

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Komunikacji Multimedialnej
Interdyscyplinarne Studia Doktoranckie

Anna Jochymek

Kryształ masy

Przestrzeń strachu w społeczeństwie współczesnym

Praca doktorska napisana
pod kierunkiem naukowym
prof. dr hab. Piotra Kurki

Styczeń 2020

Pracę dedykuję prof. Sharon Morris i dr Hayley Newman

OŚWIADCZENIE AUTORKI PRACY

Ja, niżej podpisana:

imię i nazwisko: **Anna Jochymek**

autorka pracy dyplomowej pt. **Kryształ masy. Przestrzeń strachu w społeczeństwie współczesnym**

Oświadczam, że ww. praca dyplomowa: została przygotowana przeze mnie samodzielnie, - nie narusza praw autorskich w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jednolity Dz. U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631, z późn. zm.) oraz dóbr osobistych chronionych prawem cywilnym, - nie zawiera danych i informacji, które uzyskałam w sposób niedozwolony, nie była podstawą nadania stopnia doktora nauk, dyplomu wyższej uczelni lub tytułu zawodowego ani mnie, ani innej osobie.

Oświadczam również, że treść pracy dyplomowej zapisanej na przekazanym przeze mnie jednocześnie nośniku elektronicznym jest identyczna z treścią zawartą w wydrukowanej wersji pracy.

Jestem świadoma odpowiedzialności karnej za złożenie fałszywego oświadczenia.

Anna Jochymek

Styczeń 2020

PODZIĘKOWANIA

Na wstępie chciałam podziękować mojemu promotorowi prof. dr hab. Piotrowi Kurce za bezwarunkowe zaufanie jakim mnie obdarzył i ogromne wsparcie jakiego mi udzielił decydując się na niemal zdalne prowadzenie mojego doktoratu, kiedy postanowiłam przeprowadzić się do Londynu – na zawsze zapamiętam nasze rozmowy na Skypie.

Ogromnym zaufaniem obdarzyły mnie dwie wspaniałe artystki i academiczki prof. Sharon Morris i dr Hayley Newman, których otwartość i wyrozumiałość nie miała granic i zaowocowała moim dwuletnim pobytem w Slade School of Fine Art (UCL). Nasze spotkanie nie tylko sprawiło, że mój doktorat nabrał zupełnie nowego kształtu i miało ogromny wpływ na mój sposób myślenia, ale przede wszystkim dodało odwagi w podjęciu decyzji o pozostaniu w Londynie.

Niezwykłą przyjemnością było studiowanie i wymiana myśli ze wspaniałymi artystami i doktorantami Slade School of Fine Art (UCL), szczególne podziękowania składam moim najbliższym koleżankom i kolegom: Katarzynie Depcie-Garapich, Nicholasowi Laessing, Yein Son, Ellie Doney, Nirowi Segal, Eloise Fornieles, Leni Dothan, Neyoung Joeong i Alfonsowi Borragan.

Szczególne wyrazy wdzięczności składam moim przyjaciółkom, które były dla mnie nieocenionym wsparciem prywatnym i zawodowym od pierwszego dnia mojego pobytu w Londynie: Anieli Fidler - Wieruszewska, Zuzanna Fidler – Wieruszewska i Nadia Moussaoui – przede wszystkim za gotowość do pomocy w realizacji najbardziej ekscentrycznych pomysłów, nawet jeżeli była szósta rano w niedzielę.

Swoje podziękowania chciałam również skierować do osób, bez których pomocy mój wyjazd do Londynu i wymiana ze Slade School of Fine Art nie byłyby możliwe: prof. dr hab. Marek Wasilewski, dr hab. Mateusz Bieczyński, Szymon Dolata, Gary Stevens i Joe Tilley.

Podziękowania

Podziękowania składam wszystkim skaterom, których poznałam podczas pracy nad pracą doktorską, za ich otwartość i prawdę jaką w sobie mają. Szczególnie dziękuję: Piotrowi Lewickiemu, Marcinowi Sińczakowi, Tomaszowi „Gonzi” Haładaj, Damianowi „Florek” Florczak, Mateuszowi Czyczyn, Oszcze Mrozowicz i Marcinowi Polakowi.

Dziękuję Joannie Malickiej, mojej przyjaciółce i niezwykleму człowiekowi za nieocenioną pomoc udzieloną w trakcie przygotowywania pracy doktorskiej, cierpliwość i wyrozumiałość oraz motywację do krytycznego spojrzenia na problematykę badawczą – na zawsze zapamiętam boleśnie dowcipne uwagi jakie znajdowałam na marginesach pracy doktorskiej podczas pracy nad jej redakcją.

Na końcu chciałam podziękować moim kochającym rodzicom za ich miłość i bezustanne wsparcie. Dziękuję że jesteście tacy wspaniali i że zawsze przypominacie mi o tym co jest w życiu najważniejsze.

STRESZCZENIE

KRYSTAŁ MASY. PRZESTRZEŃ STRACHU W SPOŁECZEŃSTWIE WSPÓŁCZESNYM

Celem niniejszej rozprawy jest przeprowadzenie krytycznej analizy opracowanej przeze mnie koncepcji „przestrzeni strachu”. Poprzez realizację projektu praktycznego i jego omówienie staram się udowodnić, że przestrzeń strachu jest konstrukcją społeczną o głębokim znaczeniu politycznym, umożliwiającą władzom manipulowanie masami. Opierając się na modelu „z wewnątrz na zewnątrz”¹ (*inside out*) opracowanym przez Sarę Ahmed, przedstawiam strach jako narzędzie reprodukcji władzy. W tym sensie strach nie powinien być traktowany jako stan psychiczny, a jako praktyka społeczno-kulturowa. Skupiam się na wiec na społecznym aspekcie strachu i sposobie w jaki jest nam on narzucany, twierdząc, że praktyka kulturowa jest źródłem strachu jaki odczuwamy w kontekście społecznym.

Termin „przestrzeń strachu” powstał w rezultacie researchu artystycznego jaki prowadziłam w Londynie od 2017 roku, w czasie kiedy Wielka Brytania przygotowywała się do wystąpienia z Unii Europejskiej. Stając się świadkiem dynamicznych zmian społeczno-kulturowych przyglądałam się w jaki sposób kształtowane są mechanizmy społecznego wykluczenia i zastanawiam się nad rolą migrantów we współczesnym społeczeństwie.

Moja metodologia badawcza łączy podejście teoretyczne ze stworzonym przeze mnie video-performancem „Kryształ masy”. W projekcie główną bohaterką jest żołnierka ubrana w mundur Wojska Polskiego, która na rolkach podąża wzdłuż pierwszej, historycznej granicy Londinium, wyznaczonej przez, nieistniejący już, Mur Rzymski. Nawiązując do koncepcji „kryształów masy”² Eliasa Canettiego, postać samotnej żołnierki na rolkach staje się ucieleśnieniem potencjału do inicjowania zmiany kształtu rzeczywistości i odwrócenia znaczeń, który nosi w sobie każda jednostka.

¹ S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edynburg 2014, s. 8, tłumaczenie własne.

² E. Canetti, *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa, 1996.

Przechwycone na potrzeby projektu elementy kultury skaterskiej stają się narzędziem do przeprowadzenia rozważań na temat wykluczenia. Odwołam się do teoretyków kultury skaterskiej, takich jak Francisco Vivoni, Iain Borden, Don Mitchell, Christian Peters, którzy omawiają problemy związane z regulacją dostępu do przestrzeni publicznej³. Wyjaśnię również znaczenie fenomenologicznego rozumienia przestrzeni miejskiej zgodnie z koncepcją topofilii przedstawionej przez Yi-Fu Tuana⁴.

Praca ta, zainspirowana niepewnością wynikającą z panującej sytuacji politycznej, może być również postrzegana jako sposób na badanie płynnej pozycji „obcego” w społeczeństwie. Opierając się na teorii Sary Ahmed⁵, przestawię strach jako narzędzie służące do reprodukcji władzy; emocję, które nie należy do nas, a ma charakter społeczny i jest w nas wywoływana. Powołam się również na teorię upolitycznienia strachu Ruth Wodak⁶.

W rozprawie tej będę chciała wykazać, że świadomość kontekstu przestrzennego i szeroko rozumianego problemu pamięci, mają istotne znaczenie dla kształtowania obecnych tendencji społecznych, a ich zrozumienie wpływać może na redukcję strachu we współczesnym społeczeństwie.

³ K. Butz, C. Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018.

⁴ Y. F. Tuan, *Topophilia. The Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1974.

⁵ S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edynburg 2014.

⁶ R. Wodak, *The Politics of Fear*, Sage, Los Angeles, 2015.

SPIS TREŚCI

Wstęp	13
Rozdział 1	
O kryształach masy	19
Rozdział 2	
O rolkach	29
Rozdział 3	
O mundurze	49
Rozdział 4	
O architekturze	65
Rozdział 5	
O strachu	83
Zakończenie	95
Bibliografia	99
Spis ilustracji	107
Załącznik	
Esej „A4TERRITORY”	109



Fig. 1. Dystynkcja wojskowa majora Wojska Polskiego z dorysowanymi kółkami, szkic do projektu *Kryształ masy* (Anna Jochymek, 2019)

WSTĘP

Do Londynu przeprowadziłam się dokładnie 18 września 2017 roku. Zaczynam od daty, bo życie w tym mieście w czasie trwania i negocjacji jednego z największych przełomów społeczno-politycznych w Europie Zachodniej ostatnich czasów sprawiło, że wszyscy wokół zajmowali się liczeniem. Liczyli dni od referendum, liczyli dni do kolejnych obrad, odliczali dni do Brexitu. Ja na początku liczyłam, ile czasu zajmuje mi akomodacja. Ile dni będzie trwać założenie konta bankowego, ile minut dojazd do szkoły, ile kilometrów będę miała do pracy. W pewnym momencie moje liczenie uległo zmianie. Nie było już zmaganiem, było walką. Jednak przede wszystkim liczyłam, ile dni już tu jestem. Czy to wystarczy, czy jeszcze nie, żeby w wypadku twardego Brexitu zostać. Analizowałam, jak będą policzone tu moje dni. Jaka jest wartość czasu. Czy liczy się jego jakość, czy wartość ekonomiczna i czy istnieje między nimi jakakolwiek różnica. Robiłam to wszystko, bo chciałam zostać. Robiłam to, bo się bałam. Wszyscy się bali.

Mój wyjazd do Wielkiej Brytanii miał stanowić eksperyment, bo znalazłam się w epicentrum politycznego chaosu. Wielka Brytania była mniej więcej w połowie drogi do wyjścia z Unii Europejskiej. 23 czerwca 2016 roku odbyło się niewiążące referendum dotyczące dalszego członkostwa Wielkiej Brytanii w Unii. Konserwatywny rząd Davida Camerona zadał społeczeństwu jedno pytanie „Czy Wielka Brytania powinna pozostać członkiem Unii Europejskiej lub opuścić Unię Europejską?”. 51,89% społeczeństwa opowiedziało się za wyjściem. Przyjechałam więc do kraju przechodzącego ogromną transformację, przewidując niepewność sytuacji, w jakiej się znajdę.

Celem mojego przyjazdu była praca nad doktoratem. Miałam status “Visiting Student Researcher” (czyli wizytujący student badacz) w Slade School of Fine Art, będącego częścią University College London. To tutaj po raz pierwszy miałam czas się zatrzymać i zadać sobie pytanie, czym jest dokładnie obszar, jakim się zajmuję. W zdefiniowaniu problemu pomogło mi stworzenie mapy myśli, na którą złożyło się czterdzieści kartek zapisanych notatkami i uwagami dotyczącymi zjawisk i rzeczy, które na przestrzeni ostatnich kilku lat zwróciły moją

uwagę i zapadły w pamięć. Dopiero skonfrontowana z tą mieszaniną najróżniejszych elementów zaczęłam zauważać pojawiające się połączenia i zależności, które w efekcie złożyły się na pojęcie „przestrzeń strachu”. Termin ten stał się kluczem do powstania projektu „Kryształ masy”.

Termin był na tyle abstrakcyjny, że zaczęłam pytać znajomych, jak oni odczuwają „przestrzeń strachu”. W końcu zadałam to pytanie mojemu ojcu, który przez wiele lat służył w wojsku w stopniu majora. Rozmowa ta zainspirowała mnie do stworzenia figury kobiety ubranej w mundur polowy żołnierza polskiego z rolkami na nogach. To nieoczywiste połączenie elementów, wynikające z połączenia prywatnego doświadczenia mojego ojca i mojego własnego, stało się dla mnie narzędziem do mówienia o atmosferze napięcia, powagi i absurdu jaka opanowała społeczne nastroje Europejczyków. W pewnym sensie wizje tego, jak polska żołnierka na rolkach będzie się kręcić przed Pałacem Buckingham, wprawiała w rozbawienie wszystkich moich kolegów z uczelni, którzy próbowali wyobrazić sobie konfrontację skaterki z królową Elżbietą II. Minęło jeszcze kilka miesięcy zanim opracowałam właściwą trasę. Stała się nią pierwsza historyczna granica Londynu (Londinium) zrekonstruowana dzięki nałożeniu na siebie archiwalnej i współczesnej mapy centrum miasta.

Właściwie na każdym etapie myślałam o „przestrzeni strachu”. Każdy moment, element i zmiana związane były z tym, jak ją rozumiałam oraz jak pod wpływem wielu czynników - a przede wszystkim mojej obecności jako migrantki w społeczeństwie, które wystąpiło przeciwko ideom unijnym i w jasny sposób wyraziło swoją niechęć do otwartych granic - zmieniało się moje rozumienie znaczenia tego terminu. Było też przełamywaniem tych granic strachu, które udało mi się rozpoznać. Mogłabym zacząć od trywialnych rzeczy. Bałam się bowiem, iż sam pomysł performansu z udziałem żołnierki na rolkach jest absurdalny, moje sportowe umiejętności wydawały mi się niewystarczające, projekt zbyt rozbudowany. Jednak przede wszystkim bałam się, że nie przynależę do społeczeństwa, którego częścią chcę się stać, czułam strach przed brakiem akceptacji i tym, że moja „inność” jest niemożliwym do usunięcia piętnem.

University College London było moją oazą, w której prowadziłam dokumentację, otoczona ludźmi o podobnych poglądach, ogromnej wiedzy i niezwyklej wrażliwości. Często poświęcali swój czas na tłumaczenie mi zawilości związanych z następstwami poszczególnych decyzji politycznych, rozmowach, ale też dzielili się tym, w jaki sposób to

miasto i państwo ukształtowało ich samych. W tym samym czasie zaczęłam również pracę jako sprzedawczynie w sklepie z markową używaną odzieżą w Notting Hill. Praca ta nie tylko pozwalała mi przetrwać finansowo, ale również pozwoliła nauczyć się wiele o codzienności Londynu. Często, kiedy w rozmowach z osobami związanymi z uniwersytetami czy instytucjami w Wielkiej Brytanii mówiłam o przedmiocie swoich badań i tym, że przyglądam się temu, w jaki sposób działa mechanizm wykluczenia, słyszałam odpowiedź, że w Londynie ja tego nie poczuje, bo Londyn głosował za tym, żeby zostać w Unii i jest otwarty, że problemy pojawiają się poza granicami metropolii. Oczywiście sytuacja poza stolicą jest bardziej skomplikowana, ale żaden z moich rozmówców nie był imigrantem wschodnioeuropejskim pracującym w sklepie z ubraniami.

Mój pobyt z eksperymentu stał się zupełnie realnym procesem zadawania i określania własnej tożsamości. Efektem moich rozważań było stworzenie działania performatywnego w przestrzeni miejskiej, które w ostatecznej wersji zostało przedstawione w formie wielokanałowej instalacji wideo. Część teoretyczna natomiast stała się polem do analizy projektu praktycznego i teoretycznego definiowania „przestrzeni strachu”. Brexit okazał się najdostępniejszym dla mnie przykładem działania tego mechanizmu, bo nie tylko się mu przyglądałam, ale przede wszystkim doświadczałam i przeżywałam.

W rozdziale pierwszym analizuję pojęcie „kryształów masy”, które zapożyczyłam z książki Eliasa Canettiego *Masa i władza*¹. Był to termin, który niemal natychmiast zwrócił moją uwagę i na kilka lat zawładnął moją wyobraźnią. Kryształy masy były nie tylko metaforą tego, z czego masa powstaje, ale przede wszystkim obrazowały, że najmniejsza jednostka społeczna może zainicjować zmianę wpływając na kształt świata. Przestrzeń strachu zrealizowała się właśnie w tym obrębie, czyli świadomości, że nasza jednostkowa obecność i podejmowane działania mają ogromne społeczne znaczenie.

Rozdział drugi poświęcam wykluczeniu, którego reprezentacją w projekcie stała się jazda na rolkach. Przeprowadziłam historyczną analizę rozwoju sportów skaterskich, takich jak jazda na rolkach i deskorolce, żeby wyjaśnić ich wzajemną zależność, a w efekcie zwrócić uwagę na sytuację podwójnego wykluczenia. Po pierwsze rolki zostały „wypchnięte” na margines sportów skaterskich przez deskorolkowców. Po drugie ciągle należący do tej grupy rolkarze są systematycznie pozbawiani prawa do przebywania w przestrzeni miejskiej. Tłumaczę w tym rozdziale, dlaczego skating stał się dla mnie narzędziem do poruszania się -

¹ E. Canetti, *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa, 1996.

w sposób fizyczny i metaforyczny - po obszarze przestrzeni strachu i dlatego rolki stały się nośnikiem wykluczenia.

W rozdziale trzecim poruszam problem zatracania się znaczeń w dzisiejszej kulturze, która jest kulturą zapomniania i wymazywania sensów. Płynna nowoczesność wymaga od nas umiejętności szybkiej adaptacji do zastanych warunków. Brak refleksji poświęconej przeszłości sprawia, że zapominamy o tym, że nasza obecność i postawa stanowią część struktury, która ma swoją przeszłość, wpływającą na teraźniejszość i przyszłość. W tym kontekście analizuję mundur jako element, którego znaczenie i wykorzystanie na przestrzeni wieków ulegało tak wielu przekształceniom, że ostatecznie przeniknął pod wieloma formami do kultury masowej i popularnej. Zupełnie pozbawiony militarnego kontekstu traktowany jest jedynie jako „modowy” dodatek. Przede wszystkim jednak odpowiadam na pytanie, czym jest strój żołnierki na rolkach, do jakiego porządku należy i jak przechwycenie symbolu archetypicznego polskiego mężczyzny przez kobietę, wpływa na kształtowanie się przestrzeni strachu w moim projekcie.

Rozdział czwarty dotyczy fenomenologicznego rozumienia przestrzeni miejskiej. Przyglądam się niewidocznej strukturze miasta, która stworzona jest przez naszą emocjonalną relację z poszczególnymi miejscami. Używam określenia palimpsestu do zaznaczenia nieskończonej wielowymiarowości związanej z indywidualną pamięcią poszczególnych miejsc i przestrzeni. Sugeruję, że właśnie to buduje charakter miasta. W efekcie analizuję drogę, która doprowadziła mnie do wybrania pierwszej historycznej granicy Londynu jako miejsca, w którego kontekście umieszczę żołnierkę na rolkach. Pamięć miejsca była dla mnie kluczem do realizacji projektu i w tym sensie łączę pamięć historyczną z pamięcią prywatną i zaznaczam ich nierozzerwalny związek.

W ostatnim, piątym, rozdziale zadaję pytanie, czym jest strach. Korzystając z teorii Sary Ahmed przedstawiam uczucie strachu jako narzędzia służącego reprodukcji władzy. Piszę o tym, że nie należy ono do nas, ale ma charakter społeczny. Jesteśmy nim naznaczani. Analizuję jego funkcjonowanie i sposób, w jaki się rozprzestrzenia. W tym kontekście pokazuję strach jako emocję, którą wywołuje się w ludziach co wpływa na kształtowanie się społeczeństwa złkniętego przed „obcym” i przekonany, że świat składa się wyłącznie z zagrożenia.

Kiedy zaczynałam pracę nad pisaniem tekstu konsultowałam jej kształt z moją promotorką ze strony Slade School of Fine Art dr Hayley Newman, która zasugerowała mi,

żebym zaczęła pisać pamiętnik swojego pobytu w Londynie. Zwróciła moją uwagę na to, że zapisywanie myśli i spostrzeżeń każdego dnia może stać się cennym źródłem informacji w przyszłości. Źródłem pamięci. Nigdy nie zdecydowałam się na taką formę, natomiast rzeczywiście pracę doktorską traktuję jako podsumowanie dwóch lat życia migrantki w czasie trwania Brexitu. Moją pracę piszę z perspektywy osoby, która w dużym stopniu należy do uprzywilejowanej części społeczeństwa - jestem białą, wykształconą obywatelką Unii Europejskiej. Mimo to należę do „szarej strefy wykluczenia” i wynika to z faktu, że pochodzę z Europy Wschodniej. Chciałam wykazać w swojej pracy doktorskiej, że przestrzeń strachu jest polityczno-kulturowym kontraktem, który zawieramy często bardzo nieświadomie. Możemy bać się prostych rzeczy, mieć lęk wysokości, ale przestrzeń strachu, którą się zajmuję i o którym piszę, to koncept wytworzony sztucznie. Koncept sprawiający, że całe grupy (czy nawet społeczeństwa) czują strach wobec sytuacji, przedstawionej im przez autorytety jako zagrażająca ich dobrobytowi. Co więcej są to mechanizmy, które choć tak dobrze rozpoznane na przełomie wieków, wciąż z powodzeniem funkcjonują w dzisiejszych czasach, w pozornie łagodniejszych i „bardziej racjonalnych” formach. Tymczasem żołnierka na rolkach stała się dla mnie nośnikiem idei potencjału, jaki ma w sobie każdy człowiek. Jest dla mnie symbolem tego, że uczciwe określenie swojej tożsamości i zrozumienie kontekstu przestrzennego, w jakim się znajdujemy, buduje w nas siłę, która pozwala wpływać na zmianę negatywnych tendencji i zastępować je nowymi.



Fig. 2. *Kryształ masy*, kadr z wideo (Anna Jochymek, 2019)



Fig. 3. *Kryształ masy*, kadr z wideo (Anna Jochymek, 2019)

ROZDZIAŁ 1

O KRYSZTALE MASY

Elias Canetti w swojej książce *Masa i władza*¹ pisał, że „masa jest zjawiskiem równie zagadkowym, co uniwersalnym, powstającym nieoczekiwanie tam, gdzie przedtem nie było nic”². Zdecydowanie jednak owa masa nie jest konstrukcją, która tworzy się spontanicznie. U genezy jej powstania znajdują się „kryształy masy” i - jak tłumaczy Canetti - są to małe, zwarte grupy, które stanowią zalążek masy. Za inicjatora psychologii społecznej, w tym psychologii tłumu, uważany jest Gustave Le Bon. W swojej książce z 1895 roku *Psychologia tłumu*³ omawia on zwrot w organizacji społecznej, który nastąpił w wyniku postępujących zmian cywilizacyjnych i rewolucji przemysłowej. Pisał on, że kształtujące się w nowych realiach społeczeństwo „będzie się musiało liczyć z niedawno powstałą potęgą i ostatnim władcą bieżącego wieku: z potęgą tłumu”⁴ i nazywał nadchodzące stulecie „erą tłumów”⁵. Powstanie tej formy wiąże z rosnącą świadomością społeczną obywateli, którzy na drodze zrzeszania się i definiowania wspólnych interesów uświadamiali sobie, jaką siłę oraz możliwość podważenia tradycji politycznych, które dotychczas koncentrowały się wokół woli przywódców narodów, posiadają.

W przeciwieństwie do Canettiego Le Bon niewiele uwagi poświęca temu, co można nazwać jądrem tłumu. Widzi on proces powstawania tłumu, jako zjawisko organiczne, ewoluujące, związane z rozszerzaniem się „pewnych idei, które z wolna stawały się treścią duszy tłumu, a następnie [...] stopniowe zrzeszanie się jednostek dążących do urzeczywistnienia tych koncepcji”⁶. Zwraca on uwagę na postacie liderów, którzy inspirują, modelują, manipulują tłumem. Według niego w jądrze tłumu „znajduje się jego przywódca

¹ E. Canetti, *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa 1996.

² Ibidem, s. 17.

³ G. Le Bon, *Psychologia tłumu*, tłum. B. Kaprocki, PWN, Warszawa 1986.

⁴ Ibidem, s. 14.

⁵ Ibidem, s. 14.

⁶ Ibidem, s. 14.

lub przedmiot stanowiący dla tłumu jego symbol”⁷. Mnie natomiast interesuje bardziej geneza masy, jej podstawa, korzeń, który Canetti nazwał „kryształami masy”.

Kryształy masy są formami o precyzyjnie określonej strukturze, a ich ciało, rozumiane jako liczba członków, stałe. W ich obrębie każda osoba ma swoją funkcję, ale to, kim są poszczególne indywidualności, nie ma znaczenia, ponieważ ich decyzja o zawiązaniu grupy sprawia, że stają się jednością, prezentującą wspólne interesy. Jak pisze Canetti „nie myśli się o ich prywatnej egzystencji, są orkiestrą”⁸. Jest to rodzaj zwartej społeczności, która stwarza wrażenie, że nic nie jest w stanie jej rozdzielić i rozproszyć. Co więcej życie jej członków „poza kryształem się nie liczy”⁹. Kryształy można poznać często również po tym, jak wyglądają na przykład mundur w przypadku armii czy habit, jeżeli mowa o zakonie. Nawet jeżeli poszczególni członkowie posiadają prywatne życie poza funkcją, jaką pełnią w kryształach, to „gdy zdejmą mundur stają się innymi ludźmi”¹⁰.

Istotny jest fakt, że ta stabilność stoi w opozycji do dynamicznych zmian zachodzących w masie. Bardzo ważną różnicą jest również fakt, że izolacja członków stanowiących kryształy masy, ich statyczność i trwałość w obliczu zachodzących zmian historycznych pozwala im trwać w stanie spoczynku. W tym sensie załączki masy po prostu istnieją. Ich aktywacja może się odbyć wyłącznie w momencie, kiedy ich obecność i funkcja okazują się użyteczne w danej sytuacji. W zasadzie „podczas niemal wszystkich większych przewrotów politycznych przypominano sobie o takich dawnych, odsuniętych grupach, odkrywano je na nowo, ożywiano i posługiwano się nimi tak intensywnie, że ukazywały się jako coś zupełnie nowego i niebezpiecznie aktywnego”¹¹.

W strukturze kryształów masy najciekawsze dla mnie było zrozumienie, że są one reprezentacją uspiętego potencjału. Ich istnieniem kieruje przekonanie, że mimo iż znajdują się „w stanie spoczynku” z czasem nastąpi moment ich aktywacji. Stanowią symbol zbiorowości nieobecnej, ale nie nieistniejącej. Moje rozumienie terminu „kryształy masy” odbiega od pierwotnej definicji, bo choć każde jądro stanowi centralną część atomu to i ono złożone jest z mniejszych elementów. W fizyce są to protony i neutrony. W przypadku kryształów masy są to ludzie i choć pierwotna definicja zakłada, że strukturę tę tworzy grupa,

⁷ S. Mika, *Przedmowa do trzeciego wydania polskiego*, [w:] G. Le Bon, *Psychologia tłumu*, tłum. B. Kaprocki, PWN, Warszawa 1986, s. 5

⁸ E. Canetti, *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 85.

⁹ Ibidem, s. 85.

¹⁰ Ibidem, s. 85.

