

**Sztuka i krytyka
socjopolityczna
na stacji benzynowej.**

O *Cremasterze 2* Matthew Barneya

Anna Markowska



¹ Aimee Moulins (ur. 1976) – aktorka, modelka (m.in. u Alexandra McQueen w Londynie) i sportowiec, medalistka paraolimpiad w skokach; urodziła się bez kości strzałkowych i w dzieciństwie amputowano jej nogi poniżej kolan. W *Cremasterze 3* występuje m.in. w fantastycznych przezroczystych butach-protezach, poruszając się jak unoszący się lekko nad ziemią anioł.

² Matthew Barney. *The Cremaster Cycle*. Guggenheim Museum New York, Museum Ludwig, Cologne, Guggenheim Museum New York, Thames and Hudson, 2002; tu m.in.: bibliografia do 2002 roku oraz obszerny esej kuratorki N. Spector, *Only the perverse fantasy can still save us*, [b.s.]. Polskie recenzje, m.in. Stach Szablowski, *Cremaster czyli dźwigacz jąder*, www.europaeuropa.pl, nr 109, 36/06; Urszula Usakowska-Wolff, *Matthew w krainie mutantów*, w: Kwartalnik ORO nr 2- 3 (51- 52) 2003, dostępny na stronie <http://www.usakowska-wolff.com/barney.htm>, ta ostatnia recenzja kończy się okrzykiem „Ratunku!"; Równie niechętna, z pozycji moralizatorskiej, artystycznej i finansowej jest kolejna recenzja: „Sztuka Barneya tak jak McDonald's jest bezosobowym, funkcjonalnym przedpokojem, w którym ludzie czekają na swój własny *American Dream*, Disneyland dla dorosłych, w którym rolę Myszki Miki i Kaczora Donalda grają piękne nagie kobiety i przerażający sadyt. Na tym najwyższym poziomie wtajemniczenia jest pustka, nie ma sztuki i nie ma przesłania, nie ma *katharsis*, jest tylko ich symulacja" [...] „Prawo używania znaku firmowego Guggenheima można kupić za około 20 milionów dolarów". Wyższość seksualna oparta jest niestety na medycznie fałszywych przesłankach: „dojdziemy do wniosku, że *cremaster*, który jest mięśniem odpowiedzialnym za erekcję [sic!- przyp. A. M.], nie działa. Wynika z tego, że cała ta sztuczna koncepcja skazana jest na bezpłodność." [między erekcją a płodnością też nie ma tak prostej zależności - przyp. A. M.], por. M. Wasilewski, *Artysta XXI wieku*, „Czas Kultury” 2003, nr 2-3.

³ K. Silverman, *Male subjectivity at the margins*, Routledge, London & New York 1992; G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and schizofrenia*, transl. R. Hurley, M. Seem, H.R. Lane, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983 (pierwsze wyd. 1972, drugi tom duetu Deleuze -Guattari dotyczący kapitalizmu i schizofrenii, *A Thousand Plateaus (Milles Plateaux)* wydany został w 1980).

Cremaster to łacińska nazwa dźwigacza jąder, mięśnia pokrywającego jądra, którego funkcją jest ochrona i regulowanie temperatury. W zależności od niej mięsień ten obniża lub podnosi worek mosznowy z jądrami, aby – jak to się pięknie wyraża we współczesnym języku komercyjnym (tu podstawą jest finalny produkt, a o artystach amerykańskich od Andy Warhola złośliwi Europejczycy mawiają właśnie, że wyrabiają produkty) „promować spermatogenezę”, czyli przyczynić się do produkcji nasienia, a więc przyczynić się do tworzenia i rodzenia. *Cremaster* to także tytuł odnoszący się do dzieł amerykańskiego artysty Matthew Barneya (ur. 1967), na który składa się cykl 5 filmów oraz fotografie, rysunki, instalacje, tworzone przez artystę w łączności z filmem. Płodność i twórczość zostały w *Cremasterze* złączone w ożywczy węzeł, gdyż męskie tworzenie uznawano częściej w zachodniej kulturze, szczególnie w jej wersji nowoczesnej, jako czysto cerebralne; domena biologiczna, jako niższa, przypisana była kobiecie. Można więc śmiało powiedzieć, że Matthew Barney oddaje artystom-mężczyznom ich ciała w stopniu nieomal ekstremalnym, są nareszcie rodzicielami oraz istotami cielesnymi, a nie tylko ponurymi, choć wyrafinowanymi, mózgowcami. Barney, o zamiłowaniach atletycznych, kontynuuje więc z jednej strony podejście do siły fizycznej np. kubistów, ale z drugiej robi to zdecydowanie inaczej, posługując się m.in. wymyślnymi protezami, tzw. *prosthetic attachment*, gdyż dzięki łączności biologii i technologii pojawia się kolejny etap po nowoczesności – faza postbiologiczna, która fascynowała już wielu pisarzy science fiction i proroków różnorodnych utopii, dziś okazała się możliwa, a jej najpiękniejszym i najbardziej optymistycznym symbolem jest pojawienie się w *Cremasterze 3* Aimee Moulins¹.

Nad *Cremasterem* artysta zaczął pracować od 1994 roku, a wystawa *The Cremaster Cycle* w nowojorskim Muzeum Guggenheima, otwarta została 21 lutego 2003 roku, nieco wcześniej zaś, 6 czerwca 2002, w Muzeum Ludwiga w Kolonii oraz w Paryżu w Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, od 10 października 2002². Na wystawie było wiele rzeźb i obiektów, które, co trzeba podkreślić, nigdy nie są pozostałościami po filmie, jakimiś marnymi pamiątkami, ale zawsze są pomyślane jako tradycyjne, autonomiczne dzieła sztuki (produkty!), choć funkcjonują niekiedy jako multiple, czasem wykonane z materiałów ulegających destrukcji, jak wosk pszczeli, wazelina, tapioka czy sól. W takiej pracy jak – dla przykładu – *Goodyear Field*, z 1996 roku (na stałe w Museum für Gegenwartskunst w Bazylei) wśród materiałów mamy samosmarujący się plastik, plastik do protez, wazelinę, silikon i sztuczną trawę, opatentowaną jako astroturf. Zmiana stanu skupienia, zmiana formy, płynność tożsamości, nieuchwytność charakteryzuje nie tylko dzieła sztuki, ale łączy się ściśle z proteuszową wizją artysty początków XXI wieku. Prace Barneya reklamowano zresztą nie tyle jako postbiologiczne (co wydaje się oczywiste) czy posthumanistyczne, ale jako postedydalne, gdyż mit Edypa został zreinterpretowany jako anachronizm, podobnie jak binarność ojca i matki; współczesna kultura zachęca do tego, by syn wreszcie został zwolniony z konieczności metaforycznego zabicia ojca, a okrutne ojcowskie prawo już nie obowiązuje, choć dychotomia ja/inny czy kobiece/męskie jest i pozostaje wciąż – jak pisze Kaja Silverman „dominującą fikcją”, czyli ideologią potrzebną do skonstruowania klasycznej męskiej tożsamości³. Jednak skoro można ją podważyć, to można upomnieć się o patrylinearną więź, tak jak



feminizm starał się dowartościować więzi matrylinearne. Patrylinearna więź we współczesnym świecie – jak można interpretować cykl Barneya – nie jest walką o władzę, jest chęcią przekraczania samego siebie i narzuconych granic i pragnieniem niemożliwego. Mężczyźni potrafią wcielać marzenia w życie i jeśli tylko nie są to marzenia ponurych i higienicznych mózgowców, ale zmysłowych, cielesnych i perwersyjnych istot, to są działania o wiele wspanialsze i wyzwalające, niż chęć utrzymania status quo i marna, śmiertelna statyka władzy. Stary problem: utożsamienie z ojcem, co rozwiązuje kompleks Edypa, jest związany z przyjęciem jego wpływu i niemożnością wolności, zostaje przeanalizowany na wiele zaskakujących sposobów.

