animation*.
Dzięki uprzejmości Galerii Stereo.



Ilustracja 4. Kadr z filmu *Aceton* (2014). Animacja poklatkowa z cyklu *Die Kunst der Animation*.
Dzięki uprzejmości Galerii Stereo.

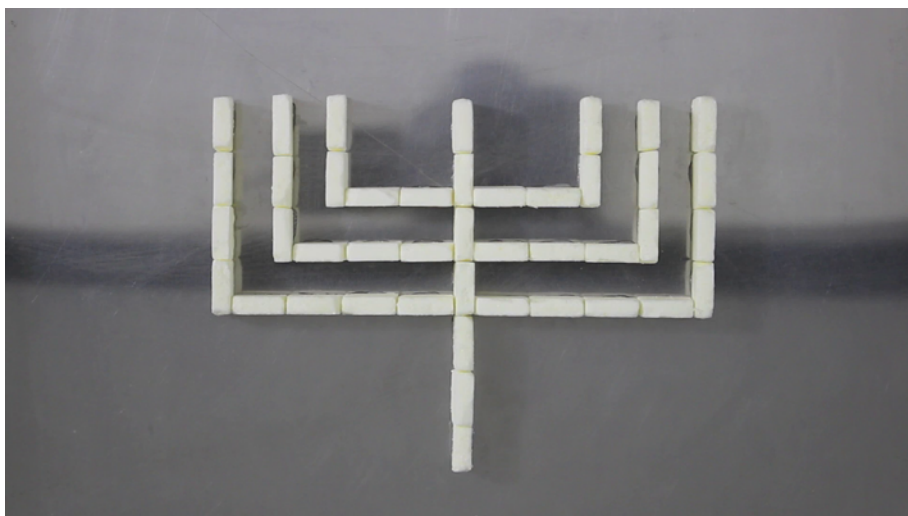
że pod koniec, najwyraźniej coś przekraczało jakąś granicę i nagle wybuchał jakby pożar. Pojawiała się burza fioletowych płomieni [il. 5 – przyp. M. B.]. Wszystkie rozpuszczenia miały z grubsza takie same etapy, ale każde rozpuszczenie miało jakieś cechy indywidualne. Jak to w życiu: takie samo – trochę inne.



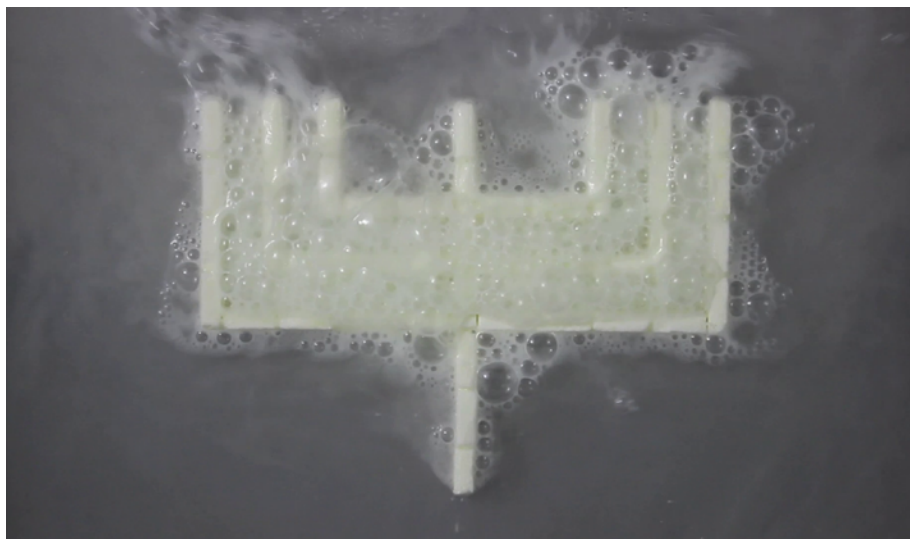
Ilustracja 5. Kadr z filmu *Aceton* (2014). Animacja poklatkowa z cyklu *Die Kunst der Animation*.
Dzięki uprzejmości Galerii Stereo.