¹¹ Ibidem, s. 87.

mnie zaczęła zajmować bardziej forma pojedyncza. Jeden człowiek, który stanowi podstawę istnienia tej zwartej struktury. Jeden człowiek, który sam w sobie stanowi reprezentację interesów grupy i poprzez izolację „funkcjonuje jako granica”¹². W tym sensie kryształy masy zastąpiła forma pojedyncza: „kryształ masy”; potencjał drzemiący w jednostce i siła, jaką w sobie niesie.

Pojawia się tu pytanie o rolę jednostki. Le Bon uważa, że „jednostkę w tłumie charakteryzuje entuzjazm człowieka pierwotnego, który chce za wszelką cenę zrealizować ową jedną ideę, jaką ośwładnęła tłumem. Jednakże zachowując się w ten sposób, jednostka cofa się w swoim rozwoju intelektualnym, staje się okrutna, dzika i popędliwa”¹³. Uważał on, że „u jednostki znajdującej się w tłumie następuje zanik świadomości swego <<ja>>”¹⁴, że człowiek przestaje być sobą, ulegając nieświadomym procesom przyjęcia tożsamości zbiorowej i rozproszonej odpowiedzialności. Podobną teorię w tym samym czasie głosił inny francuski socjolog – Gabriel Tarde, a włoski kryminolog Scipio Sighele opowiadał się za wyznaczaniem kar masowych za nieporządek publiczny¹⁵. W tym pesymistycznym ujęciu jednostka społeczna widziana jest jako bezmyślny element zbiorowości, którym z łatwością można sterować i manipulować w imię wyższych celów. Nie bez powodu Hitler był zafascynowany teoriami Le Bona i jego rozważaniami nad masą i rasą w których socjolog pisał na przykład, że „krzyżowanie ras może być źródłem postępu, jeżeli zachodzi ono pomiędzy lepszymi i dostatecznie sprzymierzonymi rasami jak na przykład Amerykanie pochodzenia angielskiego i niemieckiego, ale zawsze istnieje element degeneracji, kiedy rasy się zbyt od siebie różnią”¹⁶. W swojej książce *The Political Context of Sociology*¹⁷ wydanej w 1961 roku, Leon Bramson krytycznie wyraża się o rozwoju europejskiej myśli dotyczącej tłumy pisząc, że jest ona „zainspirowana antydemokratycznymi sentymentami”¹⁸. Lata 60. są okresem zmiany w myśleniu na temat polityki tłumy i jego roli w funkcjonowaniu społeczeństwa. Doświadczenie II wojny światowej wpłynęły znacznie na prowadzoną retorykę i właśnie w tym ujęciu tak ważna okazała się książka Eliasa Canettiego *Masa i władza*. Wychodzi ona daleko poza konserwatywne ujęcie, poszerzając pole analizy masy

¹² Ibidem, s. 86.

¹³ S. Mika, *Przedmowa do trzeciego wydania polskiego*, [w:] G. Le Bon, *Psychologia tłumy*, tłum. B. Kaprocki, PWN, Warszawa 1986, s. 5.

¹⁴ Ibidem, s. 4.

¹⁵ A. Aizman, *Crowd Theory*, <http://hypocritereader.com/33/crowds> [data dostępu: 5.11.2019].

¹⁶ G. Le Bon, *The psychology of peoples*, The Macmillan co, Nowy Jork 1898, s. 53.

¹⁷ L. Bramson, *The Political Context of Sociology*, NJ: Princeton University Press, Princeton 1961.

¹⁸ Cytat za: C. Borch, *Body to Body: On the Political Anatomy of Crowds*, <https://www.jstor.org/stable/pdf/40376137.pdf?refreqid=excelsior%3A8c742289c6c1cb64050896e421449f59> [data dostępu: 5.11.2019], tłumaczenie własne.

o bardziej liberalne spojrzenie „pokazując, że równość stworzona w masie ma zarówno wyzwalający wpływ na poszczególnych jej członków jak również umożliwia zajście transformacji demokratycznej, która wyraźnie kontrastuje z tendencjami totalitarnymi”¹⁹. Canetti uważał, że to masa produkuje jednostkę. Jej życie poza masą określa mianem więzienia, ograniczonym naczyniem w momencie, kiedy „pojedynczy ludzie mają uczucie, że w masie przekraczają granice swojej osoby. Człowiek czuje ulgę, gdyż wszelkie dystanse, które go ograniczały do własnego <<ja>> i zamykały w sobie, zostały zniesione. Gdy znika brzemień dystansu, człowiek czuje się wolny, a jego wolność polega na przekraczaniu granic”²⁰. Przede wszystkim Canetti uważa, że jednostka chce wytnięcia od indywidualizacji, a bycie częścią masy jej to umożliwia. Uwalnia od bycia regulowanym i chroni przed zgubnym wpływem władzy, wynikającym z faktu, że jest ona uwikłana w szereg hierarchicznych zależności, które wydają się nie istnieć w zdeorganizowanej, dynamicznie zmieniającej się masie. Sposób myślenia Canettiego przypomina anarchistyczne teorie Michaiła Bakunina, który uważał, że społeczeństwo tworzy jednostkę, że „jej wolność i rozum, są produktami społeczeństwa, a nie odwrotnie: społeczeństwo nie jest produktem jednostek wchodzących w jego skład; im wyżej, tym pełniej jednostka się rozwija, tym większa jest jej wolność - i im bardziej jest wytworem społeczeństwa, tym więcej od niego otrzymuje i tym większy jest jej dług”²¹.

Chociaż Canetti pisze o istnieniu kryształów masy i ich kluczowej roli w powstawaniu mas to nie tłumaczy, skąd się one biorą. Nie określa, jak duże są kryształy. Mówi tylko, że „nigdy nie zmieniają swojej wielkości”²² oraz że w każdych warunkach zachowują odrębność i „nawet pośród największego wzburzenia ten ostatni [kryształ] odcina się od masy. Niezależnie od tego, jakiej masy jest początkiem i jak bardzo wydaje się w niej roztopiać, nigdy całkiem nie traci poczucia własnej odrębności i po rozpadzie natychmiast jednoczy znowu”²³. Jest to już dyskusja o dystrybucji władzy, gdzie i kiedy takie grupy kryształów masy się pojawiają.

¹⁹ C. Borch, *Body to Body: On the Political Anatomy of Crowds*, <https://www.jstor.org/stable/pdf/40376137.pdf?refreqid=excelsior%3A8c742289c6c1cb64050896e421449f59> [data dostępu: 4.11.2019], tłumaczenie własne.

²⁰ E. Canetti, *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa 1996, s.21.

²¹ M. Bakunin, *Society and the Individual*, [w:] G.P. Maximoff [red.], *The Political Philosophy of Bakunin: Scientific Anarchism*, The Free Press of Glencoe Collier-Macmillan Limited, Londyn 1953, s. 158, tłumaczenie własne.

²² E. Canetti, *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa, 1996, s. 85.

²³ Ibidem, s. 86.

W geologii proces powstawania kryształów polega na rozpuszczeniu w wodzie minerałów, najczęściej w wyniku przenikania wody przez kolejne warstwy ziemi, a następnie ich ponownym połączeniu. Polarna natura cząsteczek wody rozbija minerał na pojedyncze jony, a w momencie, kiedy wyparuje, jony łączą się ponownie w strukturę minerału. W tym sensie minerały rozpuszczone w wodzie przestają nimi być, aby z czasem zrekrytalizować się w swoją pierwotną formę. Analogia do kryształów masy wydaje się oczywista, co więcej unaocznia cyrkularność tego procesu i fakt, że poszczególne jony, które z taką łatwością ulegają transformacji, są jego podstawą. Kryształy masy pełnią funkcję katalizatorów procesów społecznych. Jeżeli więc określimy sobie mechanizm krystalizacji jako ciągle formowanie się kolejnych struktur to ów zjawisko stanowi tylko potwierdzenie, że masa jest procesem a nie produktem, w którym dochodzi do „faktycznego wytrącania się mas z (płynnej) dynamiki zdarzeń otoczenia, gdzie kryształom masy zostanie przypisana rola [...] <<kręgosłupa>>”²⁴. W moim projekcie zajmuję się kryształem masy - jednostką, która pobudza myślenie zbiorowe, ale na żadnym etapie nie przyjmuje pozycji lidera. W pewnym sensie uzupełniam narrację Canettiego mówiąc, że masa nie tylko produkuje jednostkę. To jednostka, u samej genezy, inicjuje powstanie masy. W stworzonej przeze mnie kontynuacji kryształ masy wytrącił się z masy i uległ przemieszczeniu, zyskując potencjał budowania świadomości, przejmowania odpowiedzialności i inicjowania zmiany.

Otwarte granice i świadomość tego, że język angielski jest podstawą „bycia w świecie”, tworzyły atmosferę, w której wzrastała cała moja generacja. Byliśmy przygotowywani do życia w nowej rzeczywistości. Miałam 16 lat, kiedy Polska „weszła” do Unii Europejskiej, a pomysł na przyjazd do Londynu był połączeniem moich aspiracji życiowo-zawodowych i ciekawości. To wystarczyło. Nie muszę mówić o wielkim zwrocie, bo nic takiego się nie wydarzyło. Z dnia na dzień stałam się częścią społeczeństwa, od którego pozornie nic mnie nie różniło. Byłam studentką prestiżowego University College London i zajmowałam pracą nad doktoratem, co legitymowało mnie w oczach nowo poznanych ludzi. Mój akcent szybko zdradzał moje „nie stąd” i wymuszał tłumaczenia. Mijają dwa lata od mojego przyjazdu, a nie doświadczyłam ani jednego tygodnia, w którym z moich ust nie padło sakramentalne „Jestem z Polski” (*I am from Poland*). Liczba osób, które o to pytały, i różnorodność reakcji na moją odpowiedź były nieskończone i wywoływały we mnie skrajne reakcje - od wstydu po dumę. Najsilniej jednak doświadczałam zmęczenia

²⁴ <https://panopticonrus.wordpress.com/2012/12/21/confronting-crowds-and-power-1-the-crowd-crowd-crystals/> [data dostępu: 5.11.2019].

faktem, że ciągle muszę powtarzać tę samą formułkę. Do tego stopnia, że na pytanie „Skąd jesteś?” (*Where are you from?*) zaczęłam odpowiadać: „Teraz, z Londynu” (*For now, from London*), ale tą odpowiedzią nigdy nie udało mi się zakończyć rozmowy na temat mojego pochodzenia. Co więcej, rozmówcy zazwyczaj czuli się jeszcze bardziej zaintrygowani.

Przez 29 lat żyłam w Polsce będąc Polką. Nikt tego nie kwestionował, nikt o to nie pytał, nikt nie miał wątpliwości. Z chwilą przyjazdu do Wielkiej Brytanii codziennie musiałam tłumaczyć, skąd jestem i co tu robię. Było to tak intensywne doświadczenie, że z czasem zaczęłam kwestionować swoją polskość. Zadawać pytania, czy na pewno jestem Polką? Czy chcę nią być? Co mnie nią czyni i dlaczego to jest tak ważne dla wszystkich wokół mnie? Zaczęłam czuć, że moje pochodzenie determinuje moją tożsamość. Ogarnęła mnie niepewność związana z tym, kim jestem i kim właściwie chcę być. Poznanie przestrzeni i otoczenia, w jakim się znalazłam uświadomiło mi, że tu nie ma miejsca dla tych, którzy się zastanawiają. Żyję w świecie twardych definicji i deklaracji. Muszę wiedzieć, skąd jestem i czego chcę. Muszę określić swoją przydatność, funkcję i ofertę. Na końcu muszę nauczyć się to wyrażać. W tym sensie wrażliwy temat tożsamości i poczucia przynależności został dosłownie zmiążdżony przez prozę życia w metropolii, która stanowi ucieleśnienie wszystkiego, co możemy rozumieć pod pojęciem cywilizacji XXI wieku. Moje pochodzenie stało się moją własną obsesją. Tym większą od momentu, kiedy złożyłam dokumenty o przyznanie *pre-settlement status* czyli statusu, który umożliwia mi legalne pozostanie na terenie Wielkiej Brytanii nawet w wypadku nastąpienia „twardego” Brexitu i nagłej zmiany polityki migracyjnej. Mimo tak wielu przywilejów, jakie posiadałam, zaczęłam walczyć o legalność mojego pobytu w miejscu, które zaczęłam nazywać swoim domem. Stałam się reprezentantką mniejszości i - co ciekawe - nie ja o tym zadecydowałam. Mój status społeczny został mi nadany przez masę.

Wszystkie reguły, dotyczące tego „jak żyć”, zostały zastąpione nowymi. Nie tylko mówiłam w innym języku. Musiałam nauczyć się inaczej myśleć i zaakceptować fakt, że moje życie nie będzie wyglądało tak samo. Oczywiście moja percepcja sytuacji nie jest obiektywna, ale oddaje atmosferę, w jakiej znajdowało się wielu moich znajomych (i nie mówię tu tylko o migrantach). Procesy, których stałam się częścią, odbywały się poza mną. Miały dotyczyć mojego życia, ale miałam na nie ograniczony wpływ. Nawet teraz zastanawiam się, czy sposób, w jaki potoczyły się moje pierwsze dwa lata w Londynie, były „naturalną kolejną rzeczą”, „moim wyborem” czy politycznie uwarunkowaną ścieżką. Panująca atmosfera - na pewnym poziomie - zbudowała we mnie poczucie izolacji. Wynikało

to nie tylko z faktu, że byłam obywatelką innego państwa, ale czułam również pewien rodzaj wyobcowania z powodu sposobu życia, jaki przyszło mi tu prowadzić. W ten sposób, niemal analogicznie, z połączenia dwóch kompletnie przeciwstawnych elementów, czyli munduru i rolek, powstała postać żołnierki-skaterki. Stworzenie zabawnej hybrydy, która jeździ po Londynie, było tak niewinne jak mój przyjazd do Wielkiej Brytanii. W obu przypadkach jednak kontekst przestrzenny zupełnie zmieniał charakter sytuacji. Całe otoczenie wizualne skaterki podkreśla jej społeczną odrębność i izolację. Mundur nie pasuje do porządku ulicy w biznesowej części Londynu. Tym bardziej rolki. Co więcej sama atmosfera okolicy zupełnie nie przystaje do tego, w jaki sposób wygląda ta zakorkowana i zatłoczona dzielnica na co dzień. Żołnierka jest kryształem masy.

Rozważania te prowadzą do podstawowego pytania: skąd się bierze kryształ masy? Z mojej bardzo subiektywnej perspektywy wynika, że jest to konstrukcja bardzo precyzyjnie ukształtowana przez masę społeczną. Należy pamiętać, że mas jest wiele i każdy z nas jednocześnie może należeć i współtworzyć przynajmniej kilka z nich. Kryzys migracyjny związany jest z faktem, że zarówno decyzja o zmianie państwa zamieszkania, jak i decyzja o przyjęciu kogoś do struktur społecznych obarczona jest ogromną, obustronną odpowiedzialnością. Jest to sytuacja w której obie strony „negocjują” ze sobą warunki współżycia, wyrażając akceptację dla różnic i poglądów, przy jednoczesnym zachowaniu wymagań społecznych ogólnie przyjętych w danym regionie, na przykład mogę wyznawać własną wiarę i być członkiem, a nawet założyć organizację reprezentującą interesy mojej grupy, ale ubiegając się o obywatelstwo danego kraju wykazuję wysoki poziom integracji poprzez znajomość języka, kultury, historii państwa, a przede wszystkim zrozumienia panujących w nim zasad.

Bardzo wiele czynników złożyło się na fakt, że zamieszkałam i postanowiłam zostać w Wielkiej Brytanii. Są to powody racjonalne (jak ambicje zawodowe) i emocjonalne. Sytuacja polityczna sprzyjała mojemu wyjazdowi i tak z masy społecznej w Polsce zostałam niejako przeniesiona do masy społecznej Wielkiej Brytanii. W tej nowej sytuacji okazało się, że panujące zasady, choć w wielu przypadkach są bardzo podobne, to potrafią się ogromnie różnić, a dotychczasowe doświadczenie okazało się nawet nie niewystarczające, ale niepasujące. W takim momencie bardzo łatwo doświadczyć poczucia izolacji. Dokładna analiza sytuacji, w jakiej się znalazłam, uświadomiła mi jednak fakt przynależności do wielu mas jednocześnie, jak na przykład bycie obywatelką Polski, bycie migrantką wschodnioeuropejską, bycie kobietą, a z czasem uznanie mnie za obywatelkę Wielkiej

Brytanii (tu ciekawe, że ta ewolucja, nieformalnie, na poziomie symbolicznym, przebiega znacznie szybciej niż formalnie). Jest to niezwykle interesujący proces, w którym musiałam określić swoją tożsamość. W przeciwnym razie czynniki emocjonalne, związane z poczuciem dezintegracji wewnętrznej, uniemożliwiłyby mi funkcjonowanie w nowych warunkach. W tym sensie zaakceptowałam siebie na nowo jako Polkę. Jest to czynnik stały, który nigdy się nie zmieni, bez względu na to, czy z czasem otrzymam obywatelstwo Wielkiej Brytanii, czy nie. Jednocześnie socjalizuję się w nowym kontekście, powoli stając się pełnoprawnym członkiem brytyjskiego społeczeństwa. W dużym stopniu jest to kwestia tego, że migrant „niezależnie od tego [...] jak bardzo wydaje się w niej [masie] roztopiać, nigdy nie traci całkiem poczucia własnej odrębności”²⁵. Noszę więc w sobie podwójną odpowiedzialność związaną z szacunkiem do kultury, z której przychodzę i do kultury, w której obecnie żyję.

Projekt „Kryształ masy” powstał w momencie, w którym wszystkie te wyżej wymienione procesy, działy się w moim życiu i trudno było mi ten fakt ignorować. Jestem daleka od uznania siebie za modelowy kryształ masy, natomiast doświadczenie, jakie zdobyłam, stało się impulsem do zapożyczenia tego terminu i przeprowadzenia jego pogłębionej analizy. Co więcej, stworzyło pole do eksperymentu w bieżącym kontekście. Projekt z żołnierką na rolkach jest w pewnym sensie nieco utopijną, a z drugiej strony nieco niepokojącą, historią o tożsamości. W swoim przerysowaniu postać odpowiada wszystkim parametrom, jakie Canetti wyznacza, określając kryształy. Jest jednoosobową reprezentantką, czyli jest „niewielka”, a przez swój wygląd bardzo „jednolita” i „łatwo rozpoznawalna”. Trudno ją pomylić z kimkolwiek innym. W dużej mierze pełni ona funkcję reprezentacyjną i podlega to stosunkowo łatwej identyfikacji. O żołnierce nie myśli się „w kontekście jej prywatnej egzystencji”. Jej „odrębność” - a nawet „izolacja” - jest wyraźna. Jej działanie nie jest spontaniczne, a precyzyjnie określone, niezmiennie, stałe, w pewnym sensie nawet statyczne. Co więcej żołnierka dokładnie zdaje sobie sprawę z kontekstu, w jakim się znajduje. Co najważniejsze jednak reprezentuje ona ideę o zdumiewającej historycznej trwałości, bo zawsze ludzie przemieszczali się, migrowali i adaptowali w nowych warunkach. Niezależnie od ich płci, klasy, pozycji społecznej, pochodzenia, rasy. Wspomniana utopijność projektu przejawia się w tym, że każdy element składający się na finalną wideoinstalację ma na celu podkreślenie izolacji głównej bohaterki i jej „kryształowości”. Przyglądamy się tej postaci, analizujemy każdy element jej stroju, obserwujemy każdy ruch, oceniamy. Jak pod

²⁵ E. Canetti, *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa, 1996, s. 86.

mikroskopem odczytujemy znaczenia stojące za tą dziwną postacią przemierzającą nienaturalny krajobraz. Wizja pozostaje niezakłócona. Tymczasem w dzisiejszym społeczeństwie niezmiennie trudno o jednoznaczną identyfikację tego, która grupa (czy pojedynczy człowiek) kryształem masy jest a która nie. Z fascynacją przyglądam się postaci Greta Thunberg, która po przez swoją konsekwentną postawę, młody wiek i idące za tym zainteresowanie mediów, stała się symbolicznym początkiem globalnej walki o środowisko. Nigdy jednak nie przyjęła roli liderki. Poprzez zachowanie integralności swojej postawy - inspiruje masy. Przykład ten, choć oddalony od problematyki głównej narracji, obrazuje fakt, że wyżej opisane mechanizmy rzeczywiście istnieją i niekoniecznie postrzegane są w negatywnym kontekście. Odejście od pojęcia „przywódcy” czy „lidera” buduje zupełnie inną dynamikę społeczną. Masa wie, że ma władzę. W tym sensie chciałabym widzieć „kryształ masy” w każdym człowieku, bo każda jednostka nosi w sobie potencjał do zainicjowania społecznej zmiany, a przynajmniej wskazania jej kierunku. Kwestię problematyczną stanowi świadomość tego potencjału, co kieruje nas z powrotem w stronę polityki i dystrybucji władzy. Wzrost świadomości społecznej wiąże się z progresem społecznym i przekraczaniem utartych schematów, co nie zawsze pokrywa się z interesami osób, które czerpią realne zyski z sytuacji, panującej w danym momencie. W tym właśnie widzę intencję projektu „Kryształ masy”. We wskazaniu, że każda jednostka - bez względu na swoje pochodzenie czy położenie - jest odpowiedzialna za kształt rzeczywistości i nosi w sobie potencjał zmiany.

Proces adaptacji zachodzi powoli. Jest to sytuacja, w której zachowujemy swoją indywidualność i tożsamość oraz świadomość swojego pochodzenia, pielęgnujemy ten fakt, przy jednoczesnej integracji z nowym środowiskiem i funkcjonowaniu w obrębie innego państwa i innej kultury. Ta wymiana i zróżnicowanie etniczne sprawiają, że społeczeństwa rozwijają się szybciej i dynamiczniej. Niestety równie powszechne się tendencje, które stają w opozycji do tego modelu trwając w zamknięciu i monokulturze. Elias Canetti całe życie poświęcił analizie tego jak działanie jednostki wpływa na zachowanie tłumu. W dzisiejszej rzeczywistości jednak wszystkie ruchy oddolne i inicjatywy społeczne pokazują, że każdy człowiek ma w sobie potencjał proponowania i inicjowania zmiany. Co więcej, wzrost świadomości mas sprawia, że przestrzeni na takie inicjatywy jest coraz więcej, a ludzie coraz chętniej i odważniej je wspierają.



Fig. 4. *Kolegium Deskorolkowe, czyli rozważania nad wykluczeniem społecznym w kontekście kultury alternatywnej*, kadr z wideo (Anna Jochymek, 2019)



Fig. 5. *Kolegium Deskorolkowe, czyli rozważania nad wykluczeniem społecznym w kontekście kultury alternatywnej*, kadr z wideo (Anna Jochymek, 2019)

ROZDZIAŁ 2

O ROLKACH

Siedząc w studiu, wpatrywałam się w rewers mojej wizytówki. Jest tam wydrukowana dystynkcja wojskowa majora – gwiazdka i dwie belki. Symbol, który nigdy nie należał do mnie, ale stanowił reprezentację pewnej idei i wspomnienie projektu magisterskiego z 2013 roku pt. „Bâton Fleurdelisé”. Dorysowałam do niej cztery kółka. Znak nabrał nagle dynamiki. Instynktownie pomyślałam o rolkach. Powstała nowa dystynkcja - dystynkcja żołnierza na rolkach. Zaczęłam myśleć o całej armii, która zamiast maszerować w szyku, przejeżdża przez miasto, ale w uprawianiu jazdy na rolkach zawsze podobała mi się samotność trenującego skatera. Sprowadziłam do Wielkiej Brytanii mundur wojskowy mojego ojca. Przymierzyłam go. Pierwszy raz w swoim życiu. Leżał idealnie. Włożyłam rolki. Wizerunek był kompletny.

Czytając opracowania dotyczące ewolucji historii deskorolki i rolek, można odnieść wrażenie, że sporty te, mimo że należące do jednej grupy, rozwijały się niezależnie. W dzisiejszej teorii trudno szukać opracowań naukowych dotyczących rolek, natomiast niezliczona liczba publikacji i artykułów omawia każdy aspekt dotyczący jazdy na desce. Kiedy zapytałam Piotra Lewickiego, deskorolkowca ze środowiska poznańskiego, czy wie coś na temat osób jeżdżących na rolkach, odpowiedział: „jedynie tyle, że nie jesteśmy z nimi skłóceni”¹. Potwierdziło to tylko moje przypuszczenia, że podział istnieje. Główną instytucją zrzeszającą „roller sports”, czyli sporty, w których używa się pojazdów napędzanych ludzką siłą, jest World Skate, która określa się jako instytucja promująca „Skateboarding & Roller Sports”. Pojawia się tu nieścisłość, ponieważ jazda na desce (według definicji) należy przecież do grupy „roller sports”. Dla moich dalszych rozważań bardziej użyteczne wydaje się posłużenie terminologią użytą przez Francisco Vivoniego w eseju *City of Social Control*.

¹ Rozmowa przeprowadzona on-line w dniu 30.07.2019.

*Skateboarding and the Regulation of Public Space*². Użył on terminu *skate sports*, który przetłumaczyłabym jako „sporty skaterskie”. Pojęcie to wydaje się być trafniejsze w kontekście, który będzie mnie interesował. Nazwa ta uwzględnia nie tylko sportowy charakter tych aktywności, ale również ich znaczenie kulturowe, rozumiane jako subkultura, definiujące sporty skaterskie jako „materialny wyraz oporu”³. Zdecydowana większość teorii dotyczących obecności skaterów w przestrzeni miejskiej, mimo że omawiana w kontekście deskorolki, doskonale opisuje sytuację wszystkich aktywności dotyczących uprawiania sportów skaterskich w przestrzeni miejskiej, czyli obecności skaterów w przestrzeni miejskiej.

Skate z angielskiego oznacza łyżwę oraz czynność jazdy na łyżwach. I tak *in-line skating* określa jazdę na rolkach, bo kółka ustawione są „w linii”; *skateboarding* natomiast to jazda na „desce”. Genezą terminu *skate* jest więc skating jako sposób przemieszczania się, w którym człowiek korzysta z niewielkiego akcesorium, które wprawia w ruch siłą własnych mięśni. Z czasem słowem „skater” zaczęto określać wszystkich ludzi uprawiających sporty skaterskie. Znaczenie leksykalne jest to nieco mylne, bowiem dzisiaj słowo skater stało się niemal ekwiwalentem słowa deskorolkowiec (*skateboarder*). Rozmawiając Piotrem Lewickim⁴, pytałam go, jakiej nomenklatury używa się w środowisku i czy istnieje różnica między słowem *skate* a *skater*. Bez chwili zawahania odpowiedział: „Ujednoliciło się do *skateboardera*, *deskorolkowca*”. Oczywiście nie mogłam zaakceptować tej odpowiedzi. Dla rolkarzy (*rollerbladers*) brak specyficznej nazwy ich dziedziny był uciążliwy. Z czasem ci, którzy uprawiali jazdę w przestrzeni miejskiej, opracowali termin skating agresywny (*aggressive skating*), żeby oddzielić się od innych dziedzin sportu, wykorzystujących rolki (jak na przykład hokej czy rolkarskie wyścigi). Nazwa się przyjęła, jednak nie zakładała rozwoju różnych trendów czy stylów w jej obrębie. Środowisko uznało, że rolkarze agresywni „starają się za bardzo” odróżnić. W efekcie powrócono do pierwotnej nazwy *rollerblading*, która była nie tylko nazwą pierwszej firmy produkującej rolki, ale stała się terminem oficjalnie wpisanym do słownika języka angielskiego klasyfikując go jako rzeczownik. Słowo zostało zapożyczone przez użytkowników na całym świecie i właśnie tego terminu najczęściej używa się w rolkarskim środowisku międzynarodowym.