W niniejszym tekście chcę się zastanowić nad koncepcją dzieła i procesu twórczego w *Cremasterze 2*, ale ponieważ prezentacje filmów na terenie Polski były sporadyczne, a więc mało dostępne, zacznę od streszczenia fabuły filmu i kilku ogólnych wiadomości o całym cyklu.

Cykl jest całością autonomiczną, z wielką detaliczną dokładnością i precyzją stworzonym światem równoległym, taki jaki znamy z *Władcy Pierścienia* J. R. R. Tolkiena czy z *Gwiezdných Wojen* George'a Lucasa. 5 filmów nie powstało w kolejności numeracji: najpierw powstał *Cremaster 4* (1994), następnie *Cremaster 1* (1995), *Cremaster 5* (1997), *Cremaster 2* (1999) i wreszcie *Cremaster 3* (2002). Całość może być oglądana i czytana na wiele sposobów, bo polimorficzna

il.1 Marcel Duchamp, *Bouche-évier* (zatyczka do zlewu), ołów, : © Succession Marcel Duchamp / Adagp, Paris 2006

il.2 Patty Griffin jako Nicole Baker, *CREMASTER 2*, Production still, ©1999 Matthew Barney, Photo: Chris Winget, Courtesy Gladstone Gallery

il.3 Matthew Barney, CREMASTER 2, Production still, ©1999 Matthew Barney, Photo: Chris Winget, Courtesy Gladstone Gallery



struktura zaprasza do tworzenia własnych początków i zakończeń, mimo że sekwencja 1-5 odpowiada rozwojowi płciowemu. Część pierwsza dzieje się na pokrytym niebieskim astroturfem stadionie w Boise, stolicy stanu Idaho, i wewnątrz dwóch sterowców Goodyear. Odnosi się zarówno do pierwszej fazy rozwoju seksualnego, jak i do młodości Matthew Barneya, który grywał na stadionie *Broncos*. Odwołuje się ponadto z jednej strony do musicali Busby Berkeleya, reżysera i choreografa (który *showgirls* układał w tańcach w niezwykle skomplikowane wzory geometryczne), a także do filmów propagandowych o estetycznej formule bliskiej Leni Riefenstahl. Część pierwsza doprowadza nas do stanu pełnej potencji i równowagi, pojawia się androginiczna, biseksualna struktura gonad, która jest echem dwóch sterowców; druga zaś wprowadza konflikt do systemu, którego najbardziej zróżnicowaną fazę reprezentuje część piąta, ostatnia. Część druga odpowiada fazie rozwoju embrionalnego, w którym pojawia się podział płciowy. Zajmuje się więc teoretycznie rozwojem, ale opowieść jest dość paradoksalna, bo rozwój nie zmierza do niczego dobrego (do zabójstwa), a regresywne impulsy sugerowane są zarówno przez zapętloną narrację, gotycki nastrój, melancholię wzrostu i ambiwalentny stosunek do pejzażu, który ma jednocześnie moc wyzwolania mocy i marzeń oraz więzienia. Chronologicznie pętla zaciska się pomiędzy rokiem 1977 – rokiem egzekucji Gary Gilmore’a, a rokiem 1893 kiedy Harry

Houdini, jego dziadek, występował na *World's Columbian Exposition*. Część trzecia, opierająca się na konwencji filmów gangsterskich i katastroficznych, dzieje się w Nowym Jorku i opowiada o budowie *The Chrysler Building* w formie rywalizacji między Hiramem Abifem (granym przez Richarda Serre) i jego uczniem (granym przez Matthew Barneya), a końcowa faza filmu dzieje się w muzeum Guggenheima i ukazuje inicjację w rytach masońskich poprzez metaforyzację pięciu części *Cremastera* w formie masońskiej gry *The Order* i pojedynku muzycznego między nowojorskimi zespołami: punkrockowym *Agnostic Front* i hardcorowym *Murphy's Law* z wokalistą Jimmy Gestapo. Część czwarta, rodzaj filmu drogi, dzieje się Manx TT, czyli na wyścigach motocyklowych Tourist Trophy, na wyspie Isle of Man. Zawody te tradycyjnie odbywają się w ostatni tydzień maja i mają atmosferę karnawału z piknikującymi tłumami. Mityczna postać satyra oraz maszyny łączą się w opowieść o transformacji, rytach przejścia i gorączkowym pośpiechu w rozwoju biologicznym, prowadzącym do upadku. Część 5 dzieje się w Budapeszcie (miejsce urodzenia Harry'ego Houdini) – jest to tragiczna love story, opera liryczna, gdzie Królowa (Ursula Andress) przygotowuje się do połączenia ze swym kochankiem Harry Houdinim (granym przez Matthew Barneya) w śmierci.

W *Cremasterze 2*, tak jak w całym cyklu, pojawia się medytacja nad twórczością, procesem twórczym i aktem inwencji, pojawia się też pytanie, kim jest artysta i czym jest sztuka – zwornikiem tych wszystkich dywagacji jest długa sekwencja w fordzie mustangu tuż przed zabójstwem, która stała się powodem do napisania tego tekstu, i omówię ją na samym końcu. Sztuka w części drugiej *Cremastera* związana jest z trzema mężczyznami, dziadkiem (Houdini) oraz ojcem (Frankiem Gilmorem) i synem (Garym); sam Gary Gilmore jest po prostu zbrodniarzem – grany przez Matthew Barneya, który w ten sposób utożsamia się w swej polimorficznej koncepcji twórcy także z mordercą, pokazując cienką granicę między tworzeniem a destrukcją. Zaslugą Barneya jest problematyzowanie tego, co w nowoczesności było naturalne. Śmiało można zauważyć, że bohaterowie *Cremastera* przechodzą bardzo ciężkie próby i działają zgodnie z porzekadłem „co cię nie zabije, to cię wzmocni”, sam Barney jest w części trzeciej terminującym architektem, *Entered Apprentice*, w czwartej stepującym satyrem *Laughton candidate* (Laughton odnosi się do owcy o czerwonym kolorze wełny z Isle of Man), a w piątej części gra aż trzy role – Magician (Magika, czyli samego Houdiniego), Giant (Tytana) i Divę. W *Cremasterze 2* mamy zestaw rytuałów *macho*, fetyszyzmu samochodowego (ford mustang z 1966 i stacja benzynowa o nastroju trochę jak z Edwarda Hoppera i trochę z Eda Ruschy), *bull rodeo* (jeździec musi się utrzymać przez 8 sekund na byku) i morderstwa. Film oparty jest na autentycznych wydarzeniach i na książce *The Executioner Song*⁴ („Pieśń kata”) Normana Kingsleya Mailera (ur. 1923), który wraz z Trumanem Capote jest twórcą gatunku zwanego nieco oksymoronicznie *creative nonfiction*, twórczej nie-fikcji. Mailer jest autorem m.in. biografii Marylin Monroe, Pabla Picassa oraz Lee Harveya Oswalda i właśnie Gary Gilmore'a. Każda z wymienionych postaci była bohaterem mass mediów, i jak widać chociażby z zestawu bohaterów, które opisał Mailer, zaciera się tu granica między sławą *celebrity* i osławieniem zbrodniarza, między ofiarą i katem. Sam Gilmore, zanim zmitologizował go Mailer, trafił do *cover stories* „Newsweeka” i „Time'a”.



il.4 Marcel Duchamp, *Minotaur*, szkic do okładki „*Minotaura*” powstały w metodzie testu Hermanna Rorschacha, tusz, 1935; © Succession Marcel Duchamp / Adagp, Paris 2006



⁴ N. Mailer, *Executioner's song*. First ed. Boston, Little Brown 1979. Wydanie polskie: N. Mailer, *Pieśń kata*, przeł. B. Jan-kowiak, T.1–2, Warszawa, PIW, 1992.

il.5 Matthew Barney, CREMASTER 2,
©1999 Matthew Barney, Photo: Chris
Winget, Courtesy Gladstone Gallery

Cremaster 2 jest refleksją nad tworzeniem w kontekście dziedzictwa Dzikiego Zachodu. Podstawą scenariusza była historia opisana przez Normana Mailera, a sam pisarz zagrał w filmie Harry Houdiniego, o niezwykłych akrobatycznych zdolnościach, mimo że sam miał wówczas 75 lat i jedną z niewielu akrobatycznych sztuk, jaką był wówczas w stanie ze swoim artretyzmem zrobić, było zawiązanie sznurowadeł w butach. Na poziomie muzycznym związek z Dzikim Zachodem wyraża się w syntezie muzyki kowbojskiej i ludności tubylczej oraz muzycznej tradycji mormonów z Utah – ich chóru oraz muzyki organowej. *Cowbell* staje się wręcz istotnym rekwizytem.