M. B.: Jak został skomponowany eksperyment w filmie *Drzewa i kaczk*?

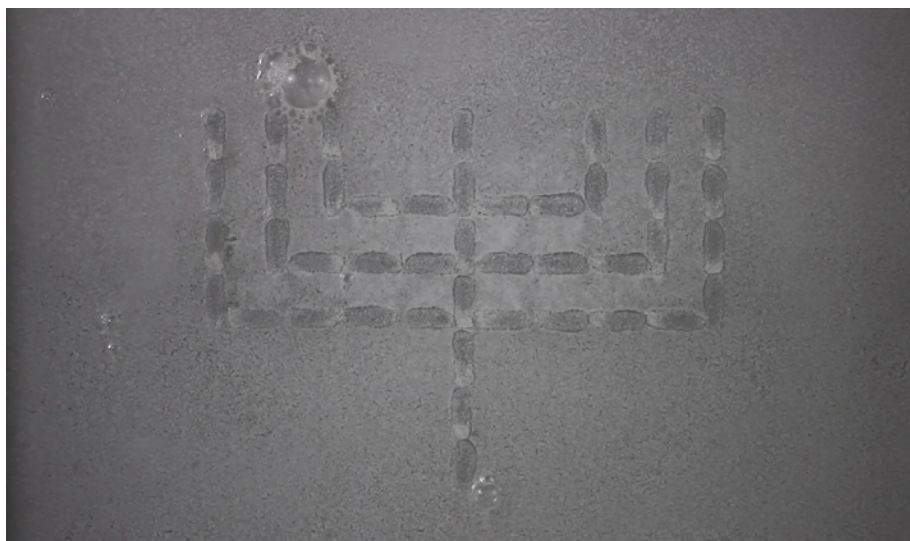
P. B.: Filmowałem z góry blaszaną kuwetę. Do jej dna przykleiłem tabletki musujące. Kupiłem w Żabce dużo tabletek magnezu. Aż mi sprzedawca powiedział: „Jak pan wypije cały ten magnes [sic!], to będzie pan wszystko przyciągał”. Tabletki pierwotnie są okrągłe. Trzeba było je obskrobać z kółek do kwadratów. Robił to wspomniany wyżej Marczewski. I wracamy do spraw narkotycznych. Kiedy tak skrobał te tabletki, to w efekcie miał na stole pełno białego proszku. To było śmieszne. Facet kupuje 50 litrów acetonu, a potem jakby segreguje biały proszek. Muszę powiedzieć, że praca nad tymi pierwszymi filmami *KdA* była do tego stopnia czasochłonna i pracochłonna, że niepostrzeżenie utworzyliśmy grupę koło dziesięciu osób, która plotła dywaniki, kleiła labirynty i inne rzeczy wyczylniała. Ale wróćmy do kaczek. Do dna kuwety przykleiłem kwadratowe tabletki musujące, a ułożyłem je na wzór geometrycznego drzewa [il. 6 – przyp. M. B.]. Potem do kuwety wlałem wodę. Wtedy drzewo zaczęło się pnieć i jakby wrzeć [il. 7 – przyp. M. B.]. Po pewnym czasie tabletki rozpuściły się do tego stopnia, że klej puścił i w efekcie już nieco uszczuplone tabletki wyplłynęły na powierzchnię wody jakoby kaczk w stawie. Wypłynięcie tych kaczek to taka alegoria faktu, że ze wzburzonego chaosu zawsze wyskoczy coś niespodzianego. Kiedy kaczk się rozpuściły już zupełnie, powstała mgławica beładnej zupy. W pewnym sensie to jest najciekawszy moment filmu, bo jest to moment takiego zawieszenia. Wszelkie kształty i formy znikają i nie wiadomo, w którą stronę to pójdzie. Potem oczywiście wzburzony kurz i pył opada na dno. Woda na powrót staje się przejrzysta. Wówczas znów powraca rysunek drzewa, zaczynamy widzieć plamy kleju,



Ilustracja 6. Kadry z filmu *Drzewa i kaczk* (2014).
Dzięki uprzejmości Galerii Stereo.



Ilustracja 7. Kadry z filmu *Drzewa i kaczki* (2014).
Dzięki uprzejmości Galerii Stereo.



Ilustracja 8. Kadry z filmu *Drzewa i kaczki* (2014).
Dzięki uprzejmości Galerii Stereo.

które pierwotnie przytwierdzał tabletki do dna [il. 8 – przyp. M. B.]. Czyli po mglistym chaosie znów wraca pierwotna geometria. Taka jest poetyka tej pracy².