² F. Vivoni *City of Social Control. Skateboarding and the Regulation of Public Space*, [w:] K. Butz, C. Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018.

³ Ibidem, s. 117, tłumaczenie własne.

⁴ Rozmowa przeprowadzona w dniu 31.07.2019.

Pomysł pierwszych prymitywnych rolek powstał na początku XVIII wieku w Holandii. Miała być to alternatywa dla przemieszczania się na łyżwach, które w tamtym czasie stanowiły popularny i łatwy środek transportu. Wykorzystywane były przede wszystkim na krótkich dystansach. Pierwszą zapisaną w historii osobą, która opracowała prototyp rolek, jest brytyjski wynalazca Jean Joseph Merlin. W okolicach 1760 roku stworzył on drewnianą listwę z metalowymi kółkami. Stało się to dziesięć lat przed odkryciem przez Europejczyków polinezyjskiego surfing. Na początku XIX wieku James Leonard Plimpton z Nowego Jorku opracował współczesne wrotki. Joseph Gidman opatentował łożyska kulkowe w 1852 roku. Kolejne udoskonalenie wprowadził William Bown, który opatentował nowy model kółek, a system konstrukcji regulowanych łożysk, które zaprojektował, został zastosowany również w kołach rowerów i karoc⁵. Kolejna rewolucja w świecie jazdy na rolkach nastąpiła w latach pięćdziesiątych XX wieku w Kalifornii. Kiedy brakowało wysokich fal, znudzeni surferzy szukali sposobu na wykorzystanie wolnego czasu. Zaadaptowali pomysł osi rolek i wrotek, a następnie przymocowali je do deski, tworząc w ten sposób pierwsze deskorolki. Prawdopodobnie kilka niezależnych od siebie osób pracowało nad podobnym rozwiązaniem w tym samym czasie, dlatego trudno dziś ustalić, kto był jego wynalazcą. Wiadomo jednak, że pierwsze wyprodukowane deskorolki zostały zamówione i sprzedawane w sklepie w Los Angeles, a samą aktywność nazywano *sidewalk surfing*, czyli „surfowanie po chodniku”. Właściciel sklepu Bill Richard zawarł umowę z Chicago Roller Skate Company na wyprodukowanie zestawów skaterskich kółek, które przymocował do kwadratowych drewnianych desek. Przez ponad dziesięć kolejnych lat popularność deskorolki rosła, co przyniosło rozwój nowych ośrodków i centrów sprzedaży m.in. w surferskich miastach Australii jak North Bondi i Manly Beach w Kornwalii, w Wielkiej Brytanii czy w Nowej Południowej Walii. Spadek popularności pojawił się na początku lat 70., kiedy w wyniku rosnących cen ubezpieczeń i niestabilności rynkowej zaczęto zamykać istniejące skateparki i wstrzymywać budowy nowych. Natomiast już w połowie lat 70. deskorolka zaczęła wracać do łask, głównie z powodu wprowadzenia zmian konstrukcyjnych w budowie kółek, co pozwoliło na swobodniejszą jazdę nie tylko po idealnie gładkim terenie. W ten sposób deskorolkowcy uniezależnili się od przeznaczonych dla nich przestrzeni i zaczęli pojawiać się na podmiejskich drogach, szkolnych boiskach, korzystać z rowów odwadniających i basenów. Do wzrostu popularności tych dwóch ostatnich przestrzeni przyczyniły się długotrwałe susze szalejące w tym czasie w Kalifornii. Deskorolkowcy

⁵ C. Williams, *The History of Inline Skate Development*, <https://www.thoughtco.com/the-history-of-inline-skate-development-1963949> [data dostępu: 19.08.2019].

zaczęli korzystać z miejsc, które Iain Borden nazywa *found space*, czyli „miejsca nieprzeznaczone do jazdy na deskorolce, ale mimo to przywłaszczone przez skaterów, często tymczasowo lub częściowo nielegalnie”⁶. Obecność deskorolkowców i ich stylu życia przeniknęła do świadomości społecznej. Ich obecność w przestrzeni publicznej zaczęła być widoczna i od samego początku wzbudzała skrajne emocje. W 1964 roku piętnastoletni deskorolkowiec z Los Angeles Chris Villalobos został zastrzelony przez sąsiada, któremu przeszkadzał hałas spowodowany jazdą na desce.

Pierwsze współczesne rolki powstały w latach 80. i były narzędziem do trenowania hokeja poza sezonem. Za popularyzację sportu odpowiedzialni byli bracia Brennan i Scott Olson, założyciele firmy Rollerblade, od której później wzięła swoją popularną nazwę jazda na rolkach – *rollerblading*. Była to pierwsza firma, która na masową skalę produkowała i sprzedawała rolki, zyskując szeroką popularność i uznanie wśród narciarzy, hokeistów czy łyżwiarzy figurowych. Z tego powodu we wczesnych latach 80. rolki były reklamowane głównie w magazynach dla miłośników sportów zimowych pod hasłem „Poruszając się szybko w przyszłość” (*Moving fast into the future*)⁷.

Rolki zaczęły zyskiwać popularność, ponieważ skaterzy jeździli na nich w miejscowościach nadmorskich, wprawiając w zachwyt przechodniów swoimi ruchami. Grupy skaterów nakłaniały gapiów do spróbowania jazdy. Okazało się to bardzo skuteczną strategią, która zachęciła ogromną liczbę osób do rozpoczęcia przygody z rolkami i uczyniły samą jazdę formą rekreacyjnego fitnessu i zabawy. W efekcie do 1991 roku przemysł związany z jazdą na rolkach osiągnął wartość 200 milionów dolarów. Równoległe z falą sukcesu ekonomicznego i rosnącej popularności tego sportu powstała grupa skaterów, którzy zaczęli zgłębiać możliwości, jakie dawały rolki, kierując swoje upodobania w stronę jazdy wyczynowej. Początkowo ich działania odbierano sceptycznie, ale z czasem ten unikalny nurt zaczął być dostrzegany jako forma artystycznego wyrazu. W efekcie w 1993 roku na rynku ukazał się pierwszy magazyn w pełni poświęcony rolkom: wydawany w Kalifornii „Daily Bread Magazine”.

Najbardziej wpływową grupą lat 90. byli założyciele firmy Senate, pionierzy skatingu ulicznego i jazdy agresywnej: Arlo Eisenberg, Brooke Howard-Smith, Brian Konoske, Aaron

⁶ I. Borden, *Skateboarding and Public Space. A Brief History of 50 Years of Change*, [w:] K. Butz, C. Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018, s. 19, tłumaczenie własne.

⁷ *Barely Dead: The Saga of Modern Rollerblading*, reż. D. Urquhart, prod. The Mised Lab, 2008, https://www.youtube.com/watch?v=DARi_PooDc&t=909s [data dostępu: 6.08.2019], tłumaczenie własne.

Spohn i Mark "Heineken" Groenhuyzen. Firma zajmowała się produkcją akcesoriów do jazdy na rolkach. Zyskała rozgłos za sprawą skandalu związanego z produkcją pierwszej linii T-shirtów. Na odwrocie metek, pod informacjami na temat prania, umieszczony został slogan „Zniszczyć wszystkie dziewczyny” (*Destroy all girls*). Jak tłumaczyli później przedstawiciele marki, hasło to miało być marketingowym trikiem, formą drażnienia się z odbiorcą. Nikt nie spodziewał się jednak, że sprawa nabierze rozgłosu medialnego i zainteresuje się nią CNN. W ten sposób w ciągu 24 godzin jazda na rolkach zaczęła być masowo kojarzona z grupą Senate. Firma zapowiedziała, że slogan nie pojawi się na metkach kolejnych kolekcji, ale też nie przeprosiła za obecność napisu. Można było przypuszczać, że skandal tego formatu zniszczy firmę, ale efekt był odwrotny i przysporzył im ogromnej popularności. Senate stała się bardzo dochodowa, a to wpłynęło na popularyzację sportu. Rolki zaczęły być tak samo wszechobecne, jak jazda na desce czy BMX-ie. Przynajmniej w kontekście marketingowym. Rolki zawładnęły wyobraźnią mediów masowych. W 1991 roku powstał kultowy film „Rollerboys” w reżyserii Ricka Kinga, w którym pojawia się zdanie „jesteśmy nowym pokoleniem i jesteśmy lekarstwem”. W 1993 roku na ekrany kin wszedł film „Airborne” w reżyserii Roba Bowmana, a w 1995 roku odbyła się pierwsza edycja imprezy o nazwie X Games, która promowała skaterskie sporty ekstremalne, w tym agresywna jazdę na rolkach. Temat podchwyciły MTV Sports, MTV Music i Sports Festival. Ekstremalna jazda na rolkach nosiła w sobie ten sam etos „zrób to sam”, jaki towarzyszył wielu młodzieżowym ruchom XX wieku. Osoby jeżdżące na rolkach „walczyły z systemem i popularną opinią, aby skupić się na swoich własnych wyspecjalizowanych zainteresowaniach”⁸. Byli to ludzie, którzy poświęcili swoje życie ekstremalnej jeździe na rolkach. Uprawiali ten sport w sposób niezależny, wyrażając tym samym swój indywidualizm i wolność.

Druga połowa lat 80. dla deskorolkowców to okres dynamicznego rozwoju w stronę stylu ulicznego (*streetstyle*) czy, jak później to określano, skatingu ulicznego (*street skating*). Deskorolkowcy zaczęli korzystać z tego, co przestrzeń miejska miała im do zaoferowania. Krawężniki, murki, ławki, schody, szyny, barierki i wiele innych elementów było dla deskorolkowców większym wyzwaniem niż jazda po osuszonych misach basenowych. Christian Peters w eseju *Reclaim Your City! Skateboarding and Do-It-Yourself Urbanism* pisał, że „uprawianie ulicznej jazdy na deskorolce odbywa się bez przestrzennych i materialnych ram, które oferują klasyczne przestrzenie *skate-specific*, takie jak skateparki wewnętrzne i zewnętrzne oraz uliczne place przeznaczone do jazdy na deskorolce. Jego

⁸ Ibidem, [data dostępu: 6.08.2019], tłumaczenie własne.

naturalnym środowiskiem jest ulica; odbywa się w przestrzeni publicznej miasta [...]. Miasto funkcjonuje w ten sposób jako << kraj perspektyw >> z nieograniczonymi możliwościami; stanowi Nielimitowany plac zabaw dla uprawiania ulicznej jazdy na deskorolce. Uliczna jazda na deskorolce jest zatem praktyką geografii miejskiej”⁹.

Skaterzy zaczęli zawłaszczać przestrzenie miejskie uwalniając „ukryty potencjał miast”¹⁰, co w efekcie - jak twierdził architekt Anthony Bracali - „pobudziło wiele z tych słabo wyobrażonych i niewykorzystanych przestrzeni nową aktywnością”¹¹. W ten sposób skaterzy pojawili się w mieście, budząc kolejny raz skrajne emocje, bo jak pisał za Lefebvre Iain Borden „przestrzeń społeczna jest zawsze kwestią kontestacji, a fakt ten stał się wyjątkowo widoczny dla skaterów poprzez niezliczoną ilość zakazów skateboardingu, regulaminom, grzywnom, a nawet ściganiu”¹².

Deskorolkarze, uprawiający jazdę ekstremalną, budowali pozycję tego sportu od przełomu lat 40. i 50. Osobom jeżdżącym na rolkach tę samą, a marketingowo nawet wyższą, pozycję udało się zbudować w nieco ponad 10 lat. Fakt ten stał się z czasem zarzewiem ogromnego konfliktu między tymi dwoma środowiskami. W 1995 roku powstały zawody X Games, które promowały wszystkie grupy ekstremalnych sportów skaterskich (deskorolka, rolki i BMX). Było to w tym czasie najważniejsze wydarzenie tego typu, w które zaangażowały się wszystkie branżowe media i wielu sponsorów. Uczestniczyły w nich legendy świata skaterskiego każdej z dyscyplin. Osiągnięcie tak wysokiej pozycji przez użytkowników rolek sprawiło, że grupom deskorolkowym zaczęło zależeć na osłabieniu pozycji rolkarzy. Zanim MTV opracowało format „Jackass”¹³, magazyn dla skaterów „Big Brother” dbał o ośmieszenie kultury rolkowej. W 69. numerze, który nosił podtytuł „The Worst Issue Ever”, na okładce pojawiła się grupa otyłych, oblanych krwią modelek porno, nad którymi przelatuje deskorolkowiec wykonujący *benihana* (trik uznawany w świecie deskorolkowców za tandetny). W tym samym numerze opublikowano wywiad przeprowadzony przez redaktora naczelnego Davida Carney’a z Arlo Eisenbergiem.

⁹ C. Peters, „Reclaim Your City!” *Skateboarding and Do-It-Yourself Urbanism*, [w:] K. Butz, C. Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018, s. 202, tłumaczenie własne.

¹⁰ I. Borden, *Skateboarding and Public Space. A Brief History of 50 Years of Change*, [w:] K. Butz, C. Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018, s. 22, tłumaczenie własne.

¹¹ Cytat za: Ibidem, s. 22, tłumaczenie własne.

¹² Ibidem, s. 22, tłumaczenie własne.

¹³ amerykański program rozrywkowy, który emitowany był przez stację MTV w latach 2000-2002.

Prezentowano w nim ludzi wykonujących różne niebezpieczne, brutalne i szokujące wyczyny kaskaderskie oraz dowcipy. Był to format, który z założenia miał szokować odbiorcę. Twórcami scenariusza i głównymi aktorami byli kaskaderzy wywodzący się ze środowiska skaterskiego i BMX-owego.

Rozmowa dotyczyła zajścia, które przeszło do historii pod nazwą „polowanie na rolkarza” (*rollerblader hunter*). David i jego redakcyjny kolega Chris Nieratko zaczęli się w krzakach niedaleko miejsca, gdzie trenował Arlo. Kiedy ten lądował po wykonaniu jednej ze swoich ewolucji, mężczyźni skoczyli na niego i powalili na ziemię. Było to działanie satyryczne, ale niewielu rolkarzy tak to widziało, tym bardziej, że w tym samym wywiadzie David zadawał Arlo pytania, które miały go zawstydzić i upokorzyć. Arlo wykazał się ogromnym poczuciem humoru pozwalając na publikację wywiadu, który w oczywisty sposób miał go ukazać w złym świetle. Poza tym zarówno akcja jak i sam wywiad udowodniły, że zespołowi magazynu „Big Brother” w istocie zależało na postawieniu rolkarzy w złym świetle. Andy Kruse, jedna z legend agresywnej jazdy na rolkach tłumaczył, że „część animozji wywodzi się z faktu, że jazda na rolkach była naprawdę <<dużą sprawą>>. Deskorolkowcy, zamieniali się w rolkarzy. Dzieci zaczynały uprawiać jazdę na rolkach zamiast na deskorolce. Widzieli nas [deskorolkarze] jako zagrożenie dla swojej branży. Oczywistym więc było, że próbowali nas wykopać”¹⁴. Wiązało się to z dużym rozczarowaniem środowiska rolkarskiego, które bardzo często zaczynało właśnie od jazdy na desce. W jednym wywiadów Arlo Eisenberg mówił, że “to była cała ta kultura. To było niekonwencjonalne. A więc teraz miałem być zniechęcony tylko z powodu tego, co robię... To jest rozczarujące i nie tylko to, ale też sposób, w jaki nas nie szanowano. To przynębiające. Moi idole, ludzie, którzy stworzyli ten kontrkulturowy model. [...] Wszyscy podążamy śladem deskorolkowców”¹⁵. Żeby powstrzymać negatywną falę płynącą ze środowiska skaterskiego wyznawano zasadę „Pozwól mi robić swoje. Ty rób swoje” (*Let me do my thing you do yours*). Mimo to konflikt eskalował do tego stopnia, że zaczęło dochodzić do bójek oraz wyrzucania z barów osób, które jeździły na rolkach. „Mam bliźny po czasach, kiedy stawałem w obronie kultury rolkowej”¹⁶ wspomina Jon Elliott, podkreślając jednocześnie, że jego środowisko było „torturowane” przez deskorolkowców.

Po 2004 roku zaczęło pojawiać się twierdzenie, że jeżdżenie na rolkach jest niepopularne. W efekcie w 2005 roku dyscyplina została usunięta z programu X Games. Powoli rolkarze przestali się pojawiać w mediach, a biznes rolkowy zaczął podupadać. Nastąpił co prawda wzrost zainteresowania tym sportem w Europie i w Azji (spowodowany konkursami, które tam organizowano), ale sami zainteresowani ze smutkiem przyznawali, że

¹⁴ *Barely Dead: The Saga of Modern Rollerblading*, reż. D. Urquhart, prod. The Mised Lab, 2008, https://www.youtube.com/watch?v=DArRi_PooDc&t=909s [data dostępu: 6.08.2019], tłumaczenie własne.

¹⁵ Ibidem, [data dostępu: 6.08.2019], tłumaczenie własne.

¹⁶ Ibidem, [data dostępu: 6.08.2019], tłumaczenie własne.

częściej brali udział w zawodach poza granicami własnego kraju (Ameryki) niż w miejscu, gdzie ta kultura się narodziła. Nie wpłynęło to też znacząco na poprawę sytuacji na rynku komercyjnym, który zmniejszył się do tego stopnia, że skaterzy nie byli w stanie utrzymać się z samej jazdy. Nie mieli już możliwości wygrywania nagród finansowych, spadło też zainteresowanie sponsorów. W efekcie z rynku zniknęły branżowe magazyny. W ten sposób agresywna jazda na rolkach wróciła do „podziemia” i choć część jej zwolenników przyjęła tę sytuację pozytywnie, to większość wyrażała otwarty sprzeciw wobec takiego stanu rzeczy. Na przykład Arlo Eisenberg w filmie „Barely Dead: The Saga of Modern Rollerblading” powiedział: „Ludzie mówią, że to jest fajne, że wróciliśmy do podziemia. A ja mówię, pierdolić to!”¹⁷.

Historia obrazuje, jak te dwa sporty, jazda na desce i rolkach, rozwijały się w pełnej napięć zależności. Pokazuje też, że rolki od zawsze były traktowane jako element dziwny i nieprzystający. Były częścią tej samej kultury, ale sprawność, z jaką rolkarze zawładnęli masową wyobraźnią zyskując uznanie i pozycję na rynku komercyjnym, wzbudzała niepokój deskorolkowców. Funkcjonując w obrębie jednej subkultury rywalizowali pomiędzy sobą nie tylko o uwagę sponsorów, prasy i mediów, ale również o wartości symboliczne, takie jak pozycja i prestiż środowiskowy.

Na potrzeby projektu „Kryształ masy” od 2017 roku przeprowadziłam kilkanaście rozmów ze skaterami z Polski, Czech i Wielkiej Brytanii. Byli to głównie deskorolkowcy, bo - jak się okazało - rolki popadły w zapomnienie. Jeden z brytyjskich rolkarzy ekstremalnych, którego poznałam, przyznał, że od dawna nie jeździ, bo „ten sport się skończył”. W listopadzie 2018 roku zostałam zaproszona do udziału w projekcie „Bez/granicznie” kuratorowanym przez Marcina Polaka, w ramach którego postanowiłam zrealizować działanie we współpracy z łódzkimi skaterami. Pierwotnie chciałam pracować z grupą osób jeżdżących na rolkach, ale okazało się to niemożliwe, ponieważ od lat w Łodzi, nie uprawia się już tego sportu. W efekcie zorganizowaliśmy projekt o nazwie „Kolegium Deskorolkowe, czyli rozważania nad wykluczeniem społecznym w kontekście kultury alternatywnej”. Skupiliśmy się na tym, co łączy obie aktywności, czyli obecność w przestrzeni miejskiej funkcjonującej jako skating uliczny (*street skating*) czy skating miejski (*urban skating*). Nasze spotkanie było pretekstem do nakręcenia wideo i przeprowadzenia rozmowy o problemach, z którymi skaterzy muszą się mierzyć uprawiając jazdę na desce. Spotkaliśmy się w pustej przestrzeni

¹⁷ Ibidem, [data dostępu: 6.08.2019], tłumaczenie własne.

galerii WY w Łodzi, którą, uczestnicy, w ciągu kilku godzin, przemienili w prowizoryczny skatepark wykorzystując wyłącznie zastane elementy wnętrza. Następnie skupiliśmy się na rozmowie. Efekt stanowi czarnobiałe wideo, na którym wyświetlają się najważniejsze hasła, które padły z ust deskorolkowców, budując narrację o wykluczeniu i inności.

W tym kontekście miasto jest nie tylko strukturą architektoniczną, kreatywnym placem zabaw dla skaterów, ale dzięki ich obecności, sposobie wykorzystania i współdzielenia przestrzeni z innymi użytkownikami, jeszcze wyraźniej widoczna staje się jego struktura społeczno-polityczna. Francisco Vivoni w eseju *City of Social Control. Skateboarding and the Regulation of Public Space* analizuje aktywność deskorolkowców, jako „efemeryczną taktykę przestrzenną, codzienną praktykę i estetyczną, figlarną interwencję, która podważa zaplanowane zastosowanie wybudowanych form oraz panikę moralną związaną z procesem <<oczyszczania>> miast czyli jego regulacjom, prywatyzacjom i upiększaniu”¹⁸. Strukturą współczesnych miast kieruje zestaw zasad, które mają organizować życie jego mieszkańców. Ścisłe określone reguły definiują, co w mieście jest „porządkiem”, a co „chaosem”. Mike Davis pisał wprost o militaryzacji przestrzeni miejskiej poprzez zastosowanie nowoczesnych technologii jak CCTV czy „wrogie siedzenia”, w celu zachowania porządku. Do tego można dodać techniki wymierzone w stronę skaterów jak na przykład automatyczne spryskiwacze, montowanie listew przeciw ptakom czy tzw. *bum-proof benches*, czyli ławki z barierkami albo bolcami uniemożliwiające zarówno położenie się na nich, jak i przejechanie krawędzią rolki lub deski. Ta ostatnia technika - szeroko stosowana w mieście i rozwinięta nie tylko jako element chroniący ławki, ale również jako część montowana na chodnikach, uniemożliwiająca tym samym spanie bezdomnym - dostała nie bez przyczyny przydomek „sadystycznego urbanizmu”. W swojej książce *The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space*, Don Mitchell opisywał strach jako „siłę dryfującą” i wskazywał na to, że przepisy „zmierzają [...] do całkowitej eliminacji klasy ludzi, którzy nie mają innego miejsca, którym mogą przebywać, jak tylko przestrzeń publiczna. Krótko mówiąc, przepisy przeciwdziałające bezdomności podważają samo prawo do miasta”¹⁹. Miasta zamieniają się w „fortece” zgodnie z wiarą, że precyzyjnie zaprojektowana przestrzeń wpłynie na pozytywny rozwój zachowań społecznych. Ten rodzaj kontroli objawia się m.in. poprzez obecność monitoringu miejskiego CCTV, silnego

¹⁸ F. Vivoni *City of Social Control. Skateboarding and the Regulation of Public Space*, [w:] K. Butz, C. Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018, s. 111, tłumaczenie własne.

¹⁹ D. Mitchell, *The Right to the City. Social Justice and the Fight for Public Space*, The Guilford Press, Nowy Jork 2003, s. 9, tłumaczenie własne.

oświetlenia ulic w nocy, bram i płotów wyposażonych w kolce, które uniemożliwiają ich przeskoczenie, szereg regulacji czy nawet godziny policyjne. Skaterzy jeżdżący w mieście w bardzo wyraźny sposób występują przeciwko temu zjawisku. Chihsin Chiu w eseju *Street and Park Skateboarding in New York City Public Space* pisał, że “Jazda na deskorolce w parku przypomina spacer po alejkach Central Parku. Możesz podążać własną ścieżką, druga to natomiast ścieżka przez, której obecność planiści miejscy mówią: << To jest ścieżka, którą powinieneś przejść >>”²⁰.

Skaterów wyklucza się z obecności w przestrzeni miejskiej, powołując się na bezpieczeństwo publiczne, konserwację i utrzymanie nieruchomości. Władze miejskie posiadają zestaw powodów i możliwości, do których mogą się odwołać, żeby upomnieć, a nawet ukarać, skaterów za ich obecność w przestrzeni miejskiej. Są to na przykład zachowania generujące hałas, oszpecające nieruchomości oraz wtargnięcia, ponieważ „z punktu widzenia bezpieczeństwa publicznego należy odstraszyć deskorolkowców [skaterów] wytwarzających zadrapania, aby utrzymać symboliczny status własności prywatnej i władzy państwowej”²¹. Pojawia się tu problem dotyczący prywatyzacji przestrzeni publicznej i rosnącego partnerstwa publiczno-prywatnego, gdzie przestrzeń publiczna zostaje skomercjalizowana na przykład poprzez wieszanie reklam. Jak komentuje tę sytuację Francisco Vivoni w eseju *City of Social Control. Skateboarding and the Regulation of Public Space* „pułapki własności prywatnej i handlu są wplecione w tkaninę tego miejsca”²². Wszystkie te zabiegi mają na celu „podniesienie jakości życia” mieszkańców miasta, ale dzieje się to poprzez kontrolowane włączenie sektora prywatnego i zwiększenie przepływu kapitału. Vivoni zwrócił uwagę, że „ostatnia fala rewitalizacji obszarów miejskich tworzy przestrzenie publiczne w śródmieściu, które zaspokajają potrzeby rekreacyjne zamożnych przybyszów, jednocześnie żądając tak wysokiej ceny, że wypycha to z rynku biednych i niezamożnych ludzi mieszkających w sąsiedztwie”²³. Jednym z takich zjawisk jest przeobrażenie się dzielnicy Notting Hill w Londynie. Zbombardowana podczas wojny, po jej zakończeniu została zamieszкана przez uboższą część społeczeństwa w przeważającej większości przez mniejszość afrykańsko-karaibską, która przybyła w tym czasie do Wielkiej Brytanii. Dzielnica była zniszczona, a standard życia bardzo niski. W latach 50. zaczęły

²⁰ C. Chihsin, *Street and Park Skateboarding in New York City Public Space*, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1206331208325598> [data dostępu: 1.08.2019].

²¹ F. Vivoni *City of Social Control. Skateboarding and the Regulation of Public Space*, [w:] K. Butz, C. Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018, s. 115, tłumaczenie własne.

²² Ibidem, s. 112, tłumaczenie własne.

²³ Ibidem, s. 110, tłumaczenie własne.

rosnąć napięcia na tle rasowym pomiędzy imigrantami i klasą robotniczą nazywaną „Teddy Boys”. Była to brytyjska subkultura reprezentowana przez młodych, białych mężczyzn. Nosili oni ubrania częściowo inspirowane stylem dandysów z okresu edwardiańskiego, który krawcy z firmy Savile Row próbowali przywrócić w Wielkiej Brytanii po II wojnie światowej. Wykazwali się oni ogromną wrogością wobec czarnoskórych sąsiadów. Konflikt zaczął narastać w atmosferze napięcia, spowodowanego przez rodzące się grupy nacjonalistyczne takie jak Oswald Mosley's Union Movement i White Defence League. W sierpniu 1958 roku wybuchły zamieszki, które trwały dwa tygodnie. W ich wyniku oskarżono 108 osób (72 białych i 32 czarnoskórych) za przestępstwa związane z napaściami, wywoływaniem zamieszek, powodowaniem obrażeń i posiadaniem broni. W latach 80. mieszkańcy Londynu zaczęli przychylniej patrzeć na piękną, choć zaniedbaną, architekturę Notting Hill i wykupywać oraz remontować znajdujące się tu domy. Powstał Notting Hill Housing Trust, czyli rodzaj przedsiębiorstwa społecznego, które miało zapewnić londyńczykom tańsze mieszkania. Z czasem dzielnica zaczęła być coraz bardziej popularna oraz luksusowa, w wyniku czego uboga i zamieszkująca tu od czasów II wojny światowej część społeczności musiała ją opuścić.