Cremaster 2 zaczyna się od wyłaniania struktury końskiego siodła – od bliskiego widoku, gdy to, co widzimy, nie potrafimy nazwać, po kolejne przybliżenia zmieniające nasze domniemania: wydaje nam się, że widzimy kompozycję abstrakcyjną, pejzaż księżycowy, zbroję, siodło, tajemniczy przyrząd do krępowania ciała, aż do odległego widoku – i ta odległość staje się domeną języka. To, co odległe, potrafimy bowiem nazwać, a więc wysłowić. To, co bliskie – paradoksalnie, jest tajemnicze. Powolne ukazywanie coraz większych fragmentów połyskującego siodła na ciemnym tle przypomina prezentację statków kosmicznych w filmach science-fiction. Oczywiście jest więc, że nie tyle największe tajemnice są czymś, czego doznajemy raczej w codzienności, ile – że werbalizacja jest problemem nie tylko w starciu z kosmitami w przestrzeni międzygwiazdnej. I choć film, który zobaczymy, jest parafrazą konwencji westernu, to między zdobywaniem Dzikiego Zachodu i przestrzeni kosmicznej istnieje oczywiście łączność tworzona przez zdobywczego herosa, tak dziś wyśmiewanego. *Cremaster 2* jest wszakże poświęcony politycznie niepoprawnym *macho*, takimże trutniom oraz więźniom, a w ich towarzystwie pojawiają się szeryfowie, *broncos*, *mustangi* (te nazwy koni mają odpowiedniki m.in. w gitarach elektrycznych i samochodach), oraz samce: byk Brahman oraz francuski buldog. Gdy za chwilę oglądamy horyzontalny pejzaż, konstatacja po jego prezentacji jest dokładnie odwrotna: widzenie związane jest z pewną bliskością, pejzaż widziany z daleka zmienia się w znak; linia horyzontu staje się „zamkiem błyskawicznym” Barnetta Newmana. A gdy odbity w tafli wody ład odwróci się o 90 stopni, jego podwójność, w której wiedzieliśmy, co jest prawdziwe, a co tylko odbiciem, staje się podwójnością elementów równowartościowych – a wówczas ztraca się to, co realne i złudne. Wystarczy więc to, co poziome, ułożyć w pionie, by przez tę faliczną *axis mundi* zatracić kontakt z naturą, to znaczy – relacje między znaczącym i znaczone. To wszystko już wiemy, zanim zaczęła się akcja: wiemy, że każde widzenie jest interpretacją i w związku z tym przeznaczeniem człowieka, każdego człowieka (mężczyzny?) jest tworzenie. Na tle odwróconego pejzażu pojawia się logo filmu (trochę w charakterze znaku Zorro) i dzikie pszczoły, związane ze stanem Utah i mormonami. Po takim wstępie oglądamy kolejno następujące kluczowe sekwencje: po pierwsze, scenę wywoływania ducha Harry Houdiniego i zapłodnienia przez Franka Gilmore’a jego żony Bessie na seansie spirytystycznym u Baby Faye la Foe; po drugie, zabójstwo przez Gary’ego Maxa Jensena, pracownika stacji benzynowej; po trzecie, scenę sądu nad Garym, odbywającą się w siedzibie chóru mormonów *Mormon Tabernacle Choir*⁵; po czwarte, rodeo, które stając się specjalnym więziennym rodeo na Bonneville Salt Flats w stanie Utah, i zmienia się w akt pokuty i dobrowolnej ofiary życia za zabójstwo; po czwarte, scenę



⁵ Założony w 1857 roku, od 1929 nadawany jest w regularnych audycjach przez radio; uważany za ważną amerykańską instytucję, śpiewał m.in. na zaprzysiężeniach prezydentów: L. Johnsona, R. Nixona, R. Reagana, G.H.W. Busha i G.W. Busha oraz pogrzebie J.F. Kennedy’ego.



uwiedzenia przez Baby Fay Harry Houdiniego na wystawie światowej w Chicago, w którą wprowadza nas teksański taniec *two-step*, pełniąc rolę ezoterycznego łącznika, umożliwiającego podróż w czasie i przestrzeni. Między tym pojawiają się jeszcze sceny muzyczne, podkreślające i wzmacniające nastrój, i wyjaśniające akcję: z heavymetalowym perkusistą Davem Lombardo (ur. 1965 na Kubie, niegdyś zasilającym trashmetalową grupę *Slayer*) oraz ze Stevem Tuckerem wokalistą i basistą *Morbid Angel*, deathmetalowej grupy z Florydy, który tu symbolizuje „Człowieka w czerni”, *The Man in Black* – Johnego Casha (1932-2003)⁶. Człowiek w czerni śpiewa do słuchawki, gdyż ponoć sam Cash śpiewał Gary’emu Gilmore przed śmiercią przez telefon, zgodnie z jego ostatnią wolą. Cash odwołuje się zarówno do romantycznego ideału Dzikiego Zachodu, jak i odnosi się do roli obrońcy godności ludzi osadzonych w więzieniach, ponieważ wielokrotnie śpiewał dla skazańców. To Cash w piosence *Man in Black* wyjaśniał, że nosi się na czarno, by solidaryzować się z biednymi i prześladowanymi, żyjącymi bez nadziei i głodnymi. Śpiewał, że robi to też dla więźniów, którzy długo płacą za swoją zbrodnię, a sami są ofiarami czasów. To Cash jest też autorem piosenki *Folsom Prison Blues*, gdzie pojawia się przerażająca fraza: „Zastrzeliłem w Reno gościa, żeby zobaczyć, jak umiera” (*I shot a man in Reno/just to watch him die*)⁷. Johnny Cash jest więc jednym z tzw. *male outlaw* (janosików, choć sam Cash był ponoć siedem razy w więzieniu, to był to krótkotrwały areszt; chodziło więc raczej o pielęgnację wizerunku), dlatego zresztą Barney wprowadza konwencję westernu. Film jest hołdem także dla Roberta Smithsona, artysty, który również miewał kłopoty z prawem, a zginął na solnej równinie, jak chce mit – podczas ekstazy, gdy prowadził helikopter wprowadzony w ruch wirowy na cześć słońca i szalonych, spiralnych ruchów pędzla Vincenta van Gogha⁸. Ale, powiedzmy sobie szczerze, poza podziwem dla artystów amerykańskich u Barneya mamy też ich poczucie humoru – western dzisiaj to także jego wizja ironiczna, taka jak choćby w serii fotografii Richarda Prince’a, od *Cowboys* z 1983 roku do *Marlboro Men* z 1992 roku czy trawestacji Paula McCarthy. Z kolei śpiew Nicole Baker, narzeczonej Gary’ego, pojawia się jako integralna część sekwencji na stacji benzynowej. Słowa pieśni Nicole, gdy zjawia się myślach Gary’ego, oparte są na listach jej i Gary’ego, gdy Gary siedział już w celi śmierci. To jej wspomnienie, tęsknota za Nicole Baker (gra ją pieśniarka folk Patty Griffin) spowodowała, jak chce Mailer, że Gary zabił. U Barneya obsługujący podglądał, jak Gary Gilmore tworzył wewnątrz auta dziwną rzeźbę z wazeliny (dla historyka sztuki coś pomiędzy rzeźbami z mułu wykonywanymi przez Roberta Smithsona, specyficznym używaniem tłuszczu przez Josepha Beyusa i ketchupu przez Paula McCarthy). Wiemy, że Gary następnie zrozumiał, że zabił niewinnego człowieka. Jego chęć zapłaty, w postaci oddania własnego życia powoduje, że opisując nastrój filmu, przywoływano bynajmniej nie tylko westerny, ale także filmy zm. w 1986 roku Andrieja Tarkowskiego (szczególnie ostatni – „Ofiarę”) czy Stanleya Kubricka (1928-1999). Egzekucja Gilmore’a przybiera formę więziennego rodeo na równinach solnych w stanie Utah – policjanci konni wykonują paradę wokół areny, następnie Gilmore dosiada byka, drzwi ogrodzenia się otwierają i zaczyna się śmiertelna jazda w niewiarygodnie białym pejzażu solnej równiny. Pierścień, który tworzy dziesięć bizonów wokół ciała nieżyjącego Gary Gilmore’a na martwym byku, symbolizuje zbawienie podług kościoła mormońskiego, gdyż bizony