M. B.: W *Urządzeniu elementów* napisał pan, że człowiek uczy się świata najintensywniej w czasie pierwszych trzech lat życia. Na wernisaż wystawy *Sprawa jest w załatwianiu* przyszły matki z niemowlakami w wózkach czy matki z małymi dziećmi, które uczyły je znaczenia słowa „samolot” na przykładzie filmu *Junkers* (byli też panowie z psami). Od jakiego wieku można oglądać filmy Piotra Bosackiego?

P. B.: Taka poboczna anegdota: tłumaczka, która przekładała *Urządzenie elementów* na angielski, powiedziała mi: „Dobrze, dobrze, ale tam napisałeś, że ludzki mózg kształtuje się mniej więcej do trzeciego roku, a wszystko potem to już tylko dodatek. Ale przecież, jeśli ktoś ma czterdzieści lat, to może się nauczyć węgierskiego i wtedy w jego mózgu powstaje zupełnie nowa siatka świata”. To prawda. Tłumaczka nie jest bez racji. Ale fakt, że czterdziestolatek może nauczyć się węgierskiego, wynika z tego, że w pierwszych trzech latach życia nabył predyspozycji do takiego wyczynu. Czyli kto ma rację? To jest nie do sprawdzenia. Ona mówi o orle. Ja mówię o reszce. I teoretycznie moglibyśmy nawet się pokłócić i pokroić nożami, bo nie wiemy, że w gruncie rzeczy mówimy o tej samej monecie. Mówiąc potocznie, dyskusja bez sensu. Ja mam w ogóle taką chorobę psychiczną albo, że tak powiem, językową. Często bywa, że ktoś coś do mnie mówi, jeszcze nie skończy pierwszego zdania, a ja już czuję, że dyskusja będzie po próżnicy. I nie ma w tym nic śmiesznego. Ale chyba każdy tak ma, mniej lub bardziej.

Wracając do tematu: wydaje mi się, że moje utwory są na tyle abstrakcyjne, że nie doprowadzą do zepsucia moralnego ani dzieci, ani starców.

Dzieło sztuki, proszę pana, ma różne aspekty. Ma na przykład aspekt poznawczy, dzięki któremu poszerzamy swoją wiedzę o możliwości istnienia struktur. Dowiadujemy się, że materia może być urządzona w sposób, o którym nie mieliśmy zielonego pojęcia. Dzieło ma również aspekt estetyczny, dzięki któremu wzruszamy się pięknem pochodzącym nie wiadomo skąd. Nie oszukujemy się – fakt, że coś uważam za piękne, w gruncie rzeczy nie ma żadnego uzasadnienia. Na braku uzasadnienia polega właśnie odczucie piękna. Jeśli jestem wzruszony bez powodu, wówczas czuję się, jak maszyna poruszająca się bez paliwa. Czuję na własnej skórze,

²» Warto zaznaczyć, że robiąc *Drzewa i Kaczki* myślałem o Mondrianie i o jego słynnej serii drzew. Mondrian zaczął od drzewa organicznego, przyrodniczego, a skończył na drzewie geometrycznym, abstrakcyjnym. Moje wideo porusza podobny problem. Jednakże ukończywszy film, patrzę i widzę, że to drzewo to jest żydowska menora. Śmiałem się z kolegami, że żydostwo wychodzi z człowieka przy byle okazji. Tak czy owak, zadziwiająca jest siła symboliki judaistycznej. Byłem w marcu w Liceum Plastycznym w Poznaniu i pokazywałem licealistom swoje prace, również *Drzewa i Kaczki*. Opowiadam o Mondrianie. Ani słowem nie wspominam o kwestii żydowskiej. Puszczam film. Najpierw widać drzewo. Potem pojawia się woda. Tabletki zaczynają buzować. Wtedy jedna z uczennic mówi: „Cyklon B”. Coś, co ma konstrukcję dowiecu, wcale nie musi być śmieszne. Zob. opis do pracy *Drzewo i kaczki* [w:] S. Szablowski (red.), *Sprawa jest w załatwianiu. Przewodnik po wystawie*, tłum. B. Pięta, P. Szmaja, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2015.

że coś bierze się z niczego. Zatem w mikroskali odczuwam irracjonalny proceder stworzenia świata z nicości. Dzieło sztuki ma również aspekt moralny, bo dzięki abstrakcyjności dzieła możemy nabrać dystansu do własnej ziemskiej aktywności i wówczas szczerze żałujemy swoich grzesznych uczynków, które w mroku wydawały nam się konieczne i słuszne. W świetle abstrakcji zaś widzimy je jako niepotrzebne i małouduszne.