Strategie zarządzających współczesnymi miastami (ukierunkowane między innymi w stronę osób uprawiających sporty skaterskie) to troska o wygląd fasady miasta, która ma prezentować jego nowoczesność, wspaniałą historię oraz jego perfekcyjną organizację i harmonię. Obecność skaterów grozi powstaniem fizycznych i symbolicznych rys na wizerunku miasta, bo „uliczna jazda na deskorolce [skating] przyciąga w ten sposób znacznie więcej uwagi niż uprawianie jazdy na desce [skatingu] w wyizolowanych przestrzeniach przeznaczonych dla skaterów. Spektakularna obecność w codziennym otoczeniu miasta i fizyczne podważanie normatywnych przepisów wpisanych w przestrzeń publiczną, które stają się bardzo widoczne dla osób postronnych i przechodniów, sprawiają, że uprawianie ulicznej jazdy na desce [skatingu] jest bardzo kontrowersyjną praktyką”²⁴. Aktywność skaterów można widzieć jako działanie zapobiegające „wysychaniu” miejsc, wnoszące witalność i odświeżenie do przestrzeni miejskiej. Dokładnie to było powodem, dla którego głośnym i medialnym protestem zareagowano na pomysł likwidacji skateparku Undercroft podczas przebudowy Southbanku w Londynie. Swoją nazwę zawdzięcza on lokalizacji, w jakiej się znajduje - krypty kompleksu Southbank, które - długo nieużywane - w latach 70.

²⁴ C. Peters, „Reclaim Your City!” *Skateboarding and Do-It-Yourself Urbanism*, [w:] K. Butz, C. Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018, s. 202, tłumaczenie własne.

zostały przysposobione do jazdy przez deskorolkowców. W latach 80. i 90., kiedy uliczny skating stał się bardziej popularny, miejsce to nabrało charakteru *found space*. Terminem tym Iain Borden określał „miejsca nieprzeznaczone do jazdy na deskorolce, ale mimo to przywłaszczone przez skaterów, często tymczasowo lub częściowo nielegalnie”²⁵. W ten sposób Undercroft stał się punktem spotkań nie tylko miłośników deski, ale i BMX-ów, fotografów, filmowców, tancerzy i muzyków, których inspirowało to, co działo się w tym - pokrytym z czasem ogromną ilością graffiti - miejscu. Kiedy w 2013 roku zarząd Southbank Centre zasugerował generalną przebudowę całego kompleksu i likwidację parku, wywołało to ogromny protest nie tylko ze strony społeczności skaterskiej, ale i ogółu społeczeństwa. Powstała kampania „Long Live Southbank” która pod hasłami, „Nie możesz przenieść historii” (*You Can't Move History*), „Ochrona i brak relokacji” (*Preservation and Not Relocation*), „Konstrukcja bez destrukcji” (*Construction Without Destruction*) zrzuciła wszystkich, którym zależało na zachowaniu skateparku²⁶. We wrześniu 2014 roku zapadła decyzja o utrzymaniu miejsca dająca prawną gwarancję jego długoterminowej przyszłości²⁷. Co więcej w marcu 2018 roku media obiegała informacja o planowanej rozbudowie i otworzeniu „kreatywnego centrum edukacyjnego”. Elaine Bedell, dyrektorka generalna Southbank Centre oświadczyła, że: “Rozwój tej przestrzeni zapewni skaterom i BMX-owcom dostęp do nowo otwartych i odrestaurowanych części Undercroft, podczas gdy młodzi ludzie i uczniowie z całej stolicy skorzystają z nowej, w pełni dostępnej oferty różnorodnych działań twórczych i edukacyjnych”²⁸. Otwarcie poszerzonej przestrzeni Southbank Undercroft Skate Space odbyło się 20 lipca 2019 roku²⁹.

Ważnym przykładem jest też park John F. Kennedy Plaza w Filadelfii (znany pod nazwą Love Park). Iain Borden podkreśla, że park został zaprojektowany przez wybitnego architekta Edmunda Bacona jako „przestrzeń obywatelska” i został on otwarty w 1965 roku. Na przestrzeni lat zyskał międzynarodową sławę jako miejsce skaterskie. Jeździły tam największe legendy świata deskorolkowego jak Brian Wenning, Matt Reason, Fred Gall, Rick Oyola, Stevie Williams czy Josh Kalis. Obecność deskorolkowców sprawiła, że w parku

²⁵ I. Borden, *Skateboarding and Public Space. A Brief History of 50 Years of Change*, [w:] K. Butz, C. Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018, s. 19, tłumaczenie własne.

²⁶ Ibidem, s. 25, tłumaczenie własne.

²⁷ <http://www.llsb.com/theproject/> [data dostępu: 8.08.2019].

²⁸ R. De Peyer, *South Bank's famous Undercroft skate park to be given huge extension*, <https://www.standard.co.uk/news/london/south-banks-famous-undercroft-skate-park-to-be-given-major-extension-a3785671.html> [data dostępu: 8.08.2019], tłumaczenie własne.

²⁹ <http://ahfund.org.uk/news-source/2019/7/18/restored-sections-of-renowned-southbank-undercroft-skate-space-to-open-july-20th> [data dostępu: 8.08.2019].

przestali spotykać się handlarze narkotyków oraz zniknął problem przestępczości. Były to główne powody, dla których obecność skaterów została zaakceptowana nawet przez środowisko biznesmenów pracujących w sąsiedztwie. Borden powołał się na wypowiedź jednego z pracowników znajdującego się w sąsiedztwie banku inwestycyjnego, Andrew Honhsa, który widział Love Park jako „międzynarodowy symbol młodości i witalności, wizerunek, którego Filadelfia rozpaczliwie potrzebuje. [Obecność skaterów] zapewnia ogromną ilość bezpłatnej reklamy dla miasta i powoduje znaczny wzrost turystyki”³⁰. Co więcej, ta przychylna skaterom atmosfera, przyczyniła się do podjęcia decyzji o zorganizowania w latach 2001 i 2002 zawodów X Games właśnie w Filadelfii co w efekcie przyniosło ogromne zyski dla miasta. W jednym z wywiadów Rick Oyola powiedział: „stworzyliśmy to miejsce. Sprawiliśmy, że ożyło. Szczerze, sprawiliśmy, że to miejsce było coś warte. Wcześniej przebywali tu tylko pieprzeni handlarze narkotyków, jacyś koleś chillowali i każdego dnia wchodzili ze sobą w bójki, wiesz o co mi chodzi. Właśnie tak to wyglądało. My tu przyszliśmy i wnieśliśmy życie”³¹. Wypowiedź ta stanowiła komentarz do decyzji miasta o wprowadzeniu zakazu skatingu w Love Parku w 2002 roku. Wciąż żywa jest opinia, że przyniosło to miastu straty i że efekty tego rozporządzenia są tym „co wszyscy Filadelfijczycy powinni opłakiwać”³².

Zachowania skaterów i ich niezłomność to udział w „bitwie o uwolnienie przestrzeni publicznej od regulacji prawnych i ponownym zakodowaniu znaczenia przestrzeni publicznej w ramach skatingu”³³. Ich obecność przypomina o alternatywnych możliwościach korzystania z przestrzeni publicznej oraz o tym, że miasto jest stworzone dla ludzi i jego wciąż żywa struktura powinna dopasowywać się do ich zmieniających się ciągle potrzeb. Skaterzy bezustannie kwestionują panujące zasady poprzez wnoszenie do przestrzeni unikatowej energii. Skating „rozwija się raczej dzięki kreatywnej eksploracji środowiska zabudowanego

³⁰ I. Borden *Skateboarding and Public Space. A Brief History of 50 Years of Change*, [w:] K. Butz, C. Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018, s. 23, tłumaczenie własne.

³¹ O. Howell, *The “Creative Class” and the Gentrifying City. Skateboarding in Philadelphia's Love Park*, <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1111/j.1531-314X.2005.00014.x?needAccess=true> [data dostępu: 7.08.2019], tłumaczenie własne.

³² D. McQuade, *A Farewell: LOVE Park*, Skateboard Mecca <https://www.phillymag.com/news/2016/02/12/farewell-love-park-skateboard-mecca/> [data dostępu: 8.08.2019], tłumaczenie własne.

³³ J. Ferrell, *Tearing Down the Steets: Adventures in Urban Anarchy*, Palgrave, Nowy Jork 2001, s. 72, tłumaczenie własne.

niż na [użytkowaniu] gotowych, regulowanych i zamkniętych parków³⁴”, ale warto też pamiętać, że miasto rozwija się dzięki ich (naszej) obecności.

Ciekawym zjawiskiem, jakie zaobserwowałam w Londynie, jest budowanie skateparków w mieście i ogradzanie ich płotem. Taki miejscem jest na przykład Canteloves Concrete Bowl and Skatepark, zlokalizowany w Camden Town. Taka ingerencja w przestrzeń to działanie, które rozumiem, jako rodzaj kompromisu, który władze współczesnych miast próbują wypracować ze skaterami. Zostali zauważeni, więc stworzono dla nich miejsca, ale w zamian mają nie burzyć porządku miasta swoją nieprzewidywalną obecnością. Jest to bez wątpienia ukłon w stronę kultury skatereskiej, widzę to jednak jako próbę ujarznienia i skomercjalizowania zjawiska, które w swojej naturze jest wolne i niepokorne. Przede wszystkim skating miejski to ciągle przypominanie i upominanie się o miejsce w społeczeństwie, bo „niezależnie od tego czy chodzi o zaplanowane czy zaadoptowane miejsca, uliczna jazda na deskorolce [skating] ucieleśnia politykę oporu i integracji społecznej”³⁵.

Użycie rolek w projekcie „Kryształ masy” niosło ze sobą podwójne znaczenie. Rolki to młodzięcza siła, witalność, bunt i rebelia wyrażone w śmiały sposób. Kojarzą się „z emocjami dzikości, bezprawia i przygody, a także aurą buntu”³⁶, które są uwalniane podczas jazdy w przestrzeni miejskiej, a nie skateparku. Z drugiej strony jest to *death drive*, czyli dosłowna „jazda w stronę śmierci”, bo skating w przestrzeni miejskiej to podejmowanie ryzyka ze zwiększonym prawdopodobieństwem wypadku, spowodowanym nieoczekiwanymi okolicznościami. Są to realne zagrożenia i realne ryzyko, jakie niesie ze sobą uprawianie sportów ekstremalnych. Marcin Sińczak, jeden z łódzkich deskorolkowców, w rozmowie ze mną³⁷ mówił wprost: „Nawet może Ci kolano wypaść ze stawu i to już jest koniec. Największym takim utrapieniem skaterów są kolana i kostki. Jest wielu takich gości, którzy przez to, że coś im się stało z kolanami, albo już nie jeżdżą, albo już nigdy nie będą jeździć tak jak jeździli na deskorolce. Ja kiedyś nie myślałem o tym, ale to się też z wiekiem pojawia. W momencie, kiedy się stajesz bardziej odpowiedzialnym i bardziej dojrzałym też. Zaczynasz o tym myśleć i trochę się bać tego co się stanie, jak coś ci się stanie i nie będziesz mógł żyć normalnie. Że zostaniesz wycięty z życia”.

³⁴ F. Vivoni, *City of Social Control. Skateboarding and the Regulation of Public Space*, [w:] K. Butz, C. Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018, s. 119, tłumaczenie własne.

³⁵ Ibidem, s. 125, tłumaczenie własne.

³⁶ C. Peters, „Reclaim Your City!” *Skateboarding and Do-It-Yourself Urbanism*, [w:] K. Butz, C. Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018, s. 203, tłumaczenie własne.

³⁷ Rozmowa przeprowadzona w Łodzi w dniu 24.11.2018.

Sam fakt, że nawierzchnia ulicy czy chodnika nie jest tak idealnie gładka, jak ta w skateparkach, niezwykle utrudnia jazdę na rolkach czy desce. W projekcie nie uprawiałam jazdy agresywnej, zjazdu po barierkach, schodach czy skoków. Wjechałam natomiast do przestrzeni zupełnie nieprzystosowanej do obecności skaterów. Przestrzeni żyjącej swoim rytmem, do którego musiałam się dostosować. Obecność aut, pieszych czy zmieniające się kolory światel, a nawet nieprzewidziane okoliczności jak maraton miejski, dyktowały dynamikę mojej jazdy. Chcąc współdzielić tę przestrzeń musiałam dopasować się do panujących w niej zasad. Natomiast inni jej użytkownicy musieli zaakceptować moje prawo do przebywania w niej, nawet jeżeli zaburzało to znany im dotąd rytm. Kierowcy aut musieli czasem zwolnić, czasem ustąpić mi pierwszeństwa. Z nich wszystkich byłam najslabsza. Chociaż rolki dawały mi tę niezwykłą prędkość i zauważalność to każdy niewłaściwy ruch był obciążony ryzykiem upadku, urazu, a w najgorszym wypadku groźbą śmierci. W pewnym sensie była to manifestacja odmienności polegająca na zbudowaniu wzajemnego zaufania pomiędzy użytkownikami tej samej przestrzeni. Akceptacji wzajemnych potrzeb i szacunku dla relacji, jaka się między nami budowała.

Mimo że sporty skaterskie na przestrzeni lat pobudzały wyobraźnię milionów, cały czas stanowią przykład na to, w jaki sposób funkcjonuje wykluczenie społeczne. W tym sensie, powołując się na Katherine Duffy rozumiem wykluczenie społeczne jako „konceptę szerszą niż bieda, obejmującą nie tylko niskie środki materialne, ale także niezdolność do skutecznego uczestniczenia w życiu gospodarczym, społecznym, politycznym i kulturalnym oraz w niektórych cechach wyobcowanie i oddalenie od głównego nurtu społeczeństwa”³⁸. Chociaż rolki stały się dla mnie reprezentacją mojego bycia „pomiędzy” (jako migrantki) to w głównej mierze są one symbolem tego, co można nazwać niestandardowym stylem życia. Jeżeli za normy uznać ogólnospołeczne trendy i wymagania dyktowane w głównej mierze przez zachodnie systemy kapitalistyczne to każda decyzja o zwróceniu się w stronę jednostki i jej indywidualnych potrzeb jest już gestem wykraczającym poza akceptowany schemat. We wspomnianej książce *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*³⁹, jej autor Jonathan Crary przedstawia nam teorię, według której sen jest niemal anarchicznym gestem. Kiedy śpimy jesteśmy nieproduktywni i ekonomicznie bezużyteczni. „Marnujemy” czas i nie uczestniczymy w obrocie kapitału. Spanie jest antysystemowe, a system domaga się jednostki żołnierza,

³⁸ Cytat za: D. Muddiman, *Theories of Social Exclusion and The Public Library*, <https://core.ac.uk/download/pdf/11879329.pdf> [data dostępu: 4.09.2019], tłumaczenie własne.

³⁹ J. Crary, *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, Karakter, Kraków, 2015.

aktywnego i dyspozycyjnego przez tytułowe 24 godziny 7 dni w tygodniu. Sen natomiast daje jednostce wolność.

W tym sensie skaterzy zrobili krok w stronę oddalenia się od głównego nurtu społecznego. Wychodzą przeciwko normom w kontekście lokalnym i lokalnej przestrzeni. Myślenie poza zasadami sprawiało, że społeczeństwa się rozwijały i w tym sensie skating ma moc do budzenia z letargu „przekształcając zwykłe przestrzenie miejskie w tymczasowe, autonomiczne strefy zabaw”⁴⁰. Skaterzy nie pozwalają na marginalizację swojej postawy, a przez humorystyczny w gruncie rzeczy gest jazdy (nawet tej ekstremalnej) manifestują, że miasto powinno należeć do wszystkich jednakowo i każdy powinien mieć prawo do korzystania z jego struktury w taki sposób, w jaki chce i potrzebuje. Być może właśnie ta bezpretensjonalność skaterów i dowcip wynikający z faktu, że państwowe służby miejskie „walczą” z osobami, które jeżdżą na kawałku deski czy w butach, do których przyłączone są poliuretanowe kółeczka, wpływa na eskalację konfliktu, który dodatkowo unaocznia absurd sytuacyjny.

Prof. Hilary Silver, socjolożka pracująca na Brown University w Rhode Island, opracowała listę 23 grup ludzi zagrożonych wykluczeniem społecznym. Obok na przykład analfabetów, bezrobotnych, kobiet, cudzoziemców i imigrantów są „ci, których konsumpcja, spędzanie czasu wolnego lub inne praktyki są napiętnowane lub uznane za dewiacyjne (nadużywający alkoholu lub narkotyków, przestępcy, inaczej ubrani, mówiący, subkultury, sekty)”⁴¹. Grupy te znacznie różnią się między sobą. Trudno porównywać przestępców i ubogich. Poziom stygmatyzacji poszczególnych grup jest skrajnie różny i ma różne podłoże, ale łączy je niekorzystna pozycja społeczna ich członków. W wypadku skaterów akty prawne dyskryminują ich obecność w przestrzeni miejskiej, definiując ich aktywność jako nielegalną. Dominująca grupa ustala prawo, które stanowi reprezentację jej interesów i poglądów, a w takiej sytuacji nietrudno o stronniczość. Stanowienie prawa potwierdza pozycję i wyższość jednej grupy nad drugą. Skaterzy nieustannie zaznaczają, że nie pozwolą na ich odsunięcie od życia zbiorowego. W tym sensie osiągnęli oni ogromny sukces. 3 sierpnia 2016 roku Międzynarodowy Komitet Olimpijski podjął decyzję o włączeniu do programu Igrzysk Olimpijskich w 2020 roku w Tokio pięciu nowych sportów: baseballu/softballu, karate, wspinaczki sportowej, surfing i jazdy na desce. International Federation of Roller Sports

⁴⁰ F. Vivoni *City of Social Control. Skateboarding and the Regulation of Public Space*, [w:] K. Butz, C. Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018, s. 125, tłumaczenie własne.

⁴¹ R. Szarfenberg, *Pojęcie wykluczenia społecznego*, http://rszarf.ips.uw.edu.pl/pdf/pojecie_ws.pdf [data dostępu: 17.09.2019].

(FIRS) wniosła o włączenie wrotkarstwa szybkiego do programu olimpiady, jednak wniosek został odrzucony i uzasadniony zbyt dużym podobieństwem do łyżwiarstwa szybkiego. Niestety na temat ekstremalnej jazdy na rolkach nie dyskutuje się już w żadnym profesjonalnym kontekście.

Rolki w tym sensie podlegają podwójnemu wykluczeniu. Pierwszym jest ich przynależność do rodziny sportów skaterskich, z której zostały wypchnięte na margines. Po drugie - mimo wykluczenia - wciąż do tej grupy należą, będąc sportem bezustannie piętnowanym za łamanie zasad korzystania z przestrzeni publicznej. Można debatować nad tym, kto jest mniej, a kto bardziej wykluczony. Istotą dla mnie jest fakt, że skaterzy walczą o legalizację swojej obecności w przestrzeni miejskiej, natomiast w szerszym sensie prowadzą oni politykę przeciw wykluczaniu. Na potrzeby mojego projektu rolki stały się nośnikiem, który w metaforyczny sposób „przeprowadził żołnierkę na rolkach po czasie Brexitu”. Pozwolił figurze żołnierki na transformację w superbohaterkę. Nie jest to jednak superbohaterka z porządku amerykańskiego kapitalizmu, a z tego, który stoi po przeciwnej stronie tego systemu. Archetypiczny amerykański superbohater jakim jest Superman, to wzorowy pracownik korporacji, który jako dziennikarz niesie prawdę światu i walczy o prawa „małego człowieka”, a „po godzinach” ratuje świat jako „nadjednostka” o nadzwyczajnych mocach. W tym sensie cała władza znajduje się w rękach jednego człowieka i przeniesiona zostaje na niego odpowiedzialność za kształt całego świata. Sama postać superbohatera była inspirowana historycznymi i mitologicznymi postaciami takimi jak Samson, Herkules, Mojżesz czy popkulturowymi herosami przełomu lat 30. i 40. jak Doc Savage i Bock Rogers⁴². Superman nie był jednak człowiekiem, a istotą pochodzącą z kosmosu z planety Krypton i jego niezwykle moce uwarunkowane były niezemskim pochodzeniem. W opozycji do niego stoi Batman, który obrazuje, że każdy „zwykły” człowiek może być superbohaterem. Nie posiadał on żadnych nadnaturalnych mocy. Swoje zdolności zawdzięcza wysokiej inteligencji, znakomitej kondycji fizycznej i nietypowym gadżetom. Przemiana w superbohatera pozwala mu pogodzić się ze stratą rodziców, którzy zostali zamordowani w wyniku napadu rabunkowego. Superbohater nie odpoczywa, ratuje świat dwadzieścia cztery godziny na dobę, jeżeli jednak się mu nie powiedzie - nikt nie przybędzie mu z pomocą.

⁴² R. Connolly, A. Quinones, *The History Of Superman!*, <https://www.youtube.com/watch?v=SvGwLHODZgo&t=402s> [data dostępu: 17.09.2019].

Żołnierka na rolkach to postać, która mimo pozornego indywidualizmu, wychodzi przeciwko idei sekretne ratowania świata. Jest bardziej nośnikiem świadomości. Jej „supermoce” i atrybuty, jak rolki i mundur są symbolami pochodzącymi ze znanych i popularnych porządków. Jej rola jest symboliczna, związana ze zwróceniem uwagi na problemy trawiące społeczeństwo, i postać ma prowokować dyskusję na ich temat. Skaterzy nie ratują świata, ale upominają się o to, żeby szukać środków, które wyrównają dostęp do tego, co publiczne. Żołnierka na rolkach robi dokładnie to samo, z tą różnicą, że - uzbrajając się w symbol wykluczenia społecznego w postaci rolek - używa tego pozornie niewinnego artefaktu do wyróżnienia problemów grup wykluczonych w dużo poważniejszym stopniu, bo związanym z prawem do życia i posiadania prawa do bycia częścią społeczeństwa. Wykluczenia, którego efektem mogą być „równocześnie problemy z podmiotowością, uprawnieniami, wolnością wyboru, pracą, dochodami, edukacją, wypoczynkiem, zabezpieczeniem na niepewną przyszłość, równouprawnieniem i wizerunkiem społecznym”⁴³. Marginalizacja posunięta jest do tego stopnia, że Ci których ona dotka niemal bezustannie muszą udowadniać swoją wartość i użyteczność przy jednoczesnym założeniu, że grupę dominująca cechuje automatycznie wzorowe zachowanie. Wykluczenie to długotrwały i samoutrwalający się proces, który można zatrzymać albo zmienić. Trzeba go jednak najpierw zidentyfikować.

⁴³ R. Szarfenberg, *Pojęcie wykluczenia społecznego*, http://rszarf.ips.uw.edu.pl/pdf/pojecie_ws.pdf [data dostępu: 17.09.2019].



Fig. 6. Żołnierka na rolkach, szkic do projektu *Kryształ masy* (Anna Jochymek, 2019)

ROZDZIAŁ 3

O MUNDURZE

Uniform buduje równość jednostek niezależnie od ich pochodzenia czy klasy społecznej, co nieodłącznie związane jest z szerzącą się globalizacją i standaryzacją naszego życia. W języku rosyjskim ma to wymiar bardzo dosłowny. Uniform to *форма* (czytaj forma). Mundur został wymyślony jako sposób depersonalizacji jednostki i zbudowania jej tożsamości na nowo jako członka danej społeczności, powodując zmianę myślenia z „ja” na „my”. Do dziś w wielu współczesnych instytucjach - takich jak szkoły, lokale gastronomiczne czy współczesne armie - uważa się, że „indywidualizm kreuje chaos”, a jednolity ubiór buduje poczucie przynależności do grupy i ustawia nas dokładnie tam, gdzie według konkretnego systemu, powinniśmy się znajdować. Ani wyżej, ani niżej. Jak określił to amerykański socjolog Philip Slater: „osoba w uniformie jest wolą innej osoby”¹. Miuccia Prada, która jako jedna z pierwszych zaczęła w pełni świadomie myśleć o uniformie w kontekście mody ulicznej, jest autorką słów: „Uważam, że jeżeli wkładasz uniform to czujesz się bardzo komfortowo i neutralnie, bo Twoja osobowość jest ukryta pod uniformem”². Wydaje się to być opinią bardzo dyskusyjną, ponieważ nie każdy może czuć potrzebę „ukrywania osobowości”, natomiast „zadziwiające jest to, że najbardziej wywrotowe i transgresyjne formy ubioru stają się w końcu uniformami, [...] aby natychmiast zidentyfikować kogoś jako część określonej grupy, [...]. Na przykład obecna obsesja mody na punkcie koszulek z gwiazdami rocka jest jednocześnie modową próbą oznaczenia, że osoba ją nosząca jest dzika i awangardowa. Ale kiedy wszyscy je mają i je noszą [koszulki] czy przesłanie nie jest rozcieńczone?”³.

¹ B. Dunn, *Uniforms*, Laurence King Publishing, Londyn 2009, s.7, tłumaczenie własne.

² A. Spindler, *The power of the uniform*, [w:] F. Bonami, M. Frisa, S. Tonchi [red.], *Uniform. Order and disorder*, Edizioni Charta, Mediolan 2000, s. 163, tłumaczenie własne.

³ Ibidem, s. 164, tłumaczenie własne.

Za pierwszy przykład świadomego użycia uniformu w kontekście militarnym, historycy uważają działania Cesarza Chin Qin Shi Huang, na rozkaz którego w 210 roku przed naszą erą stworzono Terakotową Armię. Stroje glinianych żołnierzy różnią się od siebie w zależności od rangi, ale jako całość prezentują się spójnie i jednolicie. Zadbano nawet o takie szczegóły jak sposób uczesania. Każdy żołnierz ma włosy spięte w mały kok na czubku głowy. Nieco później, bo w latach 247 – 182 przed naszą erą, po drugiej stronie kuli ziemskiej, Hannibal, dowódca wojsk starożytnej Kartaginy, opracował uniform dla żołnierzy swojej najemnej hiszpańskiej piechoty. Nosili oni białe tuniki z fioletowymi obwódkami, a bardziej elitarna część armii – włócznicy - wyposażona była w białe lniane kirysy z motywem sunburstu, czyli promieni lub „wiązek” promieniujących z dysku centralnego w sposób podobny do promieni słonecznych.

Z biegiem czasu mundur okazał się idealnym rozwiązaniem umożliwiającym nie tylko ochronę żołnierzy, ale również łatwą identyfikację na polu bitwy. Z obecnością munduru wiąże się też nierozdzielnie pozycja, stopień i ranga. Uniformizacji wojska sprzeciwiali się początkowo oficerowie armii brytyjskiej. Nie chcieli nosić tego samego stroju, co regularni żołnierze, więc za własne pieniądze kupowali, podkreślające ich pozycję, stroje⁴. Z czasem musieli się jednak dostosować do panujących reguł. Pod koniec XVIII wieku oficerom nakazano nosić mundur, a epolety - charakterystyczny pasek na ramię oznaczający wyższą rangę - zostały wprowadzone do armii brytyjskiej w 1768 roku. Mundur miał też za zadanie wywarć odpowiednie wrażenie na armii przeciwnika. Żołnierze mieli wyglądać na wyższych, silniejszych, dostojniejszych. Fryderyk Wilhelm I Pruski stworzył specjalny batalion składający z możliwie najwyższych mężczyzn, którzy dodatkowo nosić mieli metrowej wysokości kapelusze⁵.