⁶ Faktycznie widzimy Bruce’a Steele’a i słyszymy głos Steve’a Tuckera.

⁷ *Folsom Prison Blues* pochodzi z wydanej w 1957 przez wytwórnię *Sun* pierwszej długogrającej płyty artysty *Johnny Cash with his hot and blue guitar*.

⁸ Okładka *Robert Smithson, the collected writings*, ed. J. Flam, Berkeley, University of California Press 1996, przedstawia zdjęcie artysty idącego po spiralnej grobli z odbiciem całej sylwetki i pejzażu w Stonym Jeziorze – efekt powtórzony przez Barneya, jak się wydaje ku czci Smithsona. O tym wywróceniu do góry nogami pisze np. **Tim Lee** [w:] *Anxiety of influence. Bachelors, brides and a family romance*, red. **A. Budak**, Stadt-galerie Bern 2004, s. 34–39.

wzięte są z chrzcielnicy w Świątyni Mormonów w Salt Lake City i symbolizują zaginione plemiona Izraela, które kiedyś zjednoczą się na amerykańskiej ziemi. Zbawienie to także transformacja i powrót do przestrzeni wolności dziadka Gary'ego, Harry Houdini'ego. Ta transformacja to także zmiana płci, o czym przekonamy się w *Cremasterze 3*. Zmiana losu i rangi możliwa jest m.in. właśnie dzięki zmianie płci i ta umiejętność zmiany i wymiany płci była już ponoć znana Houdiniemu i jego żonie Bess. Houdini odmawia stabilnego zróżnicowania płciowego, dzięki fizycznemu treningowi i dyscyplinie cielesnej realizuje raczej marzenie o boskości, personalizując *hubris* w wymiarze wewnętrznym.

Pętla czasowa w *Cremasterze 2* – oscylowanie między końcem wieku XIX i końcem lat 70. XX wieku – jest niezwykle ważna, bo pokolenie artystów lat 60. i 70., do których Barney nieustannie się odwołuje, miało ambicję zerwać z klasyczną narracją, jako służącą – według nich – kulturze śmierci. Stąd przysposabiali metodę *cut up*, kawałkowania narracji, której wielkim zwolennikiem był jeszcze pisarz William S. Burroughs (1914-1997). Idea, by nie zmierzać ku konkluzji, czyli ostatecznemu finałowi, po którym zieje pustka, przyświecała zarówno *process art* Richarda Serry, jak i muzyce Philipa Glassa. Konkluzywność *Cremastera 2*, zresztą tylko pozornie, jest tak bezwzględna – bohater umiera. Istotne dla rozwoju akcji jest to, że bohater w więzieniu przechodzi metamorfozę i mimo że, być może, jakieś prawne kruczki pozwoliłyby mu ostatecznie wymknąć się wymiarowi sprawiedliwości, to sam Gary nie chce apelacji, bo pragnie zginąć. Faktem jest wszakże, że kara śmierci została przywrócona w USA właśnie w 1976 roku, dlatego gdy prawdziwy Gary zabił już po tej decyzji wymiaru sprawiedliwości dwie osoby (w *Cremasterze 2* mamy tylko jedno zabójstwo), wiadomo było, że grozić mu będzie najwyższy wymiar kary. Jednak śmierć to jest jego wybór. W więzieniu (tym prawdziwym, czyli: historycznym) dwa razy próbował popełnić samobójstwo. Miał też wybór, jeśli chodzi o sposób egzekucji, gdyż w stanie Utah istniały wówczas 2 sposoby wymierzania kary śmierci – przez zastrzelenie i powieszenie. Prawdziwy Gilmore zdecydował, że woli zostać zastrzelony (*I'll prefer to be shot*). Siedział w więzieniu z kryminalistami, których nazwał mordercami *hi-fi*, właśnie dlatego, że u nich nie pojawił się element pokuty i ofiary. Sam nie miał wątpliwości, że się spotkają na tamtym świecie, gdyż odchodząc na egzekucję, zakrzyknął: „Do zobaczenia w piekle” (*I'll see you in hell, Andrews and Pierre*). Przed samą egzekucją, która w historycznej rzeczywistości polegała na zastrzeleniu przez pluton złożony z pięciu strażników więziennych (wszyscy byli mormonami i to nieco nietypowe przyjęcie do społeczności religijnej, do której należała jego matka, jest tu bardzo istotne), a salwa została poprzedzona słowami skazańca „zróbmy to” (*let's do it*) – te słowa powtarza też filmowy skazaniec, grany przez Matthew Barneya. W wersji oryginalnej (czyli, powtórzmy: historycznej) Gary prosił, by jego oczy zostały użyte do transplantacji rogówki, i tak faktycznie się stało, co zainspirowało brytyjski zespół *The Adverts* do skomponowania piosenki o oczach Gary Gilmore'a (*Gary Gilmore's Eyes*). W *Cremasterze 2* nie ma o tym mowy, ale zbliżenie oczu pojawia się wielokrotnie – widzimy zarówno widzące niewidzialne oczy spirytystycznego medium Baby Fay, jak i ekstatyczne oczy zapładnianej Bessie oraz zamknięte oczy grającego szaleńczo perkusisty Dave'a Lombardo. Związek między widzeniem, patrzeniem i rozumieniem jest tu bardzo skomplikowany. Znaki, symbole i loga to nie jedyne elementy widzial-



nego pejzażu (pisze się wręcz o *branded landscape* – pejzażu z elementami znaków firmowych, nieznośnym dla anarchistów); nie mniej ważne są rytuały, które służą zrozumieniu i zakorzenieniu jednocześnie, sprowadzają to, co lekkie i niezazębiające się w żaden sposób, bo nazbyt ulotne, do poziomu wyzwalającej, choć (zaryzykować można) nieco fundamentalistycznej wykładni religijnej. To, co więzi, może być też wyzwoleniem – takich ambiwalencji jest u Barneya więcej.