Tak czy inaczej, w budowaniu i w oglądaniu dzieła sztuki liczy się ogólna kategoria przyjemności. Fakt, że z dziełem sztuki warto obcować.

M. B.: ...czyli pierwszoplanową sprawą jest przyjemność w robieniu tych rzeczy?

P. B.: Można tak powiedzieć. Ale niektórzy dla przyjemności robią rzeczy, których kto inny do przyjemności by nie zaliczył. Pierwszoplanową sprawą jest podziwianie struktur i fakt, że strukturę można wywołać tak, jak wywołuje się duchy. Dzieło sztuki podobne jest do eksperymentu fizycznego. I eksperyment, i dzieło polegają na jakimś specyficznym ustawieniu aparatury, dzięki czemu wychodzi na jaw jakaś niecodzienna informacja o świecie. Jeżeli przepuścimy prąd elektryczny przez lampę próżniową, zobaczymy pioruny, gołe elektrony. Coś, co jest abstrakcyjne, nagle się uwidacznia. Można powiedzieć poetycko, że abstrakcja zstępuje na ziemię. Dzieło sztuki działa podobnie.

M. B.: Za pomocą animacji można... podziwiać struktury?

P. B.: Z pewnością. Animacja daje twórcy możliwość ustanowienia niejako nowej fizyki. Kolejne klatki filmu są bowiem jak kolejne stany świata. Animator między zrobieniem pierwszego i drugiego zdjęcia ma właściwie nieograniczoną ilość czasu, dlatego może kontrolować zmiany zachodzące w świecie i kształtować je według własnego widzimisię. Jeśli kręci pan „normalny” film — „normalną” kamerą i jeśli na planie filmowym rzuci pan przed siebie kamień, to on zgodnie z „normalną” fizyką upadnie na ziemię. Nie ma innego wyjścia. I to ostatecznie będzie zarejestrowane na taśmie filmowej. Natomiast w animacji, jeśli podrzuci pan kamień, to on może kręcić w powietrzu ósemki, a jak się pan uprze, to nawet szesnastki. W animacji możliwe są rzeczy, które normalnie są niemożliwe.

M. B.: Starsze panie, które pilnują zwiedzających — były zszokowane, dlaczego tak wiele osób przyszło na wystawę. Czy Zamek Ujazdowski był kiedykolwiek literalnie szturmowany przez tylu chętnych? Gdybały, że prace o tak wielkim powodzeniu zrobił ktoś o dużym nazwisku. Czy tak kosztowne i trudne w realizacji projekty jak *Chamber Music*³ można zrobić dopiero wtedy, jak się wyrobi dużą renomę? Gdy był pan na studiach, nie mógł zbudować tego typu rzeczy... Czyli w sztuce nie ma demokracji i trzeba wieloletniej determinacji, aby doprowadzić do końca pomysły z młodości?

³» Zob. opis do pracy *Chamber Music* [w:] tamże.

P. B.: Determinacja i upór są ważne w każdej dziedzinie, nawet w miganiu się od roboty. Jeśli chodzi o demokrację, to kiedyś ułożyłem takie zdanie: „Cała mordęga historii polega na tym, że w podstawowym stosunku społecznym, czyli między dwoma, demokracja nie działa”.

Muszę powiedzieć, że Zamek Ujazdowski przyjął mnie z wielką gościnnością. Mogłem zrealizować projekty, które kilka lat temu majaczyły gdzieś w sferze marzeń. Wydaje mi się, że mam to szczęście, że trafiłem na czas, w którym dyrekcja Zamku postanowiła organizować mniej wystaw dużych zamiast wielu małych.

M. B.: Sukces jest kwestią przypadku?

P. B.: To bardzo filozoficzne zagadnienie. Mrozek powiedział kiedyś, że właściwie wszystko jest stratą czasu. Na tej samej zasadzie można powiedzieć, że wszystko jest kwestią przypadku. Są dni, że jestem o tym głęboko przekonany. Ale są też dni, kiedy jestem przekonany, że przypadek nie istnieje, a jest tylko wola boża, jak to się w starodawnym stylu mawiało.

M. B.: Spodziewał się pan tylu osób podczas wernisażu?

P. B.: Proszę pana, tego samego dnia odbywał się wernisaż w Zachęcie Narodowej. Wiele osób chyba na zasadzie rozpędu przyszło z Zachęty do Zamku Ujazdowskiego. To były w pewnym sensie połączone imprezy. Temu zawdzięczamy tak wysoką frekwencję.