Mundur pełnił funkcję ochronną, a często również powstrzymywał przed dezercją, ponieważ dobrze zaprojektowany uniform militarny niełatwo było przerobić na strój cywilny. Ważnym aspektem był również fakt, że pięknie zaprojektowane mundury były powodem, dla którego młodzi mężczyźni chętniej zapisywali się do armii, czując, że w mundurze prezentować się będą atrakcyjniej. W 1914 roku zauważono, że rekruci armii brytyjskiej chętniej zapisywali się do pułku strzelców, gdzie noszono stylowe ciemnozielone mundury, niż do piechoty, której uniformy były uważane za mniej atrakcyjne wizualnie⁶. Do dziś strój

⁴ B. Dunn, *Uniforms*, Laurence King Publishing, Londyn 2009, s.12, tłumaczenie własne.

⁵ Ibidem, s.12, tłumaczenie własne.

⁶ Ibidem, s.12, tłumaczenie własne.

służbowy ma w dużym stopniu podnosić morale żołnierzy. Kolorowe dodatki i eleganckie wykończenia nie są użyteczne i nie wzbudzają niepokoju wśród żołnierzy armii wroga, ale wpływają na samopoczucie jednostki, która go nosi. Przede wszystkim jednak elementy ozdobne zostały przejęte przez umundurowanie galowe. Współczesne umundurowanie „robocze” stało się bardzo praktyczne „to jest czas, żeby wyglądać twardo i walczyć brudno”⁷.

Mundur wojskowy zaczął przenikać do mody popularnej na przełomie lat 60. i 70. Początkowo w postaci krojów i koloru khaki. Materiał w kolorze khaki, a ściśle materiał o nazwie khaki, ma swoją historię w kolonialnych podbojach Wielkiej Brytanii. W 1848 roku stacjonujący w Indiach Sir Harry Burnett Lumsden i William Stephen Raikes Hodson odkryli materiał khaki, który idealnie spełniał się w monsunowym klimacie. To z niego stworzono uniformy wojskowe dla armii stacjonującej w tym rejonie. Był on mieszanką włókien bawełnianych i wełnianych w beżowym kolorze, a sama nazwa khaki (od perskiego słowa *khāk*⁸) w języku hindi nawiązuje do „koloru kurzu”. Była to nazwa pigmentu, którego indyjscy wojskowi używali do barwienia swoich ubrań. Ironią losu okazał się fakt, że „indyjskie słowo stało się symbolem kolonialnej represji: od pierwszych starć między Anglikami i Hindusami w 1857 roku do czasów Ghandiego, z wojną z Afryką Południową w międzyczasie, mundur khaki okazał się reprezentacją konfliktu i przemocy pomiędzy dwoma kulturami, barwową reprezentacją dla powstania i upadku Imperium Brytyjskiego”⁹.

Świat mody i świat wojska przenikają się bezustannie. Nie tylko militarna estetyka inspirowała kolejne pokolenia projektantów, ale też wygoda i użyteczność mody ulicznej wpływała na rozwój uniformów militarnych, które stały się dzięki temu jeszcze bardziej ergonomiczne. Stefano Tonchi w swoim tekście *Military Dress, Modern Dress* podaje przykład trenchu, czyli płaszcza zaprojektowanego przez firmę Burberry dla angielskich pasterzy i farmerów. Był przeciwdeszczowy i świetnie chronił przed wiatrem, co docenili angielscy żołnierze walczący na froncie w pierwszej wojnie światowej (*trench* z angielskiego oznacza rów, okop i pod tą nazwą został spopularyzowany). W okresie międzywojennym wrócił do mody codziennej jako atrybut podróżników, szpiegów i obrotnych emigrantów, których ikonicznym przykładem jest Rick Blaine grany przez Humphrey’a Bogarta w filmie

⁷ Ibidem, s.14, tłumaczenie własne.

⁸ S. Tonchi, *Military Dress, Modern Dress*, [w:] F. Bonami, M. Frisa, S. Tonchi [red.], *Uniform. Order and disorder*, Edizioni Charta, Mediolan 2000, s. 156, tłumaczenie własne.

⁹ F. Bonami, M. Frisa, S. Tonchi [red.], *Uniform. Order and Disorder*, Edizioni Charta, Mediolan 2000, s. 32, tłumaczenie własne.

„Casablanca”. Status trencza zmieniał się jednak bezustannie. Podczas drugiej wojny światowej coraz chętniej nosili go generałowie i pułkownicy, więc po jej zakończeniu wrócił do mody miejskiej, ale związanej z kręgiem intelektualistów, którym daleko było do pracy fizycznej w gospodarstwie rolnym (tak jak generałom daleko do obecności w okopach). Stąd prosta droga wiodła trencz na światowe wybiegi, a kultowy model z sygnaturą domu mody Burberry rozpoznawany jest jako najbardziej luksusowy płaszcz świata, którego cena wynosi obecnie około £1500. Nie dziwi więc fakt, że jest to przedmiot identyfikowany niemal z dobrem narodowym Wielkiej Brytanii.

Powracający z wojny żołnierze przywozili ze sobą nie tylko traumę, ale i pewien rodzaj użyteczności modowej, która po cichu przenikała do świata cywili, jako niewinne udoskonalenie ich codziennego życia. W żadnej innej sytuacji projektanci nie myślą tak bardzo o użyteczności mody codziennej niż w momencie projektowania uniformu. Tutaj istotny jest każdy element stroju i nie ma miejsca na seksistowską, z dzisiejszej perspektywy, myśl Diora z 1954 roku, który uważał, że „mężczyźni posiadają kieszenie, żeby trzymać w nich rzeczy, u kobiet kieszenie są ozdobą”.

Wojna odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu się trendów mody w XX wieku. Hippisi, promujący w latach 60. idee antywojenne, zostali wyparci w latach 80. przez środowisko punkowe. Była to kultura buntu, skierowana przeciwko establishmentowi. Narodziła się w Stanach Zjednoczonych na scenie muzycznej Nowego Jorku i Los Angeles. Występowała nie tylko przeciwko polityce rządowej, panującej sytuacji społecznej, ale również przeciwko ruchom hipisowskim. Jak mówił John Holmstrom, założyciel magazynu „Punk Magazin”, „chcieliśmy, żeby punk zmiotł hipisów, wysadził w powietrze cały świat, rock&roll i zacząć wszystko od początku”¹⁰. Proste ubrania jak T-shirt, ramoneska i spodnie ze sklepu z używaną odzieżą stały w opozycji do kolorowych ubrań „dzieci kwiatów”.

W powojennej przechodzącej kryzys społeczny i gospodarczy Wielkiej Brytanii Vivienne Westwood wraz ze swoim partnerem Malcolmem McLarenem w 1974 roku otworzyli w Londynie przy 430 King's Road sklep z odzieżą o nazwie „Sex”. Fakt ten zapoczątkował rozwój ruchu punkowego w Anglii. Było to nie tylko miejsce, gdzie promowano skrajnie kontrowersyjny styl ubioru, ale przede wszystkim miejsce spotkań. Kontrkultura stała się kwestią stylu, a samo miejsce pobudziło chęć buntu przeciwko

¹⁰ *Punk: Attitude*, reż. D. Letts, prod. A. Fontaine, 2005, https://www.youtube.com/watch?v=c3jKfg_2OBE [data dostępu: 25.07.2019], tłumaczenie własne.

wszystkiemu, co działo się na około. Bywanie tutaj było wyrazem wstępu do polityki, w tym do rządów Margaret Thatcher. Westwood czerpała inspiracje z historii (estetyka wiktoriańska, rewolucja francuska), przez lata wyznając zasadę, że nie da się stworzyć sztuki bez znajomości historii. W wywiadzie dla „i-D” mówiła, że „XX wiek to była pomyłka, która wyznawała zasadę rozwalania historii. Nazywamy to ikonoklazmem. To jak powiedzieć naukowcowi, żeby opuścił swoje laboratorium. Wyrzucasz cały warsztat techniczny. Wyrzucasz swoje umiejętności. Wyrzucasz wszystkich ludzi, którzy są geniuszami. Nic o nich nie wiesz, bo przecież wszystko pochodzi od Ciebie. [...] Jedyni ludzie, którzy posiadają kulturę to ci, którzy nie porzucili historii”¹¹. W ten sposób sztuka i protest wyszły na ulicę. Styl punkowy był stylem prowokacyjnym. W butikach Westwood i McLarena można było kupić T-shirty z nadrukiem odwróconego krzyża, swastyki czy Królowny Śnieżki gwałconej przez pięciu z siedmiu krasnoludków, w czasie, kiedy dwa pozostałe krasnoludki uprawiają sex analny (obraz pochodzi z plakatu "Disneyland Memorial Orgy" umieszczonego w magazynie "The Realist" w maju 1967 roku). W 1993 roku James Truman redaktor magazynu „Details” nazwał punk nurtem występującym przeciwko modzie: „dla mnie grunge nie jest przeciwko modzie, on jest niemodny. Punk był przeciwko modzie. To była deklaracja. W grungu nie chodziło o deklaracje i właśnie dlatego jest to szalony pomysł, żeby stał się modą”¹².

Pojawienie się grungu stanowiło fenomen kontrkulturowy, bo jako antyestablishmentowy nurt z subkultury stał się kulturą masową. W żargonie *grunge* oznaczał „brud” i stał się określeniem sceny muzycznej Seattle, która wyłączona była z głównego obiegu i zainteresowania przemysłu muzycznego. Artyści nie posiadali zaplecza technicznego, które pozwoliłoby im nagrywać dźwięk w wysokiej jakości. Trendem więc stało się pozostawianie „brudnego” brzmienia i zwiększanie głośności. Grunge wyewoluował z lokalnej sceny punk rockowej i zainspirowany był zespołami takimi jak The Fartz, The U-Men, 10 Minute Warning, The Accüsed i Fastbacks. Interesujące jest to, że liderzy grunge tacy jak Kurt Cobain nie tolerowali tego określenia i scena muzyczna Seattle się od tego określenia bardzo odcinała. Termin uznawano za mylny, zasłaniający różnorodność stylów. Mark Yarm, autor książki *Everybody Loves Our Town: An Oral History of Grunge*, zwrócił uwagę na ogromne różnice między zespołami grungowymi: niektóre z nich są punkowe,

¹¹ *i-Cons: Vivienne Westwood*, reż. E. King, prod. E. King, 2016,

<https://www.youtube.com/watch?v=ECZJE16uyPw> [data dostępu: 23.07.2019], tłumaczenie własne.

¹² R. Marin, *Geunge: A Success Story*, <https://www.nytimes.com/1992/11/15/style/grunge-a-success-story.html> [data dostępu: 25.07.2019], tłumaczenie własne.

a inne oparte na metalu. Pod koniec lat 80. zespołom grungowym takim jak m.in. Soundgarden, Alice In Chains czy Nirvana udało się przedostać do głównego nurtu, co było znakiem, że kultura niszowa - niezależnie od tego, jak jest radykalna czy antysystemowa - może stać się atrakcyjna dla publiczności masowej, umacniając tym samym wiarę w indywidualizm artystyczny i wartość kultury alternatywnej.

Wizualnie grunge nawiązywał do miejsca, w którym się narodził. Seattle było miastem robotniczym, co znacząco wpłynęło na jego estetykę grungowej mody: ubrania robocze, luźne, flanelowe koszule, kapelusze kierowców ciężarówek. W ten sposób „grunge... stał się ruchem antykonsumpcyjnym, gdzie im mniej wydałeś na ubrania, tym byłeś bardziej cool”¹³. W 2014 „Vogue America” opublikował artykuł, w którym pisano, że „Cobain wyzwolił kobiecy i męski styl, a jego sklep z używanymi artykułami w Seattle obfitował w całą gamę męskiej odzieży roboczej dla drwali oraz kobiecych sukienek od lat 40. do 70. Pod każdym względem było to sprzeczne z oszłamiającą i błyskotliwą estetyką lat 80. Za pomocą poszarpanych dżinsów i kwiecistych sukienek zainicjował zmianę wizerunku archetypicznego rebelianta w stronę radykalnej, milenijnej idei androgeniczności”¹⁴.

Lata 90. okazały się dla mody trudnym, ale przełomowym okresem. Zyskująca początkowo w undergroundzie estetyka grungowa okazała się odpowiedzią na zmagania wkraczającego na scenę rozczarowanego światem pokolenia X, które przeciwstawiło się pracy w korporacji i uczestniczeniu w wyścigu szczurów. Z tego powodu było ono określane pokoleniem cyników, jednak z czasem okazało się, że cynizm i luz zaowocowały odwróceniem negatywnych trendów społecznych. To właśnie oni spopularyzowali samozatrudnienie jako alternatywny model biznesowy. W Wielkiej Brytanii jest to czas, kiedy Margaret Thatcher odchodzi od władzy (w 1992 roku) i zostawia kraj w stanie recesji. Pokolenie X przeciwstawiło się temu, co oferowała kultura globalna, establishment, w tym rynek mody. Byli zmęczeni *haute couture*, które nie miało im nic do zaoferowania. W oczekiwaniu na wielki zwrot w myśleniu o modzie woleli wybrać minimalizm i „niewyróżnianie się w tłumie” niż podążanie za trendami wyznaczanymi w tym czasie przez takie nazwiska jak Gianni Versace, Thierry Mugler, Claude Montana, Azzedine Alaïa. James Sherwood w swoim tekście *The Nineties Utility Movement: Prime Suspect in the Death of*

¹³ C. Strong, *Grunge: Music and Memory*, Ashgate, Farnham 2011, s. 19, tłumaczenie własne.

¹⁴ C. Nnadi, *Why Kurt Cobain Was One of the Most Influential Style Icons of Our Times*, <https://www.vogue.com/article/kurt-cobain-legacy-of-grunge-in-fashion> [data dostępu: 25.07.2019], tłumaczenie własne.

Designer Fashion nazywa modę *haute couture* dosłownie „wrogiem” pokolenia X¹⁵. Minimalizm dał ludziom poczucie wspólnoty. Brak modnych metek pozwolił tej generacji na pokazanie, jak niekomfortowo czują się w świecie opętanym przez konsumpcjonizm. Grunge stał się podstawą do dekonstrukcji panujących w modzie trendów, a Kate Moss była uosobieniem złości panującej w społeczeństwie. Jej uroda stała w kontrze do panujących kanonów piękna uosabianych przez Cindy Crawford, Elle Macpherson, Claudii Schiffer i Naomi Campbell. Zamiast seksownych krągłości wypromowała nurt *heroin chic*, charakteryzujący się bardzo szczupłą, niemal androgeniczną sylwetką, bladą skórą i podkrążonymi oczami.

Londyńskie pokolenie X wojnę znało z gier *PlayStation*¹⁶ (było to pierwsze pokolenie, które nie doświadczyło wojny bezpośrednio, na żadnym etapie swojego życia), a rozrywkom oddawało się w klubach, gdzie mocny bit techno nie współgrał z korporacyjnym garniturem. Więcej – garnitury były zabronione. Muzyka, pot i narkotyki panowały na scenie klubowej jako krzyk buntu wobec zmęczenia panującą rzeczywistością, a ponieważ kultura klubowa od dekad dyktowała modzie kierunek i w tym wypadku nie było wyjątku. Proszki, tabletki i wodę trzeba było gdzieś trzymać, a rozwiązaniem okazały się spodnie projektowane na wzór wojskowych i które weszły do mody pod nazwą „bojówki”. Były wyposażone w wiele kieszeni, które zapewniały swobodę ruchu i pozwalały na wnoszenie do klubów nielegalnych substancji. Nie ma tu miejsca na bezużyteczne akcesoria. Wszystko ma być przydatne. I właśnie na tych imprezach w Wielkiej Brytanii wyrosło nowe pokolenie projektantów YMC wyznających zasadę *You Must Create*, dla których uniformem były właśnie bojówki w kolorze khaki, tenisówki Adidasa, biały prosty T-shirt i bomberka. Moda surwiwalowa to prawdopodobnie najlepsze określenie tego, czego potrzebowała generacja X i czemu estetyka militarna, zarówno w swojej warstwie ideologicznej, jak i użytkowej, w pełni odpowiadała. *Utility* (użyteczność) stało się określeniem-kluczem do tego, co na scenie brytyjskiego społeczeństwa zaczęło być ważne i modne. Wszystko, co zaczęło przenikać do *high fashion* pochodziło prosto z ulic Londynu. Muccia Prada (jako jedna z niewielu) miała pomysł na to, jak odpowiedzieć na zapotrzebowanie nowego pokolenia. Była pierwszą projektantką, która oficjalnie włączyła do swojej kolekcji elementy ubioru militarnego i zaprezentowała na

¹⁵ J. Sherwood, *The Nineties Utility Movement: Prime Suspect in The Death of Designer Fashion*, [w:] F. Bonami, M. Frisa, S. Tonchi [red.], *Uniform. Order and disorder*, Edizioni Charta, Mediolan 2000, s. 177, tłumaczenie własne.

¹⁶ Pierwsza konsola została wypuszczona na rynek w Japonii 3 grudnia 1994 roku.

wybiegu w 1994 poza Wielką Brytanią¹⁷. Użyteczność i użytkowość stały się dla niej priorytetem, a nowy nurt nazwała szykiem użytkowym (*utility chic*). O jego innowacyjności wypowiedział się James Sherwood w „The International Herald Tribune” w 1999 roku: „Odzież sportowa

(i użytkowa) była mundurem ulicznym, który narodził się w ciemnych czasach wczesnych lat 90. Bomberka, bojówki i tenisówki zostały zaadoptowane przez pokolenie DJ-ów, dilerów, skaterów i klubowiczów. Wyrażało to rozczarowanie pokolenia X. Były to ubrania okrutnego świata: tkaniny wiatroodporne, kuloodporne i nożoodporne, które skrojone były w formę opływowego miejskiego pancerza. Była to pokryta teflonem deklaracja <<nie dotykaj>>, manifestująca swoją niezależność od popularnych marek modowych”¹⁸. *Utility* jest brzydkie, agresywne, praktyczne i występowało przeciwko modzie. Na Wyspach ruch ten wzrastał już od jakiegoś czasu, a Monserrat Mukherjee, jeden z brytyjskich projektantów młodego pokolenia oskarżył Miuccię Pradę o kopiowanie, a nie wyznaczanie trendów. Mówił: „Moim zdaniem Prada kopiuje style, które od lat noszone są przez fajnych ludzi”¹⁹. Kapitalistyczny system jest gotowy zarobić na wszystkim, więc bitwa o modę wojenną była nieunikniona. Ulice Londynu wypełniły się młodymi ludźmi ubranymi w elementy oryginalnego umundurowania z prawdziwymi akcesoriami wojskowymi kupowanymi z drugiej ręki lub dziedzicznymi. W ten sposób młodzi Brytyjczycy budowali swoją tożsamość.

Z czasem rebeliancki wymiar użycia militarnych symboli w modzie zaczął być coraz bardziej popularny. Kolejne pokolenia, które nie doświadczyły wojny i nie identyfikowały już tak silnie elementów militarnych z ideą antywojenną, zaczęły je przenosić do mody codziennej jako element stylizacji. Domy mody Chanel, Gucci, Prada zamieniły khaki na luksusową i użytkową garderobę, „jest to oczywiste, że złudzenie możliwości zmiany świata i odkrycia na nowo jego reguł zostało zastąpione przez bardziej żartobliwą postawę, w które znane wszystkim <<nie ma przyszłości>> zostało zamienione na szyderstwo”²⁰. Świat mody podążył tym kierunkiem, naboje zmieniono na szminki, a w Mediolanie Tom Ford i Gucci przekształcili bojówki w niebieskie satynowe spodnie z obniżonym skaterskim kroczem, co zostało szybko odnotowane przez brytyjską dziennikarkę piszącą dla „The Telegraph” Hilary

¹⁷ J. Sherwood, *The Nineties Utility Movement: Prime Suspect in The Death of Designer Fashion*, [w:] F. Bonami, M. Frisa, S. Tonchi [red.], *Uniform. Order and Disorder*, Edizioni Charta, Mediolan 2000, s. 181.

¹⁸ Ibidem, s. 176, tłumaczenie własne.

¹⁹ Ibidem, s. 181, tłumaczenie własne.

²⁰ F. Bonami, M. Frisa, S. Tonchi [red.], *Uniform. Order and Disorder*, Edizioni Charta, Mediolan 2000, s. 66, tłumaczenie własne.

Alexander: „Z pewnością jest zbyt wcześnie, aby przywrócić bojówki, nawet jeżeli wykonane są z satyny w kobaltowym kolorze. Te od All Saints jeszcze się przecież nie znosiły”²¹.

To właśnie zabawa konwencją doprowadziła do powstania figury żołnierki na rolkach, która występuje w projekcie „Kryształ masy”. Zaprojektowany uniform składa się z munduru polowego polskiego żołnierza – kurtka, spodnie, pas i furażerka oraz z rolek. Uniform pozbawiony jest elementów wskazujących na stopień czy rangę żołnierza. Jedynym detalem, który w jakikolwiek sposób identyfikuje pochodzenie stroju, jest polska flaga przyszyta na ramieniu. Według Gianniego Versace „marzeniem projektanta jest stworzyć uniform. [...], ale uniform nigdy nie powinien być zbyt bezpieczny. Jeżeli nie połączysz elementów w odpowiedni sposób projekt straci twój indywidualny charakter. To mnie przeraża, kiedy myślę o uniformie”²². Bez wątplenia stworzenie figury żołnierki na rolkach było jednym z najbardziej ekscytujących elementów całego projektu, nawet jeżeli na tamtym etapie nie wiedziałam jeszcze, co z tym odkryciem zrobić.

Symbolika militarna i uniformy zostały wciągnięte w kulturę codzienną tak bardzo, że nie zdajemy sobie sprawy, jak jesteśmy nimi otoczeni. Bojówki, bomberki, okulary aviator, buty Dr. Martens, trencze i wiele innych pochodzą z armii i z powodzeniem funkcjonują poza wojennym kontekstem. Moją pierwszą pracą jako migrantki była praca w sklepie z markową odzieżą używaną. Co tydzień przez moje ręce przechodziły setki ubrań pochodzących z wybiegów największych światowych projektantów. Najniższa krajowa i bezcenna wiedza o świecie mody oraz luksusu była kwintesencją tego, czym Londyn (prawdopodobnie) jest dla wielu migrantów w tym mieście. Początkowo wszystko wydało mi się podobne. Z czasem zaczęłam dostrzegać różnice. W końcu ktoś zadał pytanie, z którego roku jest „ta fioletowa nylonowa torebka Prady”. I choć byłam przekonana, że na pewno jest z „ostatniego sezonu”, to okazało się, że nylon u Prady to lata 80. Ikoniczny nylonowy plecak pochodzi z 1992 roku, a wspomniana torebka ma już przeszło 10 lat (pokłosie *utility chic*). Symbole militarne zostały pozbawione kontekstu wojennego. Ich wielokrotne przetworzenie przez modę i popkulturę pozbawiło nas czujności i świadomości. Ludzie maszerują w mundurach wojskowych, nie zdając sobie nawet z tego sprawy. Ich strój jest społecznie transparentny. Częściowo dlatego, że poszczególne elementy pochodzą z różnych porządków historycznych

²¹ J. Sherwood, *The Nineties Utility Movement: Prime Suspect in The Death of Designer Fashion*, [w:] F. Bonami, M. Frisa, S. Tonchi [red.], *Uniform. Order and Disorder*, Edizioni Charta, Mediolan 2000, s. 184, tłumaczenie własne.

²² A. Spindler, *The Power of The Uniform*, [w:] F. Bonami, M. Frisa, S. Tonchi [red.], *Uniform. Order and Disorder*, Edizioni Charta, Mediolan 2000, s. 164, tłumaczenie własne.

i kulturowych, a częściowo przez drobne zmiany na przykład w kolorze czy wykorzystanym materiale. Jest to zjawisko, które lubimy nazywać „zabawą modą”. Nastąpił masowy proces neutralizacji symboli, na który wszyscy się zgodziliśmy w imię dobrego stylu i powszechnie akceptowanych trendów. To co oferują domy mody, odtwarzane jest w chińskich fabrykach z tańszych materiałów i tak po wielu przeobrażeniach kupujemy kwiecistą bomberkę w lokalnej Zarze. W zbanalizowanej formie możemy oglądać ten proces w popularnym filmie „Diabeł ubiera się u Prady”. Padają tam słowa: „Myślisz, że to nie ma nic wspólnego z tobą. Ty idziesz do swojej szafy i wyciągasz na przykład ten niebieski, grudkowaty sweter, bo chcesz przekazać światu, że jesteś zbyt poważną osobą, żeby zwracać uwagę na to, co na siebie wkładasz. Lecz nie wiesz, że ten sweter nie jest po prostu niebieski. Nie jest turkusowy. Nie jest lazuruowy. Jest w kolorze modrym. Ponadto, żyjesz sobie słodko z niewiedzą, że w 2000 roku Oscar de la Renta stworzył kolekcję modrych sukni. Później był Yves Saint Laurent z modrymi, wojskowymi kurtkami. [...] Następnie modry zagościł w kolekcjach 8 projektantów. Kolor ten przeniknął przez domy towarowe. Nagromadził się w jakimś dramatycznym zakątku, gdzie, bez wątpienia, wyłowiłaś go z kosza wyprzedaży. Jednakże, ten kolor symbolizuje miliony dolarów i niezliczone miejsca pracy. To nawet zabawne, że twoim zdaniem dokonałaś wyboru, który wyłącza cię z branży mody, kiedy prawda jest taka, że nosisz sweter wybrany dla ciebie przez ludzi znajdujących się w tym pomieszczeniu spośród <<sterty rzeczy>>”²³.

Kiedy jeździłam na rolkach w mundurze swojego ojca, pytanie o kamuflaż nasunęło mi się w naturalny sposób. To co w warunkach polowych umożliwiałoby wtopienie się w otoczenie, tu, w Londynie, było elementem zwracającym powszechną uwagę. Trudno powiedzieć, czy powodem była obecność munduru, czy fakt, że mundur „jedzie” na rolkach. Jednak uwaga, jaką na siebie zwracałam, była chwilowa i trwała tak krótko, jak moja obecność w danym miejscu - długość przejazdu. Gapie, jak się okazało, mieli za mało czasu, żeby zareagować w jakikolwiek sposób. W pewnym sensie szybkość - a co za tym idzie narzędzie tej prędkości (czyli rolki) - zadziałała jak miejski kamuflaż.