Najbardziej widowym symbolem uwiezienia i możliwości transformacji jest działalność samego Harry Houdini'ego, którego profesja nie ma chyba polskiej nazwy – był on bowiem nie tylko magikiem, kaskaderem, akrobatą, ale *escapologist*: artystą, który potrafi się wyswobadzać z więzów w najbardziej ekstremalnych warunkach. Był też oczywiście performerem, a więc tym, dla którego medium jest własne ciało. Naprawdę Houdini nazywał się Ehrich Weiss (1874-1926) i był węgierskim Żydem, a nazwisko przybrał ku czci francuskiego magika Roberta Houdin (chciał być „jak Houdin” czyli „Houdini”). Zanim dotarł do Stanów Zjednoczonych, pokazywał różne magiczne sztuki w Londynie, i tu największym jego wyczynem było spowodowanie zniknięcia słonia z trenerem na oczach zdumionej publiczności. Nic dziwnego, że historyczny Weiss-Houdini przyjaźnił się z samym sir Arthur Conan Doylem (1859-1930), który poświęcił mu fragment *The Edge of the Unknown*⁹. Mimo wielorakich talentów Houdini zaczął się w rezultacie specjalizować w aktach ucieczki, w najbardziej spektakularnych warunkach – skrępowany, zawieszony do góry nogami w celi wypełniającej się wodą...itp., a po śmierci ukochanej matki zainteresował się spirytyzmem. W prawdziwym, niefilmowym życiu, jego żona Bess (Beatrice Rahner), asystentka sceniczna, po śmierci męża próbowała przez 10 kolejnych lat skontaktować się z nim w czasie święta Halloween, jednak po ciągłych niepowodzeniach orzekła w końcu prag-



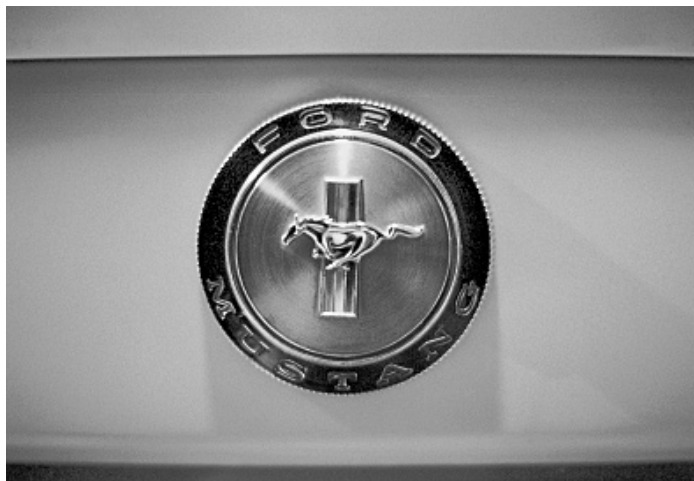
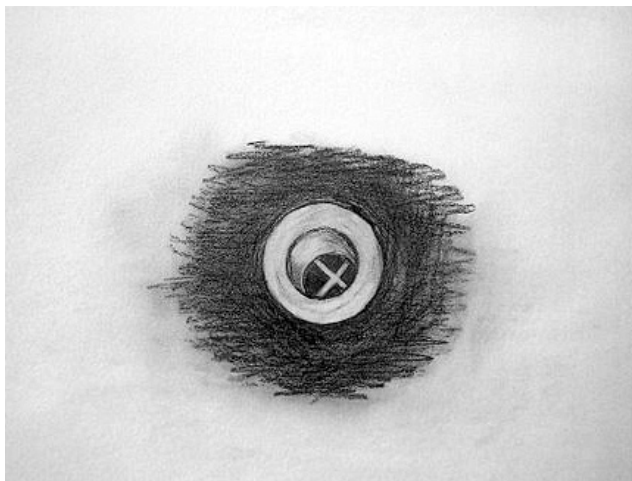
⁹ A.C. Doyle, *The Edge of the Unknown*, London, J. Murray, 1930. Doyle, wyznawca spirytualizmu, nie wierzył, że Houdini posługiwał się po prostu trickami, mimo zapewnień samego Houdini'ego.



matycznie: „Dziesięć lat to wystarczająco długo, by czekać na jakiegokolwiek mężczyznę” (*Ten years is long enough to wait for any man*). W cyklu Matthew Barneya wygląda to nieco inaczej. Węgierska ukochana Harry’ego z części 5 (wcieliła się w nią była dziewczyna Bonda, Ursula Andress) opisana jest w konwencji opery-melodramatu. Houdini, grany przez Mailera w *Cremasterze 2*, wypowiada pod koniec filmu słowa: „Podczas metamorfozy, Houdini staje się częścią klatki, która go jednocześnie zawiera... połyka zamek, który staje się jego częścią”. Mówi to do Baby Fay, która przybyła po spektaklu, by go uwieść, czyli odebrać mu moc transformacji, duchową moc przemiany i transcendencji. Kobiety są więc groźne, ale to nie secesyjne femme-fatale; u Barneya może najstraszniejsze jest cierpienie kobiet (tak to w każdym razie widać po łzach Ursuli Andress/Queen of Chains) – to wzniesienie się ponad ich cierpienie, cierpliwe wytrzymanie go, pozwala być wolnym, czyli innym. Sama Baby Fay wypowiada natomiast w części drugiej, podczas seansu spirytystycznego, słowa-zaklęcia: „niech każdy węzeł się poluzuje, każda siła niech osłabnie, żelazo skruszy... [...] niech wszystkie łańcuchy się poluzują...”. Jednak Baby Fay to postać ambiwalentna – symbolizuje bowiem królową pszczół; przyspiesza na seansie spirytystycznym zarówno poczęcie Gary Gilmore’a, jak i śmierć Franka, jego ojca, który umiera niczym truteń. Pszczoły i miód to oczywiście nie tylko odwołanie do Josepha Beuysa i jego idei solidarności i miłości, jako rzeźby społecznej. Część akcji *Cremastera 2* dzieje się w stanie Utah, gdzie mieszka duże skupisko wspólnoty religijnej, założonej w okolicach 1830 roku i zwanej kolokwialnie mormonami (mormon znaczy *more good*, więcej dobra), a oficjalnie *Latter Day Saint Movement* (stąd LDS Church).

Mormoni mają swe początki w Stanach Zjednoczonych, w przeciwieństwie do uciekających od europejskich prześladowań kwakrów i mennonitów. Stereotyp

il.6 Matthew Barney, CREMASTER 2, Production still, ©1999 Matthew Barney, Photo: Chris Winget, Courtesy Gladstone Gallery. Po lewej logo Forda Mustanga



il.7 Robert Gober, *Untitled*, 1992-1996, Collection Christina R. Davis, New York, repr. Za: Robert Gober *drawing and painting*, essays by R. Flood, G. Garrels, A. Temkin, Walker Art Center, Minneapolis 1999

il.8 Matthew Barney, *CREMASTER 2*, ©1999 Matthew Barney, Photo: Chris Winget, Courtesy Gladstone Gallery

mormona związany jest nie tylko z typem fizycznym (blondyn, tzw. typ kaukaski), ale także z poligamią. Migrująca pszczoła jest dla nich ważna, gdyż Joseph Smith jr (1805-1844), założyciel kościoła, wierzył, że między Gwiazdą Polarną (mającą swoją rolę w LDS Church, według niektórych wierzeń mieszka tam zaginione plemię mormonów; w ostatniej sekwencji filmu na śnieżnych saniach pojawiają się napisy *Polaris* – od Stella Polaris, czyli Alpha Ursae Minoris, Gwiazda Polarna) a stanem Utah jest wąski przesmyk, który potrafią przebyć właśnie pszczoły. Trzeba też dodać, że pszczeli charakter ma poczęcie Gary'ego: na udzie Bessie pojawia się pyłek, pocierany przez Franka; wkrótce jego penis zmienia się w ul, z którego wyfruwa pszczoła, co symbolizuje śmierć ojca i poczęcie syna. Pszczoły pokrywają ponadto czarnym całunem postać Człowieka w czerni. Mormoni wierzą w konieczność odpokutowania krwi (*blood atonement*), dlatego egzekucja Gary'ego dokonana została przez mormonów (ponieważ mają wpływ w stanie Utah, udało się to załatwić), którzy dzięki temu byli szczęśliwi, że mogli Gary'emu pomóc w podjętej decyzji. Decyzja ta bowiem była możliwością uniknięcia przeznaczenia (symbolizowały tę możliwość właśnie pszczoły), a tym przeznaczeniem była smutna i niegodna śmierć.

Po tych wszystkich informacjach przejdźmy wreszcie do kluczowego dla tego tekstu pytania: Co się stało na stacji benzynowej w *Cremasterze 2*?