M. B.: W *Urządzeniu elementów* stwierdza pan: „Słowo jest znakiem «naturalnym», w tym samym stopniu, co znakiem «konwencjonalnym». Sens słowa stwarza jego brzmienie w takim samym stopniu, w jakim brzmienie słowa stwarza jego sens. Ta relacja przyczyny i skutku jest odwracalna i tworzy obieg zamknięty (Chciałoby się powiedzieć: Forma stwarza treść, a treść formę)⁴. Zatem w tłumaczeniach pana „filmy mówione” są skazane na „ubytek” sensu, a odbiorca zagraniczny zawsze będzie o krok od tego, o co panu chodziło. . .

P. B.: Zdaje mi się, że chodzi panu o to, że jeden język jest ostatecznie nieprzekładalny na drugi w swej poetyce; że Brytyjczyk z Londynu w gruncie rzeczy nigdy nie dostąpi zmysłowej rozkoszy gadania z kimś w gwarze poznańskiej. I nawet gdyby zatrudnił najlepszego tłumacza, to ostatecznie nie zrozumie w pełni sensu słowa „tej”. Dlatego ma pan oczywiście rację, że tekst mojego filmu po przekładzie na angielski będzie zubożony w takim zakresie, w jakim język polski wyśpiewuje sam siebie.

Natomiast w cytowanym przez pana fragmencie *Urządzenia* chodzi o sprawę trochę inną. Chodzi o, że tak powiem, cud konwencji. Słowa odnoszą się do rzeczy na zasadzie plemiennych umowy. Polacy, chcąc nie chcąc, umówili się, że jabłko będą określać słowem „jabłko”, ale teoretycznie mogliby określać ten

⁴ P. Bosacki, *Urządzenie elementów*, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego, 2012, s. 42.

owoc słowem o jakimś innym brzemieniu. I teraz przyjrzyjmy się sytuacji ustanawiania języka. Istnienie rzeczy wymusza zaistnienie słów. Założmy, że dwóch pierwszych Polaków zastanawia się, jakim słowem określić owoc, który widzą. Trzeba przypisać temu słowu jakieś brzemienie. Umawiają się na „jabłko”. Czyli co się stało? Sens słowa (fakt istnienia jabłek) wymusił, czyli stworzył brzemienie słowa „jabłko”. Następnego dnia, kiedy jeden Polak powie „jabłko”, brzemienie tego słowa wywoła w umyśle drugiego Polaka ideę jabłka. Czyli co się stanie? Brzemienie słowa stworzy jego sens.

M. B.: W *Urządzeniu elementów* porównuje pan tworzenie dzieł sztuki do zbudowania maszyny, która produkowałaby dowcipy. Trzeba zatem robić coś bezmyślnie, intuicyjnie, przypadkowo, aby wytworzyć dzieło sztuki. Zestawia pan także taką czynność z postępowaniem dziecka, które robi po raz pierwszy pewne czynności – i nie ma jeszcze pamięci o konsekwencjach swych akcji. Tak pan siebie widzi?

P. B.: Cała ewolucja działa na zasadzie wyłaniania się porządków z kompletnego przypadku. Co więcej, chaos jest konieczny do wyłonienia się porządku. Kto więc jest miłośnikiem porządku, musi też mieć co najmniej podskórne zamiłowanie do chaosu. Mówiąc przenośnie, w totolotka wygrywamy raz na milion razy. Milion osób musi zagrać w sposób „bezsensowny”, żeby jedna mogła zagrać „z sensem”. Takie są prawa natury i nie omijają one żadnej dziedziny życia.

Twórczość artystyczna jest ciekawa, bo kiedy twórca zaczyna budować dzieło od zera, to jakby zaczynał grać w grę, która jeszcze nie ma zasad, a zasady te ustalają się na bieżąco. Pierwszy ruch twórcy nie jest ani chaotyczny, ani porządkujący. Twórca może też jakoby zmieniać bieguny świata. Ruch, który pierwotnie uznał za chaotyczny, może obrócić w porządkujący poprzez kontekst innych ruchów. To też jest stwarzanie świata w mikroskali.

Często bywa, że realizuję jakąś pracę według planu, ale przy okazji wykonam tyle niezbędnych ruchów pobocznych, że w głębi serca stwierdzam, że *summa summarum* równie dobrze mógłbym działać bez planu.