Niewidzialni muszą stać się ci, którzy znajdują się na polu walki i chcą nie tylko przetrwać, ale i zwyciężyć. Im mniej ich obecność będzie możliwa do wykrycia, tym mniejsze szanse, że zostaną zabici przy jednoczesnym wzroście szans na zaskoczenie wroga. Widzialność tymczasem jest niemal obowiązkowa w kontekście instytucjonalnym

²³ *Diabeł ubiera się u Prady*, reż. D. Frankel, prod. Wendy Finerman, 2006.

i społecznym - żadnych wątpliwości nie powinna pozostawiać żołnierska ranga czy przynależność do konkretnej formacji. Przede wszystkim jednak widoczne powinno być, że żołnierz jest żołnierzem, a skoro ma on na sobie mundur to bez wątpienia znajduje się na służbie, dbając o bezpieczeństwo publiczne i stojąc na straży ładu oraz porządku. Z tego powodu opracowanie wzoru kamuflażu było przełomowym osiągnięciem technologii militarnej. Stało się to podczas I wojny światowej, kiedy szukano sposobu na ukrycie wojsk artylerii przed atakami z powietrza. Francuski żołnierz Guingot w 1915 roku pomalował ręcznie swoją kamizelkę na kolory, które umożliwiły mu maskowanie. Później metoda ta została rozwinięta przez Francuzów. Włosi zaś jako piersi opracowali mimetyczny materiał „model 1929”, który nadawał się do masowej produkcji i wykorzystywany był do kamuflażu żołnierzy, maszyn i pojazdów. Bardzo powtarzalny w swojej strukturze wzór był niezbyt skuteczny, ale wyznaczył dalszy kierunek myślenia o maskowaniu²⁴. Rozwój technologiczny musiał również nadążać za rozwojem munduru jako współczesnej zbroi. Wełna, bawełna czy len, choć naturalne i pozwalające skórze oddychać, są przemakalne. Przełomem okazało się wymyślenie Gore-texu w 1976 roku. Materiał był wodoodporny, wiatroodporny i śniegoodporny. Zaraz po tym rynek tekstylny, wykorzystujący podobne materiały, przeżył okres renesansu. Zaczęły powstawać włókna ognioodporne, niewykrywalne przez podczerwień, antybakteryjne, antystatyczne czy hipoalergiczne. I tak przez ostatnie 50 lat ze względu na ciągle zmieniające się wymagania wojsk na całym świecie, uniformy ulegały bezustannemu udoskonalaniu stając się bardziej uniwersalne i funkcjonalne. W 2018 roku w Londynie odbyły się targi Defence and Security Equipment International (DSEI), na których przedstawiono m.in. projekt powstały we współpracy z The Royal College of Art. i brytyjskie Ministerstwo Obrony Narodowej (MOD), którego celem było zaprojektowanie nowego umundurowania bojowego. W efekcie udoskonalone prototypy poprawiły komfort, praktyczność i poziom ochrony żołnierza. Lepiej dopasowywały się do ciała, a dzięki wzmocnieniu konstrukcji w obszarach o wysokim zużyciu lepiej miały sprawdzić się w terenie. Zmniejszenie liczby szwów i ilości użytego materiału wpłynęło również na łatwość prania i suszenia. Przedsięwzięcie było realizowane jako część inicjatywy „Future Soldier Vision (FSV) MOD” i nie bez powodu na partnera wybrano instytucję związaną z kreatywnym tworzeniem. Minister Obrony Narodowej Harriett Baldwin wyjaśniła ten fenomen stwierdzając, że „od nowych materiałów, po nowoczesne hełmy, dzięki współpracy ze światowej sławy partnerami, takimi jak Royal College of Art możemy wprowadzać

²⁴ C. Lucchini, *Soldier's Stuff*, [w:] F. Bonami, M. Frisa, S. Tonchi [red.], *Uniform. Order and Disorder*, Edizioni Charta, Mediolan 2000, s. 231, tłumaczenie własne.

innowacje zapewniające naszym pracownikom potrzebny im zestaw sprzętu. Być może współpraca między MOD, a uniwersytetem sztuki i designu wydaje się nieoczywista, ale jest to rodzaj nietradycyjnego partnerstwa, które sprawi, że nasze Siły Zbrojne będą uzbrojone w najnowsze technologie²⁵. Rozwój technologiczny materiałów przeniknął automatycznie do świata mody udoskonalając między innymi rynek odzieży sportowej. CP Company używa hasła „miejska ochrona” (*urban protection*) jako swojego stylistycznego znaku towarowego. Ramię w ramię z kilkoma innymi markami rozwijają coś, co można byłoby nazwać „współczesną zbroją”, na przykład firma Uniqlo, której płaszcze są „uzbrojone w innowacyjną technologię Blocktech”²⁶.

To co urzeka mnie najbardziej w mundurze to troska, z jaką został wykonany. Troska o drugiego człowieka i uwaga, jaka została poświęcona temu, żeby ta konkretna osoba, która w przyszłości włoży uniform złożony z kilku elementów, poczuła przynależność do grupy, misję i powołanie. Jednocześnie mundur buduje poczucie bezpieczeństwa, sprawia, że człowiek czuje się otoczony troską i miłością sztabu projektantów i technologów. Strój żołnierza jest precyzyjnie zaprojektowany. Istnieją oficjalne standardy ich szycia. Każda długość, szerokość i lokalizacja poszczególnych elementów jest dokładnie określona. Ornamenty, ozdoby, przeszycia, wszystko to wskazuje na konkretną pozycję, konkretnej osoby, w konkretnej strukturze militarnej. Nie ma tu miejsca na ekspresję własnej indywidualności, ale nie do tego służy uniform.

Jeszcze do niedawna sposób ubierania się dokładnie definiował grupę społeczną, do jakiej należał dany człowiek. Obecnie nic nie jest definitywne. Strój posiada często charakter aspiracyjny: ludzie w garniturach pracują dla tych, którzy tych garniturów nosić już nie muszą, „w dzisiejszych czasach [...] im bardziej wyszukany uniform, tym niższy status w hierarchii przedstawiciele klasy robotniczej wydają się posiadać. I odwrotnie, <<dział kreatywny>> i ludzie, którzy są tak potężni, że nie muszą się przejmować tym, co myślą o nich inni ludzie, noszą w zasadzie cokolwiek chcą”²⁷. Strój może więc symbolizować zarówno aspiracje, pozycję, być deklaracją, jak i stanowić maskę (i żadna z wymienionych funkcji się nie wyklucza). W zasadzie żołnierz niewiele różni się od cywila. Obaj podejmują decyzję o ubraniu się w konkretny sposób. Noszenie umundurowania związane jest tylko

²⁵ B. Bull, *Future Soldier Vision: RCA Collaborates with MOD on Cutting-edge Kit*, <https://www.rca.ac.uk/news-and-events/press-releases/future-soldier-vision-rca-collaborates-mod-cutting-edge-kit/> [data dostępu 30.04.2019], tłumaczenie własne.

²⁶ <https://www.uniqlo.com/uk/en/men/outerwear/coats-jackets/blocktech> [data dostępu: 24.07.2019], tłumaczenie własne

²⁷ B. Dunn, *Uniforms*, Laurence King Publishing, Londyn 2009, s.8, tłumaczenie własne.

z „czasem militarnym” i sytuacją wojskową. W czasie wolnym tożsamość żołnierza może być budowana w niezależny sposób. Natomiast cywil wkłada mundur, jeżeli ma taką ochotę i nie ma powodu, dla którego ktokolwiek miałby mu tego zabronić.

Mnie również przyszło się mierzyć z uniformem, który został mi przydzielony, kiedy pracowałam jako wieczorowa recepcjonistka w jednej z warszawskich korporacji prawniczych. Strój z logo musieli nosić wyłącznie pracownicy recepcji i etatowi technicy. Managerka kancelarii tłumaczyła zawsze, że jesteśmy wizytówką firmy. Trudno było jednak nie zauważyć, że ubranie miało za zadanie podkreślenie tego, że jesteśmy pracownikami najniższego stopnia i to do nas należy się zwracać ze wszystkim podstawowymi prośbami.

Kiedy zaczynałam pracę nad projektem, zadzwoniłam do mojego ojca i zapytałam go o to, jak on, jako żołnierz, doświadczył „przestrzeni strachu”. Odpowiedź nie mogła być oczywista, ponieważ nigdy nie uczestniczył w misjach pokojowych, a jego życie (jak mi się wydawało) nigdy nie było narażone na bezpośrednie zagrożenie. Jako inżynier prowadził między innymi zajęcia z budowy i eksploatacji wyrzutni raketowej oraz stacji radiolokacyjnej. Pozycja majora, jaką posiadał, wiązała się jednak z kilkoma dodatkowymi obowiązkami, takimi jak odbywanie nocnych kontroli w jednostce położonej w lokalnym lesie, na terenie której znajdowały się magazyny amunicji. Miejsce otoczone było podwójną siatką i przez ten korytarz w formie pętli mój ojciec musiał za każdym razem przejść. Ścieżkę oświetlały reflektory. Żołnierze byli widoczni, wyeksponowani, a reszta przestrzeni tonęła w mroku: „Miałem te myśli, że ktoś się za tą siatką pojawi, że zaatakuje, a ja mam tylko dwa metry na wykonanie jakiegokolwiek manewru”²⁸. Sytuacja paradoksu, w której strażnik znajdował się w klatce. Mundur nie maskował i nie chronił żołnierza przed niczym. W tej sytuacji był tylko dodatkowym elementem eksponującym jego obecność i bezbronność.

Żyjemy w świecie stereotypów i mundur jednoznacznie kojarzony jest z wojną, śmiercią i manifestacją siły. Choć oczywiście są to niebezzasadne asocjacje, to też nie jedyne. Historia znaczenia munduru jest bardziej skomplikowana. Dla mnie, osoby pochodzącej z rodziny wojskowej, mundur był zawsze symbolem ruchu. „Wyemigrował” niejako do grup rebelianckich walczących o lepszą przyszłość świata, w tym często o zakończenie konfliktów wojennych; „wyemigrował” do świata mody umożliwiając budowanie nowej tożsamości w społeczeństwach; „wyemigrował” do świata technologii, inspirując rozwój przemysłu włókienniczego; „wyemigrował” do Hollywood, żeby poruszyć emocjami milionów widzów.

²⁸ Rozmowa telefoniczna przeprowadzona w dniu 15.01.2018 roku.

Dla mnie mundur to migracja moja i mojej rodziny. To mundur sprawił, że moi rodzice zmienili miejsce zamieszkania, w mundurze został pochowany mój dziadek, odbywając w ten sposób ostatnią symboliczną podróż. Na końcu jestem ja. Dwudziestodwujęciolatka Polka, która w 2017 roku przeprowadziła się do Londynu. Właśnie tu po raz pierwszy przyszło mi zmierzyć się z pytaniem, kim jestem, co sobą reprezentuję i czego oczekuję od otoczenia. Mundur mojego ojca, który przysłała mi ciotka, uświadomił mi, że moja obecność w tym miejscu ma społeczno-politycznie znaczenie. Wkładając go na siebie przechwyciłam i zawłaszczyłam jeden z najsilniejszych męskich symboli, a uzbrajając figurę żołnierki w rolki, przenieśliśmy tę postać w świat fantazji, gdzie porządek i dyscyplina połączone są z symbolem wolności i rebelii. Postać żołnierki na rolkach jest widoczna. Ludzie zwracają na mnie uwagę. Choć nie są w stanie sprawdzić, czy jestem autentycznym żołnierzem, a pozorna kompletność mojego stroju (spodnie, kurtka i furażerka) legitymizuje w odczuciu odbiorców mój status, bo „w miastach XXI wieku niemal podświadomie przyjęliśmy, że każdy, kto nosi mundur, musi mieć władzę. Wykonujemy rozkazy narzekając, ale bez pytania”²⁹. Powstaje pytanie, czym staję się w ich świadomości czy może moja obecność zostaje zneutralizowana jak cała reszta impulsów, które docierają do nas ze świata zewnętrznego. Obecność żołnierki jest fatamorganą, pojawia się i znika. Jest rzeczywista i nierzeczywista do tego stopnia, że ludzie oglądający wideo-dokumentację przejazdu, podejrzewali, że produkcja jest zgrabnym montażem, gdzie postać została wklejona w panoramę miasta. Jeżeli coś zauważamy to interpretujemy. Jeżeli nie zauważamy to nie poświęcamy temu uwagi.

Teoria asamblażu opracowana przez Gillesa Deleuze i Félix Guattari w ich książce *Tysiąc Plateau*³⁰ polegała na określeniu ram do analizy złożoności społecznej poprzez podkreślanie płynności, wymienności i wielości spełnianych przez nie funkcji za pośrednictwem połączeń między bytami. Teoria ta wskazuje na niestabilność elementów struktury i tego, że mogą być one przemieszczane, wymieniane i zastępowane innymi pochodzącymi ze świata zewnętrznego. To zmiana tych elementów nadaje strukturze nowe, uaktualnione znaczenie i sens. W polskim tłumaczeniu książki *Tysiąc Plateau* pojawia się pojęcie układu, które wydaje się być nieodpowiednim tłumaczeniem bardziej dynamicznego w swojej naturze, francuskiego słowa *agencement* (którego odpowiednikiem w języku angielskim będzie właśnie asamblaż), który oznacza „określony sposób aranżacji różnego

²⁹ B. Dunn, *Uniforms*, Laurence King Publishing, Londyn 2009, s. 56, tłumaczenie własne.

³⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

rodzaju elementów, które z łatwością mogą ulec rekonfiguracji”³¹ (pośród wielu tłumaczeń francuskiego oryginału, dopiero angielski przekład kanadyjskiego filozofa Briana Massumiego wydaje się być poprawny). Co więcej Deleuze i Guattari uznawali, że „nie jesteśmy w świecie, raczej stajemy się wraz ze światem, stajemy się poprzez kontemplowanie go. Wszystko jest widzeniem, stawianiem się. Stajemy się uniwersum”³². Amerykański socjolog Manuel DeLanda w pracy *A New Philosophy of Society* tłumacząc podejście francuskich filozofów, mówił o asamblażach jako o „bytach, których tożsamość określana jest przez relacje, w jakie wchodzi ze światem zewnętrznym”³³. Tak jak wymieniane były części munduru, który pozbawiałam elementów i dodawałam nowe, tworząc uniform żołnierki na rolnkach, tak samo wymieniane i zamieniane są elementy naszej świadomości i osobowości, kiedy znajdujemy się w nowych warunkach. Człowiek „wytwarza się” w pewnym sensie na nowo, wykorzystując wiedzę i doświadczenie, ale „udoskonalać” je na potrzeby sytuacji. W tym sensie widzę proces adaptacji jako asamblaż. W warunkach opisywanej przez Baumaną płynnej nowoczesności, główną ludzką umiejętnością jest szybkie przystosowanie się do zmiennych warunków. Wszystko, co nas otacza, jest kulturą zapomnienia i wymazywania, bo wszystko, od relacji po dobra materialne, jest jednorazowego użytku. W swoim projekcie stworzyłam sytuację, w której umożliwiłam zauważenie. Unaoczniając, że my wszyscy „nosimy mundury. Obecnie noszenie munduru jednocześnie nas poniża i wywyższa. Wyglądamy na zniewolonych, co wydaje się wstydlive, ale jednocześnie wyglądamy ładnie w mundurze co odróżnia nas od ludzi, którzy noszą ubrania podarte i brudne. Dla mnie, na przykład, noszenie munduru jest bardzo przyjemne, ponieważ nigdy wcześniej nie wiedziałem w co się ubrać. Ale w tym też jestem na razie tajemnicą dla siebie”³⁴. Mijamy się na ulicach Londynu, działając na siebie poprzez tworzenie setek układów polegających na niepewności i lęku, wobec tego drugiego, którego - jeżeli zdecydujemy się zauważyć - to nie wiemy, czego się po nim możemy spodziewać. Jednak w nieoczekiwany i często nieświadomy sposób wpływamy na siebie nawzajem i jest to relacja w wyniku, której wszyscy ulegamy stałej metamorfozie.

³¹ M. Chaberski, *Performans jako asamblaż*, https://www.academia.edu/26656559/Performans_jako_asamblaż [data dostępu: 15.08.2019].

³² Cytat za M. Chaberski, *Performans jako asamblaż*, https://www.academia.edu/26656559/Performans_jako_asamblaż [data dostępu: 15.08.2019].

³³ Ibidem, [data dostępu: 15.08.2019].

³⁴ R. Walser, *Jakob von Gunten*, [w:] D. Linck [red.], *Selected short writings*, Continuum, Nowy Jork, 2006, s. 226, tłumaczenie własne.

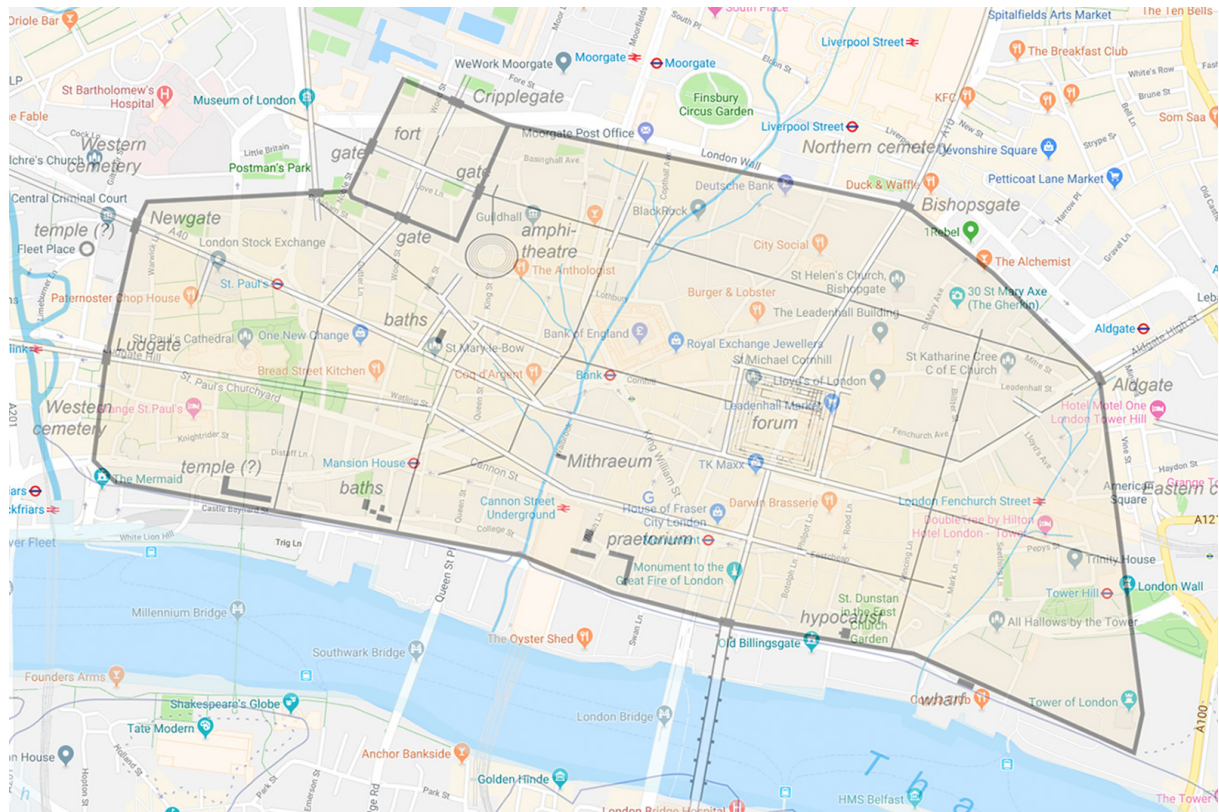


Fig. 7. Widok z Google Maps, Londyn, Wielka Brytania, 2018. Na aktualną mapę miasta został nałożony uproszczony zarys historycznej mapy Londynu, szkic do projektu *Kryształ masy* (Anna Jochymek, 2019)

ROZDZIAŁ 4

O ARCHITEKTURZE

Po przyjeździe do Londynu zamieszkałam w Haringey, północnej dzielnicy miasta. Osiedliła się tu głównie mniejszość turecka i albańska. Do XVIII wieku Haringay¹ było terenem wiejskim. Nieduża odległość do Londynu i pojawienie się kolei w połowie XIX wieku doprowadziło do szybkiej urbanizacji obszaru. W 1965 roku gmina stała się oficjalną częścią stolicy i od czasów drugiej wojny światowej zaczęła tu przybywać coraz większa liczba imigrantów. Aż do połowy lat 80. największą atrakcją okolicy był stadion Haringay Arena. Dzięki istniejącej już linii metra Piccadilly Line (której ostatnią stacją była stacja Finsbury Park z czasem przedłużona o Manor House) ogromna liczba Londyńczyków przybywała do Haringay, żeby oglądać wyścigi, hokej na lodzie, zawody bokserskie i uprawiać hazard. Z czasem lokalni mieszkańcy zaczęli protestować. Rosnąca popularność stadionu wiązała się z ogromnym hałasem, ale także blokadą komunikacji miejskiej. Mike Ticher w książce *The Story of Haringay Stadium & Arena* opisał sytuację mieszkanek Haringay, które na co dzień pracowały w fabrykach we wschodniej części Londynu. Z powodu tłoku w komunikacji miejskiej zmuszone były wracać do domu kilka mil na piechotę. Miasto nie pozostało głuche na te skargi. W 1987 roku stadion został zamknięty, a działka sprzedana korporacji Sainsbury's. Z czasem stadion zburzono, a na jego miejscu wybudowano funkcjonujący do dziś supermarket, później poszerzony o centrum handlowe „Arena”. Obecnie Haringey uważa się za dzielnicę tranzytową. W materiałach archiwalnych

¹ Geneza nazwy Haringey (lub Haringay) sięga czasów saksońskich i wywodzi się od słowa „Haeringes-hege” oznaczającego ogrodzenie należące do wodza saskiego Haeringe. Używana w potocznym języku nazwa Haeringe została zmieniona na łatwiejsze w wymowie Haringey. Z czasem nazwę to zaczęła wypierać nazwa „Hornsey” (która obecnie stanowi jedną z części Haringay) i niemal wyparła z użycia pierwotne „Haringay”. W 1792 roku w dzielnicy wybudowano Haringay House co przywróciło świadomości mieszkańców pierwotną nazwę. W 1965 roku połączono trzy obszary: Wood Green, Hornsey i Tottenham tworząc oficjalną dzielnicę Londynu Haringey. Wydaje się, że urzędnicy starali się utrzymać pierwotną nazwę przynależącą do tego terenu i wygląda na to, że historycznie Haringey wyprzedza Haringay, natomiast sytuacja jest niejasna. Obecnie uważa się, że Haringey to dzielnica, a Haringay to obszar. H. Rosehill, *Is It Haringey Or Haringay?*, <https://londonist.com/london/features/haringey-or-haringay> [data dostępu: 26.06.2019].

z 1926 roku Haringay zostało opisane jako „niemodne, ale z dobrymi połączeniami kolejowymi i tramwajowymi”². Zaskakujące, jak niewiele zmieniło się od tego czasu. Dzielnica nie jest „seksowna”, atrakcyjna i modna. Jest za to użyteczna, bo położona relatywnie niedaleko centrum, dobrze skomunikowana, a czynsze wciąż pozostały stosunkowo niskie. Zakłada się, że wszyscy mieszkają tu „na chwilę”, żeby po trzech, czterech latach przenieść się do lepszego rejonu Londynu albo wyjechać z miasta. W Haringey nie zostaje się pokoleniami.

Haringey ma też swoje ciemne tajemnice. Główna ulica - Green Lanes - to korytarz heroinowy z dwoma gangami zlokalizowanymi po przeciwnych stronach. Narkotykami handluje się w lokalnym parku, ale na co dzień nie jest to odczuwalne. Refleksja przychodzi jedynie wtedy, kiedy rzeczywiście dochodzi do incydentów z nożownikami. Pewien chłopak został zaatakowany pod moim oknem w środku nocy i odwieziony karetką do szpitala. Przeżył. Drugiego zabili w parku. Pierwszy raz widziałam zabezpieczone miejsce zbrodni. Ruch był wstrzymany na ponad 24 godziny. Oba przypadki dotyczyły porachunków między gangami, a te - jak się okazało - nie należą do rzadkości. Londyn jest uważany za stolicę nożowników. Takie sytuacje wydają się zupełnie nierealne z perspektywy rutyny dnia codziennego, co więcej - przemieszczanie się na rowerze zbudowało we mnie poczucie, że świat obserwuję z dystansu, bez konieczności uczestniczenia w nim. Trudno było mi sobie wyobrazić, że ktoś mnie napada w momencie, kiedy jadę. Mylnie, jak się okazało. Przejżdżając obok kanału moja współlokatorka została zaskoczona przez mężczyznę, który wyskoczył na drogę zza auta. Od razu pokazał jej ostrze noża, który ukrywał w wewnętrznej części kurtki. Pogardził telefonem i pustym portfelem. Zabrał rower i zaproponował wymianę za sex. Sytuację uratował fakt, że przy kanale zaparkowana była łódź, na której paliły się światła. Moja przyjaciółka wskoczyła na nią i zaczęła dobijać się do drzwi. Nożownik uciekł.

Kiedy jedzie się na rowerze w takim mieście jak Londyn to nie trudno stać się świadkiem przestępstw. Kiedy pierwszy raz widziałam, jak zorganizowana grupa kradnie skuter w środku miasta, pouczono mnie, żeby nie wchodzić w interakcję ze złodziejami, bo tacy ludzie są po prostu niebezpieczni. Zwłaszcza gangi skuterowe, znane z wylewania na ludzi kwasu. Ta świadomość wystarczyła, żebym zaakceptowała fakt, że nigdy nie stanę w obronie dobra materialnego w tym mieście. Nie reagowałam więc ani kiedy z kieszeni rowerzysty jadącego przede mną wypadło przecięte zapięcie rowerowe, ani wtedy, kiedy

² M. Ticher, *The Story of Haringay Stadium & Arena*, Hornsey Historical Society, Londyn 2002, s. 13, tłumaczenie własne.

młody chłopak chował pod kurtką paczkę cukierków w Pountlandzie, sklepie, w którym cena produktu nie przekracza zazwyczaj £1.

Green Lanes stało się dla mnie punktem startu każdej miejskiej wyprawy. Gdziekolwiek nie wyruszam, zaczynam właśnie tutaj. Pamiętam pierwszą drogę, jaką pokonałam w Londynie. Była to trasa autobusem z domu do University College London, gdzie miałam studiować. Byłam bardzo podekscytowana. Tak bardzo, że przypadkowo wysiadłam kilka przystanków za wcześnie i resztę drogi przeszłam już na piechotę. Od tego czasu pokonuję tę trasę niemal codziennie rowerem. Czasem myślę o niej jako o trasie bezpieczeństwa. Czterdziestominutowej architekturze czasu i przestrzeni, w której pozostaję sama ze swoimi myślami.

Green Lanes, Seven Sisters Road, Tollington Road, Camden Road, Bayham Street, Crowndale Road, Eversholt Street, Euston Road to ulice oznaczone moimi emocjami³. Struktura, w której ramach pozwalałam sobie na ich uwolnienie. Wszystko na około mnie jest tak zmienne i niestabilne, że jedyną stałą odnalazłam w swojej trasie łączącej dom z resztą świata. Do dziś nie znalazłam odpowiedzi na wciąż pojawiające się pytanie, czy posiadam swoje ulubione miejsce w Londynie. Wiem natomiast, które jest dla mnie najważniejsze. Jest to nitka ulic, których architekturę znam na pamięć. Deyan Sudjic w książce *Kompleks gmachu. Architektura władzy* pisał, że „architektura daje nam sposobność zapomnienia na chwilę o niepewności naszego położenia. Dzięki jej wewnętrznej logice możemy wytworzyć przynajmniej złudne poczucie sensu, stosowności i przewidywalności. Oczywiście nie jest ona w stanie narzucić porządku rozchwianemu światu, ale w swoich kategoriach daje szansę na wytchnienie od chaosu”⁴. Myślę o porządku i zasadach ruchu drogowego, rytmie, jaki on dyktuje i taktyce, jaką każdy jej użytkownik opracowuje. Tu zasady i reguły są jasne. Nie dziwi więc fakt, że daje to wytchnienie.

Podczas procesu adaptacyjnego w nowym otoczeniu budujemy nową historię nowych dla nas miejsc. W mikroskali odbywa się to podczas zmiany szkoły czy pracy. W stali makro - kiedy przeprowadzamy się do innego miasta czy kraju. Wydaje mi się, że z wiekiem jesteśmy bardziej świadomi tych procesów i myślę, że budując prywatną mitologię Londynu oparłam ją właśnie na relacji wydarzenia z przestrzenią. Tutaj nie ma miejsc, o których mogłabym

³ Niezmienna część trasy kończyła się na skrzyżowaniu Eversholt St i Euston Rd. Dalej, w zależności od celu podróży, wybierałam różne drogi dojazdu.