Całość przypomina marzenie senne, dzieje się w sposób widmowy, bez słów. Wszystko, co się stanie, będzie miało, jak we śnie, charakter wzrokowy – a jak zauważył Zygmunt Freud – trudność opowiedzenia marzenia sennego pochodzi w dużej części stąd, że trzeba obrazy przetłumaczyć na słowa¹⁰. Scena dzieje się w silnie naerotyzowanej strefie motoryzacyjnej, na stacji *Sinclair*, opatrzonej wizerunkiem-logo zielonego dinozaura, czyli sieci *Sinclair Dino*¹¹. Jest to męska zona, gdzie kobiety pojawiają się tylko jako wspomnienia. Jest to też strefa męskich pragnień i żądz. Scenę poprzedza mroczna muzyka. Lombardo wybija na bębnach całe zło tego świata, łoi skórę demonom, jakby to ona była rozpięta zamiast membran. Grając, ginie niemal za zestawem bębnów, a one kojarzą się z multiplami *Drum set* Claesa Oldenburga, szczególnie z zestawem, który zrobił dla muzeum Guggenheima, bo jego forma, a miał tam wystawę, przypominała mu perkusję. Guggenheim pojawi się w części 3., tu mamy więc zapowiedź.

To bardzo charakterystyczne dla całego cyklu – każdy element zazębia się z innym, często oddalonym chronologicznie; w tym świecie nie ma czynności, gestu, przedmiotu, które nie odegrałyby roli wcześniej lub później, a choć zmienia sens, kontekst, wpłyną z pewnością na akcję. Lombardo z Tuckerem wraz z dźwiękiem rojących się pszczół, pełnią rolę antycznego chóru, choć jednocześnie monolog Człowieka w czerni do słuchawki ma rys onanistyczny. Ten rys kojarzy się oczywiście z Marcellem Duchampem, *Wielką szybą* i sekcją kawalerów. Ironiczna mechaniczność fetyszystycznych czynności Maxa, pracownika stacji (jego imię jest wydrukowane na kieszeni koszuli), które za chwilę zobaczymy, będą faktycznie bardzo z Duchampa. Kawalerowie nie połączą się z narzeczoną i każdy sam będzie rozgniatał czekoladę, dokładnie jak w *Wielkiej Szybie*. Gary, główny bohater, pojawia się w 19. minucie filmu i wkrótce następuje zawiązanie akcji – jest to zgodne z klasycznymi wymogami scenariusza. Gary leży jak martwy na siedzeniu kierowcy w fordzie mustangu. Po zmiennych ujęciach kamery, kiedy widzimy go w różnych pozycjach, poznajemy, że leży w aucie dość długo. Raz leży z głową w dół, raz z głową odchylną do tyłu, potem z kolei w poprzek auta. W poprzedniej sekwencji opowieść doprowadziła nas do poczęcia Gary’ego. Skulony mężczyzna to już wyrośnięty młodzieniec; nie widzieliśmy narodzin; widzimy ciemną norkę wewnątrz forda, miękko wyścieloną, i z tego przytulnego miejsca, poczęty w wersji filmowej kilka minut temu (mimo iż rozumiemy, że film dokonał cięcia i płód już wyrósł, a nawet zmienił się w mężczyznę z brodą) nie chce wyjść. Jego ojciec zmarł, dokonując aktu zapłodnienia; syn trutnia skazany jest na los ojca. Lęk przed wyjściem z auta i lęk przed wpływem ojca, dopadnięciem przez los, musi być porażający. Mustang to lono, inkubator; kamera penetruje go zamiast i w zamian wchodzenia do wnętrza ciała Gilmore’a (klasyczne męskie ciało nie może być obiektem penetracji); myśli Gary’ego, jego życie wewnętrzne, jego identyfikacja z Nicole powoduje, że mamy do czynienia z pluralizacją żądz. Nie wiemy, co się za chwilę stanie, bo nawet sam Gilmore nie zidentyfikował (scentralizował) swoich pragnień. Ciało Gilmore’a nie jest ani masywne, ani twarde, a męski członek, który za chwilę ulepi, będzie miękki, bo z wazeliny.

Tucker śpiewa, a właściwie gulgocze tekst, który jest wyjątkiem z listów Gary’ego:

„Duchy zstąpiły i podjudzają mnie mocno,
 prasnąłem je, ale podkradają się chyłkiem i osaczają mnie
 To demony, co opowiadają paskudne żarty
 Chcą złamać moją wolę, wysssać siłę, pozbawić nadziei
 skurwysyny, zostawili pustego z plugawymi urojeniami (...)
 wypłata się sieć starości
 starość wprzęga w kierat jak woły
 do skrzypiącej fury
 z szarego drewna,
 wiodąc po wybrukowanych kocimi łbami ulicach
 mojej pamięci”¹²

Śpiew Tuckera-Człowieka w czerni ma też zabawny aspekt wizualny: artysta mamrocze do sterczącej przed nosem słuchawki, tak jakby zaklinał penisa-phal-



¹⁰ Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. Z. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Książka i Wiedza, Warszawa 1957 (pierwsze polskie wydanie 1935), s. 74.

¹¹ *Sinclair Oil*, z siedzibą w Salt Lake City, założone zostało w 1916 przez Harry’ego F. Sinclaira. Logo i maskotka korporacji – zielony dinozaur, to najpewniej brontozaur (apatozaur), znaleziony zresztą m.in. w Utah w XIX w. Popularność korporacji odzwierciedla m.in. *Dinoco*, nazwa stacji w animacji *Toy Story* firmy Pixar.

¹² Wyjątki z listów opublikowane zostały w *The Executioner’s Song*, przedrukowane w *Matthew Barney. The Cremaster Cycle...* Tłumaczenie autorki.

lusa. Ciemny i groźny śpiew jest tu związany z falliczną identyfikacją, która – domyślamy się – dopadnie Gilmore’a. Noworodek-śpiący młody mężczyzna zapewne niezbyt błogo się czuje. Jego stara dusza jest nawiedzana przez demony, przez lęk. Zawodzenie i rozpacz ustąpią ciszy, bo lament nie zda się na nic. Gary jest zresztą w uniformie więziennym; historyczny Gary został wypuszczony na zwolnienie warunkowe za napad z bronią w rękę. Jego los się dopełniał. Pusta i czysta stacja benzynowa jest zadaszona, wsparta na trzech kolumnach („Symbolicznie doniosła jest dla oznaczenia męskich narządów płciowych święta liczba 3”¹³), ma dwa dystrybutory z paliwem, jeden ze zwykłym paliwem (*regular*), drugie z lepszym (*premium*). Dostojna symetria wielu scen nadaje im uroczystość i powagę.

Po obu stronach dystrybutorów stoją dwa wypolerowane dwudrzwiowe fordyskie mustangi (echo sterowców z *Cremastera 1* i tęsknoty za ekwilibrium): błękitny, w którym siedzi Gary, i biały, pusty, w którym dojmująco brakuje Nicole Baker, jego ukochanej. Nie są to z pewnością auta do przewożenia całej rodziny na piknik na działkę do teściów: służą osobistej, narcystycznej przyjemności. Są znakomicie utrzymane, bez jednej rysy i żadnego pyłka na karoserii. Drzwi obu mustangów są połączone dziwnym zadaszeniem-tunelem, dlatego Gary przemieszcza się między dwoma wozami jak we wnętrzu ula, między otworami w plastrze miodu. W tę pustą, zgeometryzowaną przestrzeń, w której także pawilon-kantorek ozdobiony jest dekoracją z kolorowych prostokątów, czyli modernistyczną kratownicę, wkracza pracownik stacji. Najpierw długo wpatruje się w szybę auta: jego natrętne podglądactwo nie służy do komunikacji. Pracownik wydaje się po prostu samotnym voyeuem. Podgląda to, co wewnątrz, podobnie jak podgląda się więźnia w celi (a Gary jest przecież na zwolnieniu warunkowym). Za chwilę, nieproszony, zajmie się czynnościami fetyszystycznymi: odkręci połyskliwy korek wlewu paliwa i naleje do pełna benzynę, patrząc w dal. Wlew paliwa jest dokładnie pośrodku, z tyłu auta, pozornie może być aluzją erotyczną do waloryzacji fazy analnej rozwoju człowieka; perwersyjnej regresywności antygenitalnej, odczytywanej jako projekt przeredagowania męskiej tożsamości; jednak pistolet dystrybutora paliwa jest raczej symbolem fallicznym: świat na zewnątrz jest bowiem zdecydowanie falliczny. Potem Max otworzy klapę silnika, sprawdzi poziom oleju, wycierając bagnet-wskaźnik oleju delikatnie o szmatkę, chwilę będzie patrzył na mechanizm, zamknie klapę silnika i przetrze delikatnie karoserię, sprawdzi opony i podwozie. Wczołgując się pod mustanga, znajdzie się pod Gary’em, przedzielony i złączony jednocześnie motoryzacyjnym mechanizmem.