M. B.: Pisze pan też w *Urządzeniu elementów*, że dzieło sztuki i sen funkcjonują w podobny sposób, na zasadzie „logicznej niedorzeczności”. Tworzenie sztuki jest zatem jak marzenie senne – funkcjonuje na innych zasadach.

P. B.: Jak powiedziano, ewolucja złożoności polega na mieszaniu jakiejś zupy. Większość struktur obecnych w tej zupie będzie bezsensowna, w sensie niestabilna i rozpadnie się. Ale jedna na milion przez przypadek okaże się znakomita. Stworzona do powielania się mimo przeciwności, a być może właśnie dzięki przeciwnościom. Dotyczy to na przykład ewolucji organizmów zwierzęcych. Ale dotyczy to również ewolucji układów słów. Działanie ciała zwierzęcego w pewnym sensie wymusza istnienie słowa. Słowo jest, że tak powiem, nerwową czy mózgową notatką dotyczącą stanów ciała. Ciało ludzkie ma wiele rozmaitych części. Ale większość z tych części posiada wspólną zdolność odczuwania gorąca. Jeśli

włożę rękę do ognia, ręka wysyła do mózgu jakoby karteczkę z napisem „gorąco”. W odpowiedzi mózg wysyła do ręki karteczkę z napisem „uciekaj”.

A teraz najciekawsze: Jeśli z kolei włożę nogę do ognia, noga wyśle do mózgu identyczną karteczkę z napisem „gorąco”. Mózg zaś w odpowiedzi wysyła do nogi identyczną karteczkę z napisem „uciekaj”. Słowo więc wynika z ekonomii działania ciała. Mózg nie potrzebuje osobnej karteczki dla ręki i osobnej dla nogi. Wystarczy mu jedna. Na tym polega tajemnica słowa, że z jednej strony „gorąco” jest zawsze gorącym czegoś; gorącym ręki, nogi, nosa, brzucha itd. „Gorąco” ma więc rozmaite oblicza. Z drugiej jednak strony „gorąco” ma charakter uniwersalny i abstrakcyjny, bo karteczka jest jedna⁵.

A teraz kwestia snu. Działanie mózgu polega na odbieraniu i wysyłaniu karteczek. Kiedy więc zamkniemy człowieka w kapsule deprywacyjnej, która odcina ciało od bodźców, wtedy mózg nie wie, o czym gadać z pozostałymi częściami ciała i popada w obłąd. Sam sobie stwarza majaki. Kiedy ciało śpi, znajduje się jakby w komorze deprywacyjnej. Wtedy mózg w oderwaniu od reszty ciała zajmuje się mieszaniem zupy słów. Stąd biorą się marzenia senne. Jeśli ciało śpią, to najwyraźniej ewolucja zwierząt potrzebuje tego mieszania zupy słów niejako w abstrakcji. Friedrich Kekulé, chemik niemiecki, zobaczył cząsteczkę benzenu we śnie. Widocznie jego mózg, żeby ogarnąć budowę benzenu potrzebował chwili spokoju i dokonał tego dopiero w stanie oderwania od ciała. Podobnie człowiek budujący dzieło sztuki, potrzebuje często chwili spokoju i odcina się na przykład od społeczeństwa. Zamyka się w odosobnieniu i tam miesza sobie jakąś zupę elementów. I właśnie dzięki izolacji, dzięki temu, że nic mu nie przeszkadza, przy odrobinie szczęścia jest w stanie mieszać taką zupę, której jeszcze nikt nie widział. W tym sensie dzieła sztuki są przejawem ewolucji królestwa zwierzęcego.

M. B.: W przypadku *Kosmosu* – jak na jego kształt wpływa użycie żywych stworzeń, dafni? Domyślam się, że w pustym akwarium szybko umierają. Będą uzupełniane czy ich „kosmos” będzie ulegać zmianom i składać się z coraz mniejszej liczby elementów?