⁴ D. Sudjic, *Kompleks Gmachu. Architektura władzy*, tłum. A. Rasmus-Zgorzelska, Centrum Architektury, Warszawa 2015, s. 270.

powiedzieć, że „chodziło się tu od zawsze”, „były od zawsze”. Każde znane mi miejsce wiąże się z konkretnym momentem, jaki w nim przeżyłam. Wszystko ma znaczenie i wydaje się, że w tak całościowym, totalnym ujęciu jest to niemożliwe do doświadczenia na przykład w mieście dorastania. O podobnej sytuacji pisał w swoim liście do przyjaciela Walter Benjamin, opisując swoją wizytę w Moskwie w 1926 roku jako „dwa miesiące, podczas których... musiałem zмагаć się [...] z miastem, co dało mi pewne zrozumienie rzeczy, którego nie osiągnąłbym w żaden inny sposób”⁵. Z tego powodu postrzegam swoją relację z Londynem jako relację miłosną, opartą nie tylko na chęci zadomowienia się, ale i na chęci zbudowania więzi z nową przestrzenią. Świadomie wybrałam to miejsce do życia, z czasem dochodząc do wniosku, że ludzie kochają Londyn, natomiast Londynowi nie zależy na nikim. Jest to relacja jednostronna. Obdarzamy miejsce miłością, bo budujemy dzięki temu poczucie przywiązania. Daje to, tak jak mnie, złudne poczucie stabilności.

To fenomenologiczne podejście do miejsca i przestrzeni znajdziemy między innymi u Yi-Fu Tuana (geografa specjalizującego się w nurcie geografii humanistycznej), który spopularyzował pojęcie topofilii – umiłowania miejsca. Rozumiał je jako „więź uczuciową między ludźmi a miejscem lub otoczeniem”⁶. W swojej książce *Topophilia. The study of environmental perception, attitudes, and values* zdefiniował termin “topofilii”, choć przecież sam termin pojawił się w literaturze przedmiotu znacznie wcześniej. W 1947 roku użył go W. H. Auden, pisząc wstęp do książki Johna Betjemana *Slick but not Streamlined*, pisał, że zbiór powinien „zainspirować amerykańskich topofili, aby poważnie traktowali poezję, a amerykańskich poetów, żeby poważnie traktowali topofilię”⁷. Słowo to, w nieco zmienionym sensie, zostało użyte również przez Gastona Bachelarda w jego książce *The Poetics of Space*. Pole swoich zainteresowań określił terminem *felicitous space*, które rozumiałabym jako „miejsce ukochane”, precyzując, że „w tym sensie badania zasługują na miano topofilii. Starają się one określić ludzką wartość przestrzeni, którą można uchwycić, obronić przed szkodliwymi siłami, przestrzeń, którą kochamy. Z różnych powodów [...] jest to przestrzeń gloryfikowana. [...] Przestrzeń, która została wykorzystana przez wyobraźnię nie może pozostać obojętną przestrzenią wobec miar i szacunków geodety”⁸.

⁵ Cytat za: M. Savage, *Walter Benjamin's Urban Thought: a Critical Analysis*, [w:] M. Crang, N. Thrift, *Thinking Space*, Critical Geographies, Londyn 2000, s. 45, tłumaczenie własne.

⁶ Y. F. Tuan, *Topophilia. The Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1974, s. 4, tłumaczenie własne.

⁷ E. Relph, *Topophilia and Topophils*, <https://www.placeness.com/2015/10/> [data dostępu: 27.06.2019], tłumaczenie własne.

⁸ G. Bachelard, *The Poetics of Space*, The Orion Press, Nowy Jork 1964, s. XXXI, tłumaczenie własne.

Podjęcie Yi-Fu Tuana i Gastona Bachelarda łączy wiara, że nasze emocje i pamięć wchodzą w relację z danym miejscem. Wskazują na istotę skojarzeń i tworzących przez nie znaczeń, a w dalszym efekcie na powstającą mitologię i symbolikę miejsca. Yi-Fu Tuan, który specjalizował się na początku swojej kariery w geomorfologii, z biegiem czasu zainteresował się z geografiami kulturową i analizą zagadnień geografii z perspektywy humanistycznej. W efekcie swoich badań wprowadził do pola geografii egzystencjalizm i myślenie fenomenologiczne. Jego rozważaniom była bliska perspektywa Heideggera, od którego zapożyczył między innymi sformułowanie „bycie-w-świecie”. Termin ten, według Heideggera, zastąpić miał takie pojęcia jak: podmiot, przedmiot, świadomość i świat. Wierzył on, że tego typu podział nie istnieje, a wszystko jest ze sobą połączone wzajemnymi relacjami. Świadomość jest świadomością „czegoś” i nie może istnieć bez obiektu tej świadomości.

Współczesna geografia miała problemy z zaakceptowaniem myślenia Tuana, ponieważ w obrębie nauki uważano pojęcie „przestrzeni” jako łatwo mierzalne. Nadanie mu szerszego, bardziej symbolicznego, znaczenia wiązało się z tym, że trudniej było ową przestrzeń obiektywnie określić i zmierzyć. Powołując się na Maurice’a Merleau-Ponty’ego, który pisał, że przestrzeń „nie jest środowiskiem (rzeczywistym bądź logicznym), w którym rzeczy ustawiają się względem siebie, ale środkiem, za pomocą którego staje się możliwe ustalenie [*position*] rzeczy. Dlatego też [...] musimy ją pomyśleć jako uniwersalną możliwość ich wiązania ze sobą”⁹, Tuan słusznie zauważył, że nauki ściśle odrzucały tego typu koncepcje. Były one bowiem związane z abstrakcyjnym myśleniem, które bardziej przystawało do psychologii i literatury, a nie nauk ścisłych. Sam pisał, że „W doświadczeniu znaczenie przestrzeni nakłada się często na znaczenie miejsca. <<Przestrzeń>> jest bardziej abstrakcyjna niż <<miejsce>>. To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości. Architekci mówią o przestrzennych walorach miejsca, mogą jednak równie dobrze mówić o lokalnych (sytuacyjnych) walorach przestrzeni. Dla definicji pojęcia <<przestrzeń>> i <<miejsce>> potrzebują siebie nawzajem. Bezpieczeństwo i stabilność miejsca zwraca naszą uwagę na otwartość, wielkość i grozę przestrzeni – i na odwrót. Co więcej, kojarząc przestrzeń z ruchem, odczuwamy miejsce jako

⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 265.

pauzę: każde zatrzymanie w ruchu umożliwia przekształcenie sytuacji (położenia) w miejsce”¹⁰.

Kluczowe dla filozofii Tuana było zauważenie, że fenomenologia to nauka zajmująca się „człowiekiem w przestrzeni”, a nie w abstrakcji i właśnie takie myślenie zaczął wprowadzać w pole geografii. W swoich badaniach wyszedł poza szeroko analizowaną tematykę skupiającą się na „pragnieniu wyjaśnienia, w jaki sposób powstają określone wzorce społeczne, ekonomiczne i przestrzenne, jak są podtrzymywane i w jaki sposób ostatecznie się zmieniają”¹¹. Było to podejście, które wpłynęło na zmianę rozumowania i połączenie myślenia o miejscu z emocjonalną relacją, jaka jest budowana przez ludzi w stosunku do otoczenia. Dzięki temu nowatorskiemu podejściu Tuan został okrzyknięty przedstawicielem „nowej geografii”, czyli geografii humanistycznej. W tym samym czasie podobnymi zagadnieniami zajmowali się jeszcze David Lowenthal, Anne Buttimer, Edward Relph, David Seamon. Geografia humanistyczna nie skupiała się już na tworzeniu symulacji komputerowych i konstruowaniu twardych teorii, a bardziej na „osobistym spotkaniu, literackiej refleksji, oraz na pokorze, chęci wiedzy i nadziei”¹².

Przestrzeń Londynu jest konstrukcją złożoną. Warstwy znaczeniowe ciągle się na siebie nakładają. Moja perspektywa jest perspektywą zewnętrzną, a nawet „obcą”. Składa się na to wiele czynników, jak ograniczona znajomość historii lokalnej, obyczajów, kultury, języka. Interesujące jest jednak, że miasto to w przeważającej większości składa się z ludzi, którzy są tymi „obcymi”. Wraz z decyzją o zamieszkaniu w tym mieście, przynieśli ze sobą kolejną wzbogacającą przestrzeń warstwę¹³. W tym kontekście myślę o przestrzeni Londynu jak o palimpseście ludzkich doświadczeń, tym ciekawszych, bo wielokulturowych, budujących prywatną dla każdego mieszkańca historię miejsca. W tej sytuacji nie jest już ważne, czy jesteś „obcy”, czy nie. Istotna staje się wyłącznie relacja człowieka z miejscem. Walter Benjamin w tekście *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej* pisał, że „więź oryginału z miejscem i czasem jego istnienia składa się na pojęcie

¹⁰ Y. F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, K. Wojciechowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 16.

¹¹ P. Rodaway, *Yi-Fu Tuan*, [w:] P. Hubbard, Kitchin [red.], *Key Thinkers on Space and Place*, Sage, Londyn 2011, s. 429, tłumaczenie własne.

¹² Ibidem, s. 427, tłumaczenie własne.

¹³ Według badań z 2018 roku przeprowadzonych przez Dr Carlos Vargas-Silva i Dr Cinzia Rienzo, liczba zagranicznie urodzonych mieszkańców Londynu w 2017 wynosiła 3,354,000 osób co stanowi jednocześnie 38% populacji miasta. W skali Wielkiej Brytanii 14.4% populacji to osoby urodzone poza granicami UK, a 9.5% stanowią niebrytyjscy obywatele.

autentyczności”¹⁴. W tym sensie prawdziwość miasta jest budowana właśnie poprzez relację ludzi względem przestrzeni czy konkretnych miejsc. W tym samym tekście Benjamin definiuje pojęcie aury, pisząc, że „jedyna w swoim rodzaju wartość autentycznego dzieła sztuki ma swoje podłoże w rytuale, w którym posiadało ono swoją oryginalną i pierwszą wartość użytkową”¹⁵. Owa aura miejsca miała według niego działać na flâneurów, czyli miejskich obserwatorów, którzy spacerowanie czy bląkanie się podnieśli do rangi rytuału. Tymczasem w samym pojęciu aury interesuje mnie bardziej jej geneza, w której Benjamin poszukuje funkcji rytualnej obiektu. W tym sensie obecność w danym miejscu i rutyna życia każdego człowieka wpływa na aurę miejsca, budując jego unikatową historię i stając się jego cechą.

Ta wykluczana czy niedostrzegana, albo czasem ignorowana, obecność wybrzmiała w bardzo interesujący sposób w momencie, kiedy niespodziewanie społeczeństwo brytyjskie opowiedziało się za opuszczeniem Unii Europejskiej. Jednym z zauważalnych pozytywnych skutków tej sytuacji okazał się fakt, że do udziału w debacie publicznej zostali w sposób bardzo znaczący i wyraźny zaproszeni imigranci. Ich obecność, poglądy i doświadczenie stały się widoczne i stanowią ważny głos w debacie o problemach społecznych Wielkiej Brytanii. Doświadczenia milionów zaczęły przenikać do masowych mediów i w dużo bardziej rzetelny sposób budować obraz migracji społecznej na Wyspach, wychodzący poza stereotyp „emigranta ekonomicznego siedzącego na zasiłku”. Ciekawym zjawiskiem, jakie zaobserwowałam, była również postawa Brytyjczyków, którzy zaczęli, w następstwie dziejących się wydarzeń, kwestionować swoją brytyjskość i wskazywać na imigranckie pochodzenie swoich rodziców lub dziadków. Przykładem niech będzie radykalna postawa Davida Blackmore’a, „europejsko urodzonego artysty”, który z okładki swojego paszportu wymazał gumką brytyjskie godło i wszystkie znajdujące się tam informacje. Działanie to stanowiło część projektu rozpoczętego w 2015 roku pt. „European Passport”. Brexit sprawił, że całe społeczeństwo świadomie zaczęło zadawać sobie pytania o tożsamość narodową.

Podłoże do zrozumienia złożonej natury przestrzeni miejskiej XXI wieku dał Michel Foucault, opracowując termin „heterotopii” i wskazując na różnorodność i zmienność miejsca. Iwan Sudradjat pisał, że Foucault opisuje miasto jako sytuację, gdzie: „widzimy tę rozdrobnioną sferę jako jedną z możliwości i swobód, jako taką, w której <<inność>> staje

¹⁴ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej*, [w:] H. Orłowski [red.], *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 70.

¹⁵ Ibidem, s. 74.

się realną możliwością”¹⁶. Inność w tym ujęciu jest wartością, która może się rozwijać i wpływać na jakość miejsca. Myśl Foucaulta interpretowałabym, idąc za myśleniem Barta Lootsma - jako optymistyczną, bo wskazującą na to, że w przestrzeni miejskiej jest zawsze miejsce dla inności, a co za tym idzie dla różnorodności. Pisał on, że „heterotopie istnieją bez wątpienia w społeczeństwie i ustępują miejsca inności, a inność później otwiera drzwi do wielości i heterogeniczności”¹⁷. Foucault powołuje się również na podejście Bachelarda zgadzając się z jego tezą, że nadawanie znaczeń miejscom wiąże się z emocjami oraz „że nie żyjemy w homogenicznej i pustej przestrzeni, lecz przeciwnie, w przestrzeni nasyconej jakościowo i zapewne też nawiedzanej przez fantazmaty. Przestrzeń naszej pierwotnej percepcji, przestrzeń naszych snów i naszych namiętności, posiada jakości niejako wewnętrzne: to przestrzeń lekka, eteryczna, przezroczysta lub przestrzeń ciemna, nierówna, zatłoczona; przestrzeń z góry, przestrzeń szczytów albo przeciwnie – przestrzeń z dołu, przestrzeń błota; przestrzeń, która może płynąć jak żywa woda, lub przestrzeń zatrzymana, zakrzepła, jak kamień czy kryształ”¹⁸.

Jednym z najważniejszych wyzwań podczas pracy nad projektem „Kryształ masy” było znalezienie przestrzeni (czy też miejsca) dla obecności żołnierki na rolkach. Postaci hybrydy: migrantki w archetypicznej zbroi polskiego mężczyzny z protezami na nogach w postaci łyżworolek, które - podwyższając sylwetkę – dawały szansę na wyjątkową, szybką, buntowniczą i efemeryczną obecność w przestrzeni miejskiej. Początkowo metafora siły, którą wносиła do projektu obecność munduru, sprawiła, że zaczęłam myśleć o architekturze w podobny sposób. Dzięki książce Deyana Sudjić’a *Kompleks gmachu. Architektura władzy* moja uwaga skoncentrowała się na Millenium Dome – bolesnej bliźnie po porażce panującego w latach 90. rządu nowych laburzystów. Pomysł budowy obiektu powstał po objęciu władzy przez Tony’ego Blaira. Celem było stworzenie budynku, który uświetniłby nadejście nowego stulecia i podkreśliłby nowoczesny charakter państwa brytyjskiego. Rząd „chciał wyjść poza przeterminowany i wyświechtany wizerunek brytyjskości kojarzonej z ceremoniałami, rodziną królewską i krykietem”¹⁹ i dokonać zmiany wizerunkowej Wielkiej Brytanii. W tym celu powołano Millenium Commission, którego członkowie w 1994 roku

¹⁶ I. Sudradjat, *Foucault, the Other Spaces, and Human Behaviour*, <https://core.ac.uk/download/pdf/82579543.pdf> [data dostępu: 1.07.2019], tłumaczenie własne.

¹⁷ Ibidem, [data dostępu: 1.07.2019], tłumaczenie własne.

¹⁸ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, https://www.academia.edu/5203815/Michel_Foucault_Inne_przestrzenie_Teksty_Drugie_nr_6_2005 [data dostępu: 7.08.2019].

¹⁹ D. Sudjić, *Kompleks Gmachu. Architektura władzy*, tłum. A. Rasmus-Zgorzelska, Centrum Architektury, Warszawa 2015, s. 204.

zaczęli podróż po kraju i „hojnie rozdawali wówczas pieniądze na tak mało prawdopodobne realizacje jak udekorowanie Portsmouth gigantycznym rzygaczem, a jednocześnie odmawiali sfinansowania budynku opery w Cardiff według projektu Zahy Hadid. Zwłaszcza dwóch członków komisji, Michael Heseltine i dziennikarz Simon Jenkins, wierzyło, że na tysiąclecie koniecznie należy skupić uwagę narodu na jednej, ale za to mocnej rzeczy”²⁰. Tym skupiającym uwagę obiektem stało się Millenium Dome. Miał być to nowoczesny park tematyczny, który w swojej ostatecznej formie „nieudolnie nawiązywał wręcz do lat 50., przetwarzając przy pomocy pokrytego teflonem namiotu z jaskrawożółtymi kolcami autorstwa Richarda Rogersa dwie najbardziej znane konstrukcje zaprojektowane na Festival of Britain: Dome of Discovery i Skylon (maszt w kształcie igły, podtrzymywany dzięki stalowym odciągom)”²¹. W zaplanowanej formie funkcjonował przez rok i został zamknięty 31 grudnia 2000 roku. Później był sporadycznie wykorzystywany do organizacji większych wydarzeń, a przez pewien czas pełnił funkcję schroniska dla bezdomnych. W efekcie zarządzono jego przebudowę na halę sportowo-widowiskową, która obecnie funkcjonuje pod nazwą O2 Arena. W projekt ten rząd brytyjski, z uwzględnieniem wszystkich kosztów, zainwestował 905 milionów funtów. W zebraniu funduszy na budowę pomogło powołane w 1994 roku The National Lottery, które funkcjonuje do dziś jako sprawne narzędzie finansowania przedsięwzięć kulturalno-artystycznych w Wielkiej Brytanii. Warto wspomnieć, że było to narzędzie opracowane przez partię konserwatywną „Mimo, że Dome stał się ucieleśnieniem aspiracji Nowej Partii Pracy, jego budowę zapoczątkował przywiedły już wtedy konserwatywny rząd Johna Majora. To konserwatyści zainicjowali powstanie The National Lottery, aby zdobyć fundusze na projekt. Mieli też także pomysł, by uczcić nowe tysiąclecie, przeznaczając jedną piątą dochodu z loterii dla Millenium Comission”²².

Podsumowanie tego projektu, który jeszcze przed otwarciem wzbudzał wiele kontrowersji i wątpliwości dotyczących jego przydatności i wątpliwej formy estetycznej, stanowiła przemowa Tony’ego Blaira:

„Wyobraźmy to sobie. 31 grudnia 1999 roku zegar wybija północ. Oczy całego świata patrzą tam, gdzie zaczyna się nowe millenium – na południk zerowy w Greenwich. To dla Wielkiej Brytanii szansa, by zaprosić wszystkich na święto – tak śmiało, tak pięknie i tak inspirujące, że wyraża ducha

²⁰ Ibidem, s. 206.

²¹ Ibidem, s. 205.

²² Ibidem, s. 202.

zdecydowania i odwagi Wielkiej Brytanii oraz ducha przyszłości świata. To właśnie oznacza Millenium Experience. To nie produkt wybujałej fantazji, tylko ogromna szansa dla Zjednoczonego Królestwa. Więc cieszymy się chwilą i zrobimy coś, z czego my i świat będziemy dumni.

Potem powiemy sobie z dumą: to jest nasz Dome, brytyjski Dome, i uwierzcie mi, świat będzie go nam zazdrościł...

Jesteśmy najbardziej kreatywni na świecie, dlaczego tego nie wykrzyczeć? Dom będzie uświetniał to, co w Wielkiej Brytanii najlepsze...”²³.

Budynek nie spełnił wizjonerskich założeń rządu laburzystów, jednak stał się ważną częścią heterotroficznej struktury Londynu. Znaczenie symboliczne, jakie ze sobą niósł budynek Millenium Dome - będąc reprezentacją władzy mylącej się, władzy, której usilne próby manifestacji siły kończą się spektakularnym i nieco dowcipnym fiaskiem - sprawiło, że w pierwszej chwili to właśnie ten obiekt stał się punktem zaczepienia dla moich poszukiwań przestrzennych w projekcie „Kryształ masy”. Nie mogłam jednak pozbyć się wrażenia, że moje zainteresowanie „wielkim namiotem przyszłości” miało zbyt ironiczny charakter. Zbyt mocno związane było też z moją pasją do poznawania niezgrabnych realizacji architektonicznych na mapie Londynu, którym nadawałam równie oryginalne nazwy jak – na przykład - „hemoroid olimpijski” w odniesieniu do ArcelorMittal Orbit, czyli 115-metrowej wieży widokowej zaprojektowanej przez artystę Anisha Kapoora i inżynier Cecil Balmond z okazji igrzysk olimpijskich, które odbyły się w 2012 roku w Londynie.

Koncepcje wielkich wertykalnych idei postanowiłam przeciwstawić ideom bardziej horyzontalnym. Takim, które odpowiadają w sposób bezpośredni skali człowieka i jego realnej, współczesnej obecności w przestrzeni miasta. W kontekście poznawania i próby zrozumienia przestrzeni miejskiej najbardziej fascynuje mnie fakt jej wielowarstwowości, wynikającej z bardzo subiektywnej i emocjonalnej relacji, jaką tworzy człowiek z miejscem, sprawiając, że te kolejne zależności nawarstwiają się tworząc eteryczną historię danej przestrzeni. Jednak do miejsc heterotroficznych, o których pisał Foucault, trzeba się dostać, mieć wstęp (na przykład do więzienia) albo oddać się procesom oczyszczania: czy to rytualnym i symbolicznym czy też higienicznym (jak w saunie). W tym sensie są one wykluczające, niedostępne. Zgodnie z tą definicją do Londynu musiałam się dostać – mieć

²³ Ibidem, s. 207.

bilet wstępu, którym był mój europejski dowód osobisty. Natomiast proces indywidualnego uczestnictwa w budowaniu struktury społecznej miasta był czymś, do czego zostałam dopuszczona w chwili postawienia stopy na ziemi brytyjskiej. To sprawiło, że zaczęłam się zastanawiać, jak wiele takich bardzo prywatnie ważnych momentów (takich jak te, które na przykład stworzyły moją trasę bezpieczeństwa) buduje miejsca, które nieświadomie mijamy na co dzień. Emocje są przecież dostępne dla wszystkich. Budynki i struktura architektoniczna są tylko ramą tego, co żyje i tętni dzięki obecności ludzi. Nikt na świecie jednak nie będzie w stanie odtworzyć całego palimpsestu emocji, jaki powstał w danym miejscu na przestrzeni stuleci, przez wszystkich ludzi, którzy je przeżyli w tym a nie innym punkcie.

Pojęcie palimpsestu zaczęło być pomocne w próbie usystematyzowania wszystkich warstw i kontekstów, jakie pojawiły się na drodze moich badań związanych z próbą zrozumienia przestrzeni, w jakiej się znajduję, bowiem „używając koncepcji palimpsestu; przypuszcza się, że nowa warstwa miejska nakłada się na poprzednią. Miejski palimpsest, analogicznie, podkreśla historyczne pozostałości (ślady pamiątkowe), rytuały, lokalne tradycje, folklor i inne formy budowanego dziedzictwa”²⁴.

W swoim tekście *The Palimpsest* z 1845 roku angielski eseista Thomas De Quincey odnosi się do struktury palimpsestu, definiując ją jako sytuację, w której nałożone na siebie i niezwiązane początkowo ze sobą teksty zaczynają się przeplatać i przenikać nawzajem, tworząc nową jakość. Określa to jako zjawisko „mimowolne”, bo choć unikatowość tej koncepcji zawiera się w fakcie wzajemnego przenikania to pragmatyczna w gruncie rzeczy czynność nadpisywania nie zakładała podkreślania kontekstów, jakie miały zacząć się budować między nałożonymi na siebie tekstami. W efekcie działania dochodzi do wzajemnego zanieczyszczenia się, ale nie znoszenia się treści. Pierwotny tekst i pamięć o nim zostaje zachowana. Podkreślona zostaje różnorodność i heterogeniczność struktury, która „mimo że jest wynikiem próby zniszczenia i wymazania, wymaga rewizji systemów pojęciowych takich jak: utrwalenie, liniowość, centrum i hierarchia. Skłania nas to do zastąpienia tych systemów nowymi fundamentami, które uprzywilejowują koncepcje <<wieloliniowości, węzłów, łączy i sieci>>”²⁵. Pojęcie palimpsestu zaczęło odgrywać

²⁴ R. A. Kosa, D. G. Tămîrjan, D. G. Vâlceanu, *Urban Landscape As Palimpsest*, https://www.researchgate.net/publication/299488320_Urban_landscape_as_palimpsest [data dostępu: 23.07.2019], tłumaczenie własne.

²⁵ <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/palimpsest/> [data dostępu: 22.07.2019], tłumaczenie własne.

szczególną rolę w teorii kultury XX wieku. Zaczęło być wykorzystywane jako model do analizowania „wielowarstwowej struktury, która podkreśla współistnienie wielu wizji i wpływu wielu różnych kultur na krajobraz [kulturowy]”²⁶. Pierwszym geografem, który nazwał krajobraz palimpsestem był Donald Meinig. Użył on tego sformułowania w 1979 roku we wstępie do książki *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*²⁷. Uważał, że istotna jest geneza wszystkich elementów tworzących krajobraz kulturowy, „że niektóre z nich [elementy] pozostają na miejscu przez długi czas, niektóre się zmieniły, niektóre zostały zapomniane, inne zostały wymyślone na nowo, a na koniec, niektóre zostały całkowicie zniszczone, a na ich miejscu pojawiły się nowe elementy”²⁸. W tej „nowej geografii kultury” ważny stał się sposób w jaki sposób ludzie interpretują i rozumieją krajobraz, „ponieważ jest on <<czytany>> przez grupy społeczne i jednostki, zróżnicowane pod względem tożsamości, zawodu, stylu życia, doświadczenia, siły wyobraźni i czynników emocjonalnych”²⁹.

Metafora miejsca jako palimpsestu wywodzi się z geografii historycznej i kulturowej i służy jako jeden ze sposobów do opisywania zmian kulturowych w krajobrazie. Ryszard Nycz w swoim tekście *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*³⁰ tłumaczy, że kultura jest przestrzenią w której buduje się nowy porządek, sens i relacje. Píše, „że sztuka i życie do pewnego stopnia wymieniają się tu własnościami: sztuka przestaje być autonomiczną instytucją odizolowaną specjalnymi regułami od praktyk innych dziedzin życia – życie zaś nie jest już ani terytorium bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości, ani też drogą do poznania jej trwałej, źródłowej podstawy”³¹.

Koncepcja palimpsestu używana jest w architekturze do omawiania warstwowej konstrukcji zabytków na przykład w procesie ponownego „wykorzystywania” zabytków pod wpływem sytuacji społeczno-politycznej. Koncepcja ta używana jest również do wyjaśniania zmian w morfologii urbanistycznej, która ewoluowała w toku historii. Zygmunt Freud porównał rzymski palimpsest do struktury ludzkiego umysłu, wyjaśniając, że Rzym możemy wyobrazić

²⁶ I. Mitin, *Palimpsest*, [w:] *Encyclopedia of Geography*, [red.], B. Warf, SAGE Publications, Inc., Thousand Oaks, 2010, tłumaczenie własne.

²⁷ *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*, [red.], D. W. Meinig, Oxford University Press, Oxford 1979.

²⁸ I. Mitin, *Palimpsest*, [w:] *Encyclopedia of Geography*, [red.], B. Warf, SAGE Publications, Inc., Thousand Oaks, 2010, tłumaczenie własne.

²⁹ Ibidem [data dostępu: 26.12.2019], tłumaczenie własne.

³⁰ R. Nycz, *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*, http://rcin.org.pl/ibl/Content/47521/WA248_64729_P-I-2524_nycz_o.pdf [data dostępu: 26.12.2019].