Kamera pokazuje różne ujęcia forda – widzimy znak firmowy, biegnącego mustanga, część zderzakową, *bumper section*, jak z obrazów Don Eddy’ego, z grą światła – „optycznym rebusem i obrazem abstrakcyjnym”¹⁴, połyskującą karoserię i szyby odbijające otoczenie niczym lustrzane tafle. W międzyczasie się ściemni; nastrój *tenebroso* stworzy mrok i palące się świetlówki, o reminiscencjach nastroju zarówno Dana Flavina, jak i Jamesa Turella. Stacja zmieni się w świątynię, inkubator, miejsce schadzek, peep show... Trudno to widziadło przetłumaczyć na słowa. Gary wyciąga z auta jakieś druty i na przednim siedzeniu robi coś, co może być modelem dźwigacza jąder. Z wazeliny lepi do kompletu fallusa, który, miękki i małowymny, przykleja mu się do palców. W wersji opisanej w katalogu Guggenheima, buduje z wazeliny łańcuch górski jako aluzję



¹³ Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. Z. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Książka i Wiedza, Warszawa 1957 (pierwsze polskie wydanie 1935), s. 134.

¹⁴ E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 50.

do własnego losu (cofanie się lodowca z terenów dzisiejszego stanu Utah na terytorium dzisiejszej Kanady wyłobilo dramatyczne Rocky Mountains i spowodowało powstanie podobnych do pustyni solnych równin, jak Wielkiego Słonego Jeziora, a pejzaże te grają aktywną rolę w filmie)¹⁵. Gdyby przyjąć kompromis między pierwszą a drugą wersją, dostrzeżemy że fallus zmienia się w pierzastą chmurę (cirrus). Gary zajmuje się rzeźbieniem obłoków, w poruszający sposób zapraszając niebo do dusznej jamy. Męskie i żeńskie to nie dychotomia. Ciało Gary'ego nie ma centrum, nie tężeje, nie krzepnie czy twardnieje w rekompensacie za nieprzewidywalnym penisem; całe ciało wydaje się organem w okresie przejściowym, mutującym się. Max tak bardzo jest zaciekawiony tym, co dzieje się wewnątrz, że przybliży się do szyby, a wydychające powietrze zaparowuje szybę. To jest jak wyznanie miłości. Jego oddech na szybie ulubionego auta to przekroczenie granic intymnych, to nie tylko nachalna propozycja seksualna, ile miłosne wyznanie połączone z molestowaniem. Podglądacz ma konkretne pragnienia, Gary być może stopniowo zdaje sobie sprawę, że jego inkubator to też wieża kontrolna. Gdy Gary leży na wznak, wykonując swą dziwną rzeźbę, Max stoi nad nim, przedzielony tylko drzwiami i szybą. Góruje nad Garym i zdaje się mu zagrażać. A raczej, chciałby chyba znaleźć się w środku i zostać dopuszczony do misterium. Wstrzymanie pożądania powoduje jednak, że żądza stale rośnie. Każdy z nich osobno, choć razem, przedłużają swe ciało autem, tym samym autem; zatracą się różnica między ja i nie-ja; dzięki mustangowi Gary i Max są częścią narcystycznej machinerii, między nimi i światem nie ma różnicy. Każdy z nich pieści inny fragment swego hybrydalnego postbiologicznego i posthumanistycznego cielska. Tworzą maszynierię pożądania, wręcz fabrykę produkującą niekończące się fantazje i zwielokrotniającą ich – po nietzscheańsku – po stokroć tysięcy, wypracowując nowe kanały realizacji siebie. Nie ma tu mowy o freudowsko-marksistowskim zrównaniu pożądania i braku, na który krótkotrwałym panaceum jest konsumpcja, a długotrwałym skutkiem – neuroza. Po skończonej pracy, tej dziwnej szycie otwierającej na nowy nieznany świat, Gary zapuszcza silnik. Wsłuchuje się w niego jak w kojącą muzykę, obejmując czule kierownicę, szybko przebiera się, zdejmując uniform, spod którego wyłania się *T-shirt*, nakłada dzinsy. Max ogląda go chwilę bez spodni, jednak genitalia są niewidoczne.

Spostrzegawcze oko Nancy Spector ujęło to tak: „zarodek penisa i żadnej moszny – stan, który jest aluzją do hipotezy Mailera, że Gilmore był seksualnie niewydolny i miał tendencje pederastyczne.”¹⁶ Tzw. wnętrstwo i penis wielkości clitoris można oczywiście traktować jako ironiczne odwołanie się do mitu Dzikiego Zachodu. Ale słuszniejsze byłoby przywołać tu antyedypalną koncepcję Gilles Deleuze'a i Félix Guattari'ego: ciało bez zróżnicowanych organów, które jest jak jajo, pregenitalne, przedjęzykowe i wolne od ojcowskiego autorytetu, dalekie od edypalnego trójkąta ojca, matki i dziecka, ustanawia wrażliwość „albo, albo” i doznaje jedności ze światem. Ten antyedypowy impuls przeciw kategoryzacji związany jest z pochwałą Dionizosa, z jego różnorodnością, zmiennością i płynnością; Nancy Spector odnosi go więc także do krytyki socjopolitycznej, którą niosą w sobie pisma Friedricha Wilhelma Nietzsche'go, a także markiza de Sade i J. G. Ballarda¹⁷. Ernst van Alphen wyjaśnia z kolei, że Barney wymienia obraz męskości i jej obrazem nie jest już penis w erekcji (i trudny, frustrujący problem potwierdzania jedności między penisem-częścią ciała a phallu-



¹⁵ Moją wersję konsultowałam z artystą krakowskim, Grzegorzem Sztwiertnią, któremu jestem wdzięczna za wspomagającą życzliwość przy pisaniu tego artykułu. Nieokreśloność omawianego dzieła niekoniecznie powoduje jednak niejednoznaczność wyjaśnienia majaku, zgodnie z sugestią Freuda (*op. cit.*, s. 205).