P. B.: Dafnie żyją w akwarium koło tygodnia. Co tydzień więc będziemy wpuszczać do akwarium nową partię dafni.

Ale chciałbym tu powiedzieć o jeszcze jednej sprawie. Konstrukcja instalacji *Kosmos* jest prosta. Jest akwarium. W akwarium umieszczone są wentylatory, które wprawiają wodę w ruch wirowy. W ten wir wodny wpuszczamy dafnie. W efekcie chmara dafni kręci się jak galaktyka. I właściwie w tych słowach zamykała się moja koncepcja tej pracy. Ale samorzutnie pojawiła się w tym układzie jakby wartość dodana. Otóż wir jest okrągły. Akwarium jest kwadratowe. Wir wodny porusza się z pewną prędkością i siłą rzeczy mamy tu do czynienia z siłami odśrodkowymi. Niektóre dafnie są wyrzucane poza wir. Z tej przyczyny w czterech rogach akwarium, na peryferiach galaktyki, utworzyły się karłowate grupy dafni, które

⁵» Zob. P. Bosacki, dz. cyt., s. 28–29.

jakby nie chcą albo nie mogą brać udziału w wirze głównym. W ogóle tego nie przewidziałem, a stało się to samoczynnie. To jest jedno z moich ulubionych zjawisk z zakresu budowy dzieł.

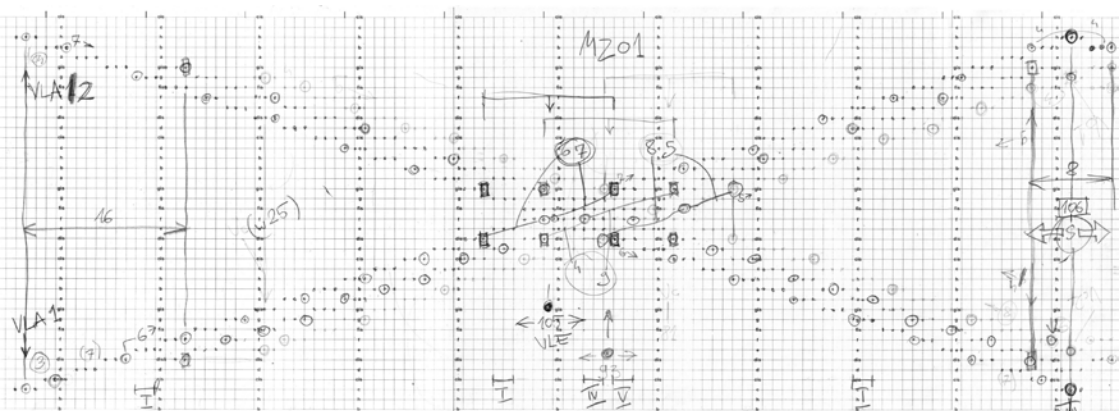
Projektant dzieła urządza w jakiś sposób materialne elementy. Następnie zaś materia dzieła niejako myśli dalej sama z siebie, wyręczając projektanta. Dlatego dzieło sztuki jest podobne do eksperymentu fizycznego.

M. B.: W *Kołomaszynie* kręcą się zębatki, które nie wydają dźwięku. W *Instrumentach strunowych* dźwięk został dodany i towarzyszy maszynerii. Gdy ją pan budował to wyobraził sobie, że tak powinna brzmieć? Dźwięk ulepsza rzeczywistość, bo maszyna sama z siebie nie wyda takiego „hałasu”?

P. B.: Szczerze mówiąc, ja mam mocno ograniczoną wyobraźnię dźwiękową. Ale gra się tak, jak karty pozwalają. Jest takie zjawisko przenoszenia kompetencji między zmysłami. Jeżeli ktoś oślepie, to wyostrza mu się słuch i jakby widzi uszami⁶. Są kompozytorzy, którzy celowo odcinają sobie słuch, żeby poruszać się w materii dźwięków jakby „na głucho”. Dzięki temu udaje im się niekiedy uzyskać ruch dźwiękowy o niecodziennej logice i estetyce.