¹⁶ N. Spector, *Only the perverse...*

¹⁷ O edypalnej polemice Lacana i Deleuza, por. S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, od s. 44.



il.9 Achilles zabijający Penteseileję, amfora czarnofigurowa Eksekiasa z Vulci, ok. 540 p.n.e., British Museum, Londyn. Repr. za: J. Boardman, *Sztuka grecka*, tłum M. Burdajewicz, Wydawnictwo Via, Toruń, 1999

sem-uprzywilejowanym symbolem), ale mięsień rządzący podnoszeniem jąder. Odtąd więc męskość konstruowana jest w sposób pregenitalny¹⁸. W tym czasie, gdy Gary się rozbiera, pracownik, pod pozorem czyszczenia szyby, ponownie zagląda do wnętrza. Zaczyna czyścić czyste szyby, aby mieć pretekst do bliskości. Wszystko dzieje się bardzo wolno, niechęć przez wyjściem z auta i poddaniu się losowi nakłada się na cierpliwość w cierpieniu i na przedłużenie perwersyjnego doświadczenia erotycznego. Ten czas, gdy Max czyści szyby gumową wycieraczką posuwistym ślizgiem, chuchając na nie delikatnie, a wcześniej przeciera karoserię, a Gary wewnątrz auta trzyma coś, co lepi mu się do palców, trwa długo, rozciąga się w nieskończoność, bez gwałtownej ekstazy, w stanie napięcia niemal nie do zniesienia, na granicy wytrzymałości. To prolongata stanu zawieszenia i ekscytacji, która niespełniona wymyka się na chwilę przeznaczaniu. Do tego fizycznego stanu wytrzymałości na granicy bólu zostaliśmy już przygotowani poprzez gorsety, które nosiły postaci w sekwencji *séance-conception*: to nie jest „czysty” sadomasochizm, jak zaznacza Spector, gdyż nie chodzi tu o chwilową gwałtowną kulminację. Rzeźbienie, akt twórczy, wytrąca z nieubłaganego biegu czasu i to sztuka wyzywa śmierć. Jednak rozciąganie aktu twórczego nie tylko przedłuża termin wyroku. Barney zdaje się być pesymistą (realistą) – sztuka nie ocali życia Maxa. Ale zamieszkanie w twórczości (zamieszkanie w plastrze miodu, nie tym, gdzie Gary jest w randze trutnia, ale tym z ducha Josepha Beuysa, który daje Chrystusowy impuls), zmierzenie się z demonami okaże się nieodwracalne, gdyż spowoduje, że Gary weźmie odpowiedzialność za to, co robi za chwilę, gdy wyjdzie z auta z rewolwerem, zmusi Maxa do wejścia do kantorka i wydania całej gotówki z za lady. Gary na stacji *Sinclair Dino Supreme* zabije z zimną krwią, mimo że wydał swej grzesznej naturze walkę i mimo że spróbował nie tylko miłości-braku, szalonej tęsknoty za Nicole (ta miłość miała wedle Mailera moc destrukcyjną), ale także dionizyj-skiego poszerzenia świata za sprawą Maxa.

Zastrzelenie z zimną krwią to najbardziej zaskakujący moment sekwencji na stacji gazowej, co odstaje od tego, co widzieliśmy, ale jednocześnie nadaje tożsamość Gary’emu. Czy to Max jest naprawdę perwersyjny (od Lacanowskiego *père-version*), bo jego prowokacja nie służy własnej rozkoszy, ale zaspokojeniu innego, i czyżby to Max chciał, by Gary respektował falliczny porządek i los trutnia? Pracownik patrzy na niego oczami, w których poznajemy, że wie, iż zostanie zabity. Rozpoznajemy wszak uległość, która jest poddaniem się i oddaniem; gotowością na wszystko. Nie wiem, czy było w tym także rozczarowanie, a może niedowierzenie Maxa związane z anatomią Gary’ego. Pożądanie penetracji, które zakończy się wymierzeniem kuli z rewolweru; impotencja Gary’ego zmienia się w falliczną władzę. W tej długiej scenie patrzenia sobie w oczy Gary’ego i Maxa rozpoznajemy miłość Maxa, z której Gary zda sobie sprawę za późno, albo – z której nie chce zdać sobie sprawy, w imię przywiązania do swojej tożsamości-przeznaczenia, albo – może raczej – z której zdawał sobie sprawę aż za bardzo. To i Eros, i Thanatos dokona *katharsis*. Gdyby Gary odpowiedział zgodnie ze swoją poliseksualną tożsamością (zważywszy na trzy modele samego homoseksualizmu¹⁹, van Alphen słusznie pisze o seksualności męskich postaci Matthew Barneya, że nie jest ani hetero- ani homo-, ani biseksualna), gdyby poddał się Dionizosowi, śmierć Maxa nie nastąpiłaby: tu po-

¹⁸ E. van Alphen, *Art in mind. How contemporary images shape thought*. The University of Chicago Press, Chicago and London 2005, s. 134. Autor skupia się na analizie *Cremastera 4*. Serdecznie dziękuję panu dr Mariuszowi Brylowi za wskazówki bibliograficzne i pomoc w napisaniu tego artykułu.

¹⁹ K. Silverman, *Male subjectivity...*



jawia się aspekt socjokrytyki²⁰. Policentryczny Gary z wnętrza mustanga gotowy był raczej na perwersyjne akty sadomasochizmu, na okrywanie nieznanych horyzontów rozkoszy i cierpienia. Miłosne zespolenie w spojrzeniu i oddanie Maxa nie uratuje życia Gary'ego, ale uratuje jego żywot wieczny. Byliśmy świadkami narodzin miłości, która nie tyle łączy rozkosz z ofiarą, ale wierzy w płynną przemianę polimorficznej miłości w życie wieczne, z mocą wyswabdzania. Ikonicznie, scenę zabójstwa i jednoczesnej miłosnej namiętności znamy z waz greckich jako scenę zabójstwa Pentezylei przez Achillesa. Tam mieliśmy śmiercionośną włócznię i wzajemną penetrację wzrokiem; tu Gary nie może patrzeć w uległe oczy Maxa, zmusza go do wejścia do łazienki i strzela w tył głowy. Ta śmierć to nie tylko śmierć niewinnego człowieka, to także śmierć wynikła z zabicia w sobie perwersyjnego siebie i skonstruowania *macho* z jego arogancją, butą i *hubris*. Hubris, w wymiarze wewnętrznym, została nieszczęśliwie zmieniona na tę w wymiarze zewnętrznym. Pracownik opada głową w dół na wykafelkowaną podłogę, w duchu neoplastycyzmu, echo fantazji mizoginicznego Pieta Mondriana. Krew miała się nie przelewać w utopii, bo nie miało być namiętności i zbrodni. Na pierwszym planie pojawia się rząd opon, które tak lubił używać Robert Rauschenberg, z homoseksualnymi aluzjami: śmierć i krew zjawiają się więc na kafelkach, opony zaś w pewnej perspektywie, za oknem. Śmierć Maxa jest

il.10 Matthew Barney, CREMASTER 2, ©1999 Matthew Barney, Photo: Chris Winget, Courtesy Gladstone Gallery



²⁰ Dla Michela Foucaulta, autora wstępu do *Anti-Oedipus...*, książka Deleuza i Guattariego jest przewodnikiem do życia niefaszystowskiego.

w podwójnym znaczeniu historyczna – po pierwsze, naprawę się zdarzyła, i po drugie, jest spod znaku anachronicznego dinozaura ze stacji *Sinclair* – mity założycielskie związane ze zbrodnią i kozłem ofiarnym należą do klasycznych, ale już przewyższonych; nowy, perwersyjny mężczyzna z pewnością by nie zabił. Fragmentaryzacja martwego ciała, kadrowanie leżących zwłok i widok odpływu kanalizacyjnego nasuwa z kolei wspomnienie nastroju prac Roberta Gobera. Gober używał wielokrotnie kratek odpływowych jako stygmatów i ran, a nieszczelność ciała była zarówno przejmującym i bolesnym wyznaniem, jak i marzeniem o transcendencji i przemianie. Widać to nie tylko w obrazach Gobera, jego instalacjach, ale także znakomitych, poruszających rysunkach. Nieszczelność w *Cremasterze 2* podkreślona jest przez pracę kamery, która nieustannie oscyluje między wnętrzem i zewnętrzem mustanga. Nieszczelność świata i możliwość wymknięcia się z doczesności ma być ratunkiem przed faktem, że inny jest śmiertelnym wrogiem. Czy rytuały religijne są też po to, by to usprawiedliwić lub, przynajmniej, by to wytrzymać? Różnicowanie w *Cremasterze 2* doprowadziło do wprowadzenia innego. Anihilacja innego równała się jednak zniszczeniu samego siebie. Taka jest jedna z opowieści Matthew Barneya.

dr hab. Anna Markowska

Historyk sztuki, pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się sztuką współczesną.