Trzeba na wstępie zaznaczyć, że *Instrumenty strunowe* są jakby wizualizacją jednego z moich systemów dźwiękowych. Są niejako mechanicznym wcieleniem tego systemu, w takim sensie, w jakim ruch zegara ze wskazówkami jest mechanicznym wcieleniem zasady, że sekundy mijają 60 razy szybciej niż minuty. Sprężynę możemy traktować jako strunę instrumentu. Im bardziej jest rozciągnięta, tym wyższy dźwięk wyda, gdy zostanie szarpnięta. W *Kołomaszynie* i *Instrumentach strunowych* sprężyny cyklicznie rozciągają się i kurczą. Ruch pojedynczej struny ukazuje więc wznoszący się lub opadający pochód dźwięków, które potencjalnie mogą zabrzmieć. Ale w rzeczywistości słyszymy tylko te dźwięki, które wydobydziemy na jaw, szarpnąwszy strunę w takim czy innym momencie. Identyczny problem widzimy na szkicu do *Małego zwoju* [il. 9 – przyp. P. B.]. System dźwiękowy polega tu również na tym, że mamy wznoszące się lub opadające ciągi kropek. Te ciągi to serie dźwięków, które potencjalnie możemy wydobyć z rozciągającej się lub kurczącej się struny. Te dźwięki, które mają zabrzmieć rzeczywiście, na rysunku wzięte są w kółko. Maszyna wydobywa je zaś, szarpiąc strunę bolcem. W tym wypadku moja robota kompozytorska polega po pierwsze, na czasowym i przestrzennym urządzeniu ruchu sprężyn. Po drugie, na wyłowieniu tych momentów, w których struny mają się odezwać. Obydwa zadania można wykonać na wiele sposobów. Taki system poprzez swą mechaniczność jest bardzo prosty. Ale im prostszy jest system dźwiękowy, tym silniej objawiają się w nim prawa percepcji muzycznej. Cała percepcja muzyczna opiera się właściwie na tym, że relacja między pierwszymi dwoma dźwiękami utworu będzie dla pana miarą w odbiorze kolejnych dźwięków.

⁶» Ślepiec może poruszać się po mieście „na słuch”. Oczywiście nie będzie tego robił z taką łatwością jak widzący, ale za to będzie świadom wielu spraw ignorowanych przez widzącego. Poza tym, kiedy obserwujemy ślepcę, który sprawnie porusza się „na słuch”, a nie wiemy, że jest ślepcem, myślimy wtedy, że porusza się z godnie z jakąś dziwną logiką pochodzącą nie wiadomo skąd.



Ilustracja 9. Mały zwój (2005).

Dzięki uprzejmości artysty.

Jeżeli usłyszysz pan początek gamy C-dur, to dalsze dźwięki pan sobie dośpiewa, bo spodziewa się pan dalszego ciągu. W tym sensie kształt kompozycji muzycznej polega na grze między działaniem zgodnym z oczekiwaniami słuchacza a zaskakiwaniem go. Zresztą podobnie jest z przyswajaniem serii słów w zdaniach mowy. System dźwiękowy w *Instrumentach strunowych* jest z jednej strony bardzo przewidywalny, bo maszyna kręci się ciągle tak samo. Z drugiej strony nigdy nie wiadomo, jaki układ dźwięków usłyszymy, bo szarpące struny bolce możemy ustawić na setki sposobów. I to już właściwie wszystko.

Literatura

Bosacki P., *Traumtagebuch*, Poznań: Fundacja Transmisja, 2009.

Bosacki P., *Urządzenie elementów*, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego, 2012.

Majmurek J., Ronduda Ł. (red.), *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2015.

Szabłowski S. (red.), *Sprawa jest w załatwianiu. Przewodnik po wystawie*, tłum. B. Piętak, P. Szmaja, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2015.

Piotr Bosacki

Adiunkt w Katedrze Intermediów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Współtworzył założoną w 2007 roku nieformalną grupę artystyczną PENERSTWO i zespół muzyczny KOT. Jest artystą

o wszechstronnych zainteresowaniach. Tworzy filmy animowane, instalacje, obiekty, rysunki, zajmuje się twórczością literacką i kompozycją muzyczną. W 2009 roku wydał zbiór miniatur literackich *Traumtagebuch*. W 2011 roku napisał pracę doktorską *Urządzenie elementów*. Artysta otrzymał Nagrodę Publiczności na przeglądzie polskiego kina niezależnego w ramach 36. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Na Festiwalu Animator 2014 otrzymał Nagrodę SFP dla najlepszego filmu polskiego.

Marek Bochniarz

Doktorant w Katedrze Filmu, Telewizji i Nowych Mediów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się krajami Dalekiego Wschodu, kinem nordyckim, filmem animowanym, a także kinem satanistycznym i pornografią w kontekście społecznym i kulturowym.

SUMMARY

On inevitability of things. An interview with Piotr Bosacki

The interview took place shortly after the opening of *The Issue is Being Handled* – the most sweeping exhibition in the career of Piotr Bosacki (Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, 17.04–14.06.2015). The artist explains how he created his new works, and shows parallels between them and previously made works, e.g. animated films, as well as offers insight into his PhD thesis *Economy of Elements*, discussing works of art seen as natural beings.

Keywords: animated film, music composition, Piotr Bosacki, *The Issue is Being Handled*