³¹ Ibidem, [data dostępu: 26.12.2019].

sobie jako istotę „o równie długiej i bogatej przeszłości, [...], w której nic, co już raz się stało, nie poszło na zatracenie, w której obok ostatniej fazy rozwoju istnieją wszystkie fazy wcześniejsze”³². W sensie urbanistycznym, koncepcje palimpsestu można wprowadzić na dwa sposoby – statyczny, kiedy analizujemy fizycznie zmieniający się wygląd miasta albo bardziej dynamiczny w kontekście nieuchwytnych układów przestrzennych, w których możemy odnaleźć właśnie podobieństwo do ludzkiego umysłu. Freud dokonał analogii, w której „przestrzenne warstwy w miastach i ich wzajemne relacje, tak jak nieświadome i świadome wspomnienia w ludzkim umyśle, są dynamiczne i ciągle się zmieniają”³³. Palimpsest staje się reprezentacją utopijnej wizji „wiecznego zachowania”. Jest to przeszłość, która nieustannie wpisuje się w teraźniejszość. W tym sensie postrzeganie miasta jako palimpsestu jest niezbędne, aby zrozumieć jego ciągle zmieniającą się, przekształcającą i odtwarzającą się strukturę. Kolejni ludzie „dopisują” kolejne warstwy, zmieniając albo nadając znaczenie przestrzeni. Była to struktura, w której budowaniu codziennie i coraz bardziej świadomie, brałam udział. To zwróciło moją uwagę na fakt, że moja obecność w przestrzeni miejskiej nie jest niewinna.

Na ścianie mojego studia wisiała mapa Londynu. Towarzyszyła mi od początku moich poszukiwań i to w niej ostatecznie odnalazłam odpowiedź na moje przestrzenne rozterki. Postanowiłam prześledzić historię tego, jak miasto się zmieniało, żeby ostatecznie dojść do genezy powstania stolicy. Londyn został założony przez Rzymian, który dokonali najazdu na Brytanię w V wieku. W efekcie działań wojennych i podbojów w 43 roku założyli niewielką osadę nad Tamizą, której rozmiar porównać można do wielkości dzisiejszego Hyde Parku. Cały teren został z czasem otoczony murem, a dzięki wybudowaniu na rzece mostu, Londinium stało się głównym węzłem drogowym oraz portem handlowym rzymskiej Brytanii. W późniejszych dekadach I wieku Londinium szybko się rozrosło, stając się największym miastem Brytanii i takim pozostało do dzisiaj. Rzymskie działania na Wyspie wycelowane były bezpośrednio przeciwko Celtom – rdzennym mieszkańcom Brytanii. Byli oni najeźdźcami, ale jednocześnie migrantami. Zostali przepędzeni z tych terenów około 309 roku, pozostawiając po sobie trwałe ślady w postaci sieci dróg i wielu miast, z których część początkowo była obozami wojskowymi (z łaciny *castra*). Co ciekawe geneza nazw kilku

³² Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] Z. Freud, *Pisma społeczne*, tłum. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa, 1998, s. 170.

³³ M. Azimzadeh, H. Bjur, *The urban palimpsest: the interplay between the historically generated layers in urban spatial system and urban life*, <https://pdfs.semanticscholar.org/cf89/5c8f506c60fe973d1940a3cdb3485576711b.pdf> [data dostępu: 22.07.2019], tłumaczenie własne.

współczesnych miast nawiązuje do tej historii jak na przykład Lancaster, Winchester, Leicester, Gloucester.

Mur Londyński (*Roman Wall*), czyli pierwsza granica historycznego Londynu, stał się dla mnie punktem odniesienia i dał przestrzenny kontekst dla obecności żoźnierki na rolkach. Historia miasta jest historią skomplikowaną i wielowarstwową. W procesie dalszych poszukiwań i studiowania historycznych map zaczęłam odkrywać, że granice muru w wielu miejscach przechodziły dokładnie tam, gdzie obecnie znajdują się główne ulice otaczające ściśle centrum i serce miasta – londyńskie City. Co więcej północna część muru pokrywała się z ulicą, której nazwa brzmi London Wall Street. Natomiast z południowej strony, tuż naprzeciwko Tower of London, istnieje wciąż zachowany oryginalny kawałek muru z V wieku. Idealna pętla - jaką stworzyłam studiując obie mapy - wyznaczyła trasę, którą żoźnierka na rolkach miała przemierzyć później wielokrotnie, markując swoją efemeryczną obecnością pierwsze granice miasta założonego i tworzzonego przez najeźdźców. Przestrzeń strachu miała wybrzmieć dzięki fizycznemu poruszaniu się po mieście, podążaniu siatką ulic, żył miasta, którymi płynie życie jego mieszkańców.

Było dla mnie oczywiste, że żoźnierką na rolkach będą ja sama. Mundur mojego ojca i łyżworolki stanowiły jedyne wyposażenie, jakie miałam zabrać ze sobą w tę performatywną podróż. Wiedziałam, że właśnie zaczął się drugi etap mojej wyprawy po przestrzeni strachu, którą badałam. Na rolkach amatorsko jeździłam już od ośmiu lat, ale nigdy nie uprawiałam skatingu w przestrzeni miejskiej. Pierwsze próby podejmowałam, jeżdżąc ulicami wokół mojego domu przy Sandringham Road. W pełnym ekwipunku testowałam nie tylko wygodę mojej jazdy, ale też jak ludzie reagują na moją obecność oraz w jaki sposób mogę udokumentować działanie. Przygotowania zajęły dwa miesiące, po których poczułam się na tyle pewnie, aby podjąć wyzwanie i przemierzyć kawałek docelowej trasy, na której początek wyznaczyłam stację Aldgate. Pierwszy przejazd trwał dokładnie dwie minuty sześć sekund i wykonałam go w czwartek 13 sierpnia 2019 roku o godzinie 9:54 rano. Abstrakcyjna fala lęku, która zalała mnie przed wjazdem na ulicę, była oczywista, spodziewana i zniknęła tak szybko, jak wykonałam pierwszy ruch. Materiał wideo, który został zarejestrowany przez jadącą na rowerze za mną osobę, pozostawiał wiele do życzenia, ale samo doświadczenie pozwoliło mi też ocenić, jakie elementy wymagają dopracowania. W pewnym sensie w podróży po czasie i przestrzeni Londynu zapomniałam o tym, że miasto również ma swój rytm dobowy, a pora jaką wybrałam to godzina szczytu (*rush hour*). Co więcej – ta biznesowa część miasta żyje w godzinie szczytu w zasadzie całą dobę, co nieodwracalnie wpłynęłoby na

charakter projektu, w którym zależało mi na zbudowaniu intymnej relacji nie tylko między człowiekiem a przestrzenią, ale również (na kolejnym etapie) między osobami, które będą oglądały dokumentację pracy w formie instalacji wideo a samą pracą. Potrzebowałam pustki, która pozwoliłaby na kontemplację, a w jej poszukiwaniu pomocne okazało się doświadczenie innych migrantów. Moja przyjaciółka, która mieszkała kiedyś w tym rejonie, zwróciła moją uwagę na fakt, że ta przestrzeń drastycznie zmienia swój charakter w niedzielne rano. Od tego czasu przemierzałam ulice centrum wyłącznie w niedzielne poranki, przeżywając ulotne momenty, w których zauważałam i byłam zauważana przez innych uczestników ruchu. Cisza miejsca przemawiała głośniejsz niż mogłabym tego doświadczyć w każdym innym momencie dnia. Przejazdy kończyłam zazwyczaj koło 10 rano, kiedy ta część miasta, lekko zaspana, budziła się do życia. W ciągu kolejnych sześciu miesięcy kilkakrotnie pojawiałam się w centrum, systematycznie markując kolejne odcinki zaplanowanej trasy. Był 17 lutego 2019 roku, kiedy po raz pierwszy udało mi się przejechać pełną pętlę. Zostało 11 dni to Brexitu.

Wielokrotnie myślałam o charakterze pracy wideo, jaka w efekcie powstanie. Myślałam o książce Cormaca McCarthy'ego *Droga* i o świecie, w jaki zostałam przez niego zabrana; o kolorach, jakie widziałam, emocjach, jakie czułam, empatii, jaka została we mnie rozbudzona. Bohaterowie powieści wędrowali nocą po apokaliptycznych bezdrożach Ameryki, ale w momencie, kiedy czytałam książkę, wydawało mi się, że wszystko dzieje się w dzień. Śledziłam ich losy podążając za nimi. Myślałam o grach komputerowych, w które grał mój ojciec, kiedy byłam nastolatką. Nigdy nie miałam odwagi zagrać w *Quake II* samodzielnie, natomiast z pasją siedziałam obok ojca i oglądałam, co działo się na ekranie. Podążałam za nim, podążałam za postacią, którą grał, a która pokazywana była z perspektywy pleców. Tej samej, której użył Gus Van Sant w filmie „Słoń” z 2003 roku. Postanowiłam zastosować tę perspektywę i w ten sposób zaprosić widzów do wejścia w sytuację, którą stworzyłam. Figura żołnierki stała się anonimowym przewodnikiem po odrealnionej przestrzeni. Pętli, w której obecność i proces doświadczenia wydają się nie mieć końca. Ostatecznie przestrzeń projekcji zaaranżowana została w sposób, który wprowadza widzów niemal fizycznie w sytuację, w której mają możliwość doświadczenia tego, że przestrzeń strachu ich otacza, jednak oni znajdują się w spokojnym centrum.

Budując projekt odkrywałam kolejne warstwy. Moja efemeryczna obecność i jej przemijalność stanowiły historię mojego subiektywnego odbioru miejsca i moich emocji. Od czasu rozpoczęcia projektu mijałam i wielokrotnie przecinałam fragmenty trasy muru

rzymskiego. Ta część miasta zmieniła dla mnie swój charakter. Z wyjątkowo nieprzyjaznej stała się trasą oswojoną i na swój sposób moją. Jednak celem projektu i podjętych działań jest postawienie pytań, czym jest przestrzeń strachu i jak ją rozumiemy. Pytania te zadawałam sobie wielokrotnie podczas tworzenia mojej pracy. Zauważyłam jednak, że brakuje mi perspektywy samej żołnierki. Wszystko było chłodne, zimne, niepewne, a przecież głównym bohaterem jest człowiek - osoba, która markuje przestrzeń, która podąża nieistniejąca już fizycznie granicą, odkrywając przez wielu nieuświadomioną historię miejsca. Był już marzec, a Brexit miał odbyć się przecież 29 marca o godzinie 23.00. Tego dnia pojawiłam się na placu przy stacji Aldgate. Był piątek. Kilka godzin wcześniej media obiegała informacja, że nie doszło do porozumienia i data wyjścia Wielkiej Brytanii z Unii Europejskiej została przesunięta. Miałam ze sobą rolki i kamerę przymocowaną do ciała – trzecie oko, którym chciałam obserwować rzeczywistość, w którą wkroczyłam. Przemierzyłam całą trasę ponownie, zaczynając punktualnie o 23.00. Jechałam ponad 40 minut. Miasto było pełne ludzi i aut. Było ciemno. Nigdy się tak nie bałam, a moje nogi zeszywniały jak nigdy wcześniej. Wywróciłam się raz. W połowie trasy spotkałam człowieka, który jechał na hoverboardzie. Jego reakcja na mój widok dodała mi pewności siebie. W jakiś dziwny sposób wstąpiła we mnie radość ze spotkania z drugim człowiekiem. Nie wiem, dlaczego się bałam i nie wiem, dlaczego to było tak trudne, ale pamiętam ten przejazd jako najbardziej emocjonalny ze wszystkich. Coś się skończyło i coś się zaczęło. Nie tylko dla mnie, ale i dla wielu innych. Francuski historyk Pierre'a Nora tłumaczy, że o pamięci w dzisiejszych czasach mówi się tak dużo, bo jej samej już nie ma. Przywołując pamięć przeszłości, stworzyłam nową historię, która zostanie związana z tą konkretną przestrzenią Londynu już na zawsze. W pamięci mojej, w pamięci operatorów, w pamięci ludzi, którzy mnie zobaczyli na żywo i zobaczą później rejestrację wideo. Świat, który nas otacza to świat wzajemnych zależności. Tego, jak na siebie wpływamy, jak wpływają na nas elementy otoczenia, z jaką dynamiką poruszamy się po przestrzeni i jaką mamy historię. Nie żyjemy w pustce, a ucieleśnienie nowoczesności stanowi fakt, że homogeniczność przestrzeni uległa erozji na każdej płaszczyźnie. Od kiedy algorytm mojego komputera dał sygnał wszystkim używanym przeze mnie aplikacjom, że mieszkam w Londynie i jestem migrantką, od czasu do czasu na moim Facebooku zaczęły pojawiać się sponsorowane posty użytkownika @MajorofLondon. Jeżeli cokolwiek potrzebowałam w czasie mieszkania tutaj to było to, czego dostarczały mi treści promowane przez pierwszego muzułmańskiego burmistrza Londynu Sadiq Khana i zapewnienie, że #LondonIsOpen.



Fig. 8. *Kryształ masy*, kadr z wideo (Anna Jochymek, 2019)



Fig. 9. *Kryształ masy*, kadr z wideo (Anna Jochymek, 2019)

ROZDZIAŁ 5

O STRACHU

Strach jest emocją. Jedną z wielu, jakie możemy przeżyć. Jest precyzyjny i ma swój obiekt. Pojawia się w skutek konkretnego zagrożenia, bo wiemy, czego się boimy. Jest instynktowny i pozwala nam przetrwać. Jest cechą pierwotną. Jest bezwarunkowy. Przede wszystkim jednak jest potężnym narzędziem umożliwiającym sterowanie całymi społeczeństwami.

Podstawowa różnica pomiędzy emocją a uczuciem polega na tym, że emocje należą do wszystkich jednakowo. Są zapisane w naszych genach i chociaż ich odczuwanie może się różnić pomiędzy poszczególnymi osobami to z reguły schemat ich doświadczania jest uniwersalny zarówno u ludzi, jak u innych gatunków. Emocje połączone są z fizjologiczną reakcją. Tymczasem uczucia są subiektywnymi reakcjami na emocje i związane są z naszym osobistym doświadczeniem, wspomnieniami czy przekonaniem. Istotny jest element poznania i pamięć, bo „uczucie kształtuje się poprzez kontakt z pamięcią, a także obejmuje orientację na to, co zapamiętane. Mogę więc odczuwać ból, gdy pamiętam to czy tamto, a pamiętając to czy tamto, mogę przypisać temu czemuś, bycie bolesnym”¹. Uczucia krążą pomiędzy obiektami i budują łańcuch zależności, na przykład „kiedy wyrażę moje uczucia [...], moje uczucia również staną się twoje i możesz na nie odpowiedzieć. Jeśli współczujesz, wtedy możemy doznać <<poczucia wspólnoty>>. Jeśli nie rozumiesz, możemy <<czuć się wyobcowani względem siebie>>”². Co za tym idzie uczucia to proces „czytania” emocji.

Aby zacząć omawiać społeczny aspekt emocji, warto zauważyć, że w codziennym języku funkcjonują one jako wychodzące z wnętrza. Pierwszy raz w takim ujęciu teoria ta została zaproponowana niezależnie przez fizjologa Williama Jamesa i psychologa Carla

¹ S. Ahmed, *The Cultural, Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edynburg 2014, s. 7, tłumaczenie własne.

² Ibidem, s. 8, tłumaczenie własne.

Lange w XIX wieku. Sugeruje ona, że nasza reakcja emocjonalna zależy od tego, jak interpretujemy reakcje fizyczne, pojawiające się na skutek konkretnych bodźców. Ujęcie to jednak zakłada, że „posiadamy emocje”. Przeciwstawia się temu grupa współczesnych socjologów i antropologów takich jak: Catherine Lutz i Lila Abu-Lughod, Michelle Rosaldo, Arlie Russell Hochschild, Theodore D. Kemper, Jack Katz, Simon Williams, Randall Collins, twierdząc, że emocje „nie powinny być traktowane jako stany psychologiczne, ale jako praktyki społeczne i kulturowe”³. Sara Ahmed w książce *The Cultural Politics of Emotions* opracowała model „z wewnątrz na zewnątrz” (*inside out*). Tłumaczy go jako taki, w którym emocje wypuszczamy na zewnątrz i przesuwają się one w kierunku innych ciał, po czym mogą do nas wrócić. Emil Durkheim, który uważany jest za „architekta”⁴ socjologicznego podejścia do emocji, pisał, że w przypadku zgromadzenia, kiedy ktoś wyrazi emocję, to zaczyna się ona odbijać od innych jak echo. Przy każdym odbiciu wzmacnia się „niczym lawina”, gdzie „każda wyrażona emocja rezonuje bez ingerencji w świadomość, która jest szeroko otwarta na wrażenia zewnętrzne, każda z nich staje się echem innych”⁵. Oznacza to, że powtarzanie zachowań czy słów, działa na innych i powoduje reakcję emocjonalną, a ta rośnie i jest wzmacniana, kiedy impulsy docierają do nas częściej. Durkheim posługiwał się teorią zewnętrżności i uważał, że „większość naszych pomysłów i tendencji nie jest rozwijana przez nas samych, ale przychodzi do nas z zewnątrz. Jak mogą stać się częścią nas, jeśli nie narzucają się nam?”⁶. W tym sensie widzimy emocje nie jako formę autoekspresji, ale jako formę społeczną. Wzrost emocji w tłumie nie łączy się ze świadomością indywidualną i jak tłumaczy Randall Collins „jest tym, co utrzymuje lub łączy ciało społeczne”⁷. Przeciwny modelowi „z wewnątrz na zewnątrz” jest model „z zewnątrz do wewnątrz” (*outside in*). Stosuje się go do zrozumienia psychologii tłumy. W tym podejściu zakłada się, że tłum posiada emocje. Mogą one oddziaływać na jednostkę, która zaczyna utożsamiać się z tą emocją i odczuwać ją jako własną. Będę starała się jednak udowodnić, że jest to błędny model.

³ Ibidem, s. 9, tłumaczenie własne.

⁴ G. Fisher, K. K. Chon, *Durkheim and the Social Construction of Emotions*, <https://www.jstor.org/stable/2786899> [data dostępu: 22.08.2019], tłumaczenie własne.

⁵ I. Skoggard, A. Waterston, *Toward an Anthropology of Affect and Evocative Ethnography*, <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/anoc.12041> [data dostępu: 22.08.2019], tłumaczenie własne.

⁶ Cytat za: S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edynburg 2014, s. 9, tłumaczenie własne.

⁷ Ibidem, s. 9, tłumaczenie własne.

Podążając za stanowiskiem Ahmed uważam, „że emocje tworzą efekt powierzchni i granic, pozwalając nam przede wszystkim odróżnić wewnątrz od zewnątrz. Zatem emocje nie są po prostu czymś, co <<ja>> lub <<my>> posiadamy. Przeciwnie, to poprzez emocje lub sposób, w jaki reagujemy na obiekty i innych: <<ja>> i <<my>> kształtujemy, a nawet przyjmujemy kształt kontaktu z innymi”⁸. Według tej teorii emocje nie należą do jednostki czy grupy, ale „pozwalają nam przede wszystkim odróżnić wewnątrz od zewnątrz”⁹. W tym sensie jesteśmy naznaczeni ekspresją emocji i jak tłumaczyła Sara Ahmed „takie obiekty stają się lepkie lub nasycone afektami jako miejsca osobistych i społecznych napięć”¹⁰. Są one bardziej powodem relacji, jakie zachodzą między nami a światem. Relacje natomiast na nas wpływają i nas kształtują, bowiem „obiekty emocji kształtują się jako efekt krążenia”¹¹. Jest to sytuacja oparta na przemieszczaniu się emocji¹² i nawet, jeżeli one same tego nie robią, to wprawiają w ruch obiekty, na które oddziałują. Możemy to rozumieć jako formę współdzielenia relacji, która zachodzi podczas spotkań obiektów. Jest to przełomowe podejście, bo wyjaśnia, jak obiekty i światy materializują się z emocji, szczególnie w procesie budowania narodu.

Punkt widzenia Ahmed pomaga spojrzeć na strach w oderwaniu od psychologicznego podejścia i związaną z tym prywatyzacją emocji. Pojawia się on jako element praktyki społecznej, w efekcie której ciała dostosowują się do popularnych ideologii. W tym sensie „emocje mogą prowadzić do zawierania sojuszy społecznych i wykorzystywana do tworzenia tożsamości narodowych. Jest to zwrot w stronę publicznego życia i analizy w kontekście socjologicznym, historycznym oraz antropologicznym. Emocje zaczęły służyć jako zapewnienie pewnych „prawd” i stały się źródłem konkretnych uczuć - dosłownie „inni robią na nas wrażenie”. Są to czasem małe, pozorne doznania, na które reagujemy na przykład gęsią skórka, którą interpretujemy jako strach. W tym sensie instytucje czy struktury społeczne stają się istotnym czynnikiem dla reprodukcji władzy. Ma to związek również z teorią afektu Gillesa Deleuze, według której obiekt podczas spotkania kształtuje ciało, na które działa. Również emocje skierowane są na ciała, z którym się kontaktują. Jest to stan, w którym dochodzi do spotkania pomiędzy ciałem dotkniętym a ciałem wpływającym. Dla Deleuze afekty nie były prostymi uczuciami, bo były niezalene od ciała, na które wpływało.

⁸ Ibidem, s. 10, tłumaczenie własne.

⁹ Ibidem, s. 10, tłumaczenie własne.

¹⁰ Ibidem, s. 11, tłumaczenie własne.

¹¹ Ibidem, s. 8, tłumaczenie własne.

¹² Geneza słowa emocje pochodzi od łacińskiego słowa *emovere* i oznacza „poruszać się”, „wyprowadzić się”.

Wyobraźmy sobie sytuację, w której na ulicy pojawia się żołnierz jadący na rolkach. Jest to widok niezwykle, ale jego obecność wzbudza w nas strach. Być może rolki to nowa eksperymentalna technologia testowana przez siły zbrojne. Być może w niedalekiej odległości, od której się znajduję, odbywa się jakieś spotkanie rządu i żołnierze patrolują okolicę. Być może odbywają się właśnie jakieś zamieszki. Prawdopodobnie coś się stało. Coś, co zagraża porządkowi publicznemu. Dlatego ulice miasta patrolują żołnierze specjalnego oddziału. Być może właśnie takiego żołnierza spotkaliśmy. Być może jednak żołnierz jest terrorystą. Być może ma rolki, bo pozwalają mu szybciej przemierzać ulice, być może jest uzbrojony i zaraz mnie zabije. Boję się, bo obecność żołnierza w tak nietypowych, bo pozornie niemilitarnych okoliczności, według wszelkiej mojej wiedzy i doświadczenia jest znakiem, że coś „złego się dzieje” i moje życie może zostać zagrożone. Widzę go jako „ciało poza miejscem” i poza tym miejscem przynależności identyfikuję go jako źródło niebezpieczeństwa. Moja twarz sztywnieje, oddech i bicie serca przyspiesza. Ogarnia mnie strach. Teraz odwróćmy sytuację. Mam na sobie żołnierski mundur i przemierzam ulice miasta na rolkach. Widzę, że wzbudzam zainteresowanie. Ludzi nie ma wielu, ale zatrzymują się, czasem uśmiechają, jednak głównie patrzą z niepokojem. Fantazjują o tym, co oznacza moja obecność i kim jestem. Być może się boją. Nie wiem, co się stanie, jeżeli emocja strachu zamieni się w konkretne uczucie. Może to w następstwie przerodzić się w działanie wymierzone wobec mnie. Moje nogi drętwieją i zaczynam się pocić. Poruszanie się na rolkach jest utrudnione, bo sztywność nóg uniemożliwia sprawne omijanie nierówności podłoża. Przykład ten zobrazować ma, jak trudna jest odpowiedź na pytanie, kto się boi kogo. „Ogarnął mnie strach”, bo sytuacja, w jakiej się znalazłam, niesie ze sobą prawdopodobieństwo nastąpienia zagrożenia, które mnie dotknie. To strach powoduje, że dwa ciała się do siebie zbliżają i dzięki temu zaczynamy odczuwać strach jako swój.

Główna różnica między strachem, a lękiem polega na tym, że strach posiada swój „obiekt”, z którym znajduje się w stałej relacji. Boimy się, bo wiemy, że „coś” się do nas zbliża i na pewnym poziomie nas skrzywdzi. Jak tłumaczył Stanley Rachman w swojej książce *Anxiety*, strach jest reakcją emocjonalną na zagrożenie, które możemy zidentyfikować, natomiast lęk opisujemy jako uczucie niepokoju, które dotyczy bliżej nieokreślonego zagrożenia. Autor precyzuje, że „termin <<strach>> jest używany do opisu reakcji emocjonalnej na konkretne, określone niebezpieczeństwo, na rozpoznawalne zagrożenie. Większość reakcji związanych z pojawieniem się strachu jest intensywna i ma charakter awaryjny. [...] Źródło niebezpieczeństwa może być prawidłowo lub nieprawidłowo

zidentyfikowane, lub poprawnie zidentyfikowane, ale błędnie ocenione. Strach może być racjonalny lub irracjonalny. [...] Tymczasem, odczuwając lęk, osoba ma trudności z identyfikacją przyczyny tego niełatwego napięcia albo natury przewidywanego zdarzenia lub katastrofy. Emocja może być zagadkowa dla osoby, która go doświadcza. W swojej najczystszej postaci lęk jest rozproszony, bezprzedmiotowy, nieprzyjemny i wytrwały¹³. Sara Ahmed polemizuje z tą teorią zwracając uwagę na aspekt czasu i przemijania¹⁴. Oczekujemy zranienia. Jest to sytuacja, w której strach przenosi nas z teraźniejszości w przyszłość. Istotny staje się tu element przemijania. W omawianym wcześniej przykładzie żołnierka nie tylko zbliża się, ale również mija osobę, w której wywołuje strach. Strach jest w żołnierce „zawarty”, ruch wzmacnia to zjawisko. Przejeżdżając zbliża się i przez to wydaje się być groźniejsza. Zmniejszający się dystans fizyczny potęguje wrażenie, że odniesiemy obrażenia. W tym sensie osoba, która czuje się zaniepokojona, może na przykład zacząć uciekać albo sięgnąć po telefon i powiadomić służby miejskie. Ma to na celu powstrzymanie zbliżania się ciała, które wzbudza w niej strach, albo przynajmniej zwiększenie odległości. W tym sensie obecność żołnierki na rolkach staje się reprezentacją strachu.

Rolki oddają ruch, przemieszczanie się jest celem samym w sobie. Żołnierka nie jedzie „do” celu, intencją jest bezustanne poruszanie się po pętli wyznaczonej przez nieistniejące już granice historycznego muru. Pojawia się, zbliża i przemija, budując swoją obecnością przestrzeń strachu. Jest to strach wielowymiarowy, bo dotyczy nie tylko bardzo potencjalnej relacji między nią i napotkanymi przypadkowo ludźmi, ale również strachu dotyczącego przynależności do miejsca.

Frantz Fanon, francuski pisarz oraz działacz polityczny związany z algierskim Frontem Wyzwolenia Narodowego, w swojej książce *Black Skin, White Mask* opisuje sytuację, w której dziecko widzi czarnoskórego mężczyznę i wykrzykuje do matki „Patrz, Murzyn!”, rzuca się w jej ramiona i kontynuuje „Murzyn mnie zje”. Fanon opisuje ten ostatni moment, jako zwrócenie się w stronę obiektu miłości i „w ten sposób widzimy, że strach jest tym, który podtrzymuje fantazję miłości jako zachowania życia, ale paradoksalnie tylko poprzez ogłoszenie możliwości śmierci”¹⁵. W tym ujęciu strach wpływa na kształt przestrzeni poprzez ruch i oddziaływanie na ciała oraz kształtowanie ich powierzchni (zwróćmy uwagę, że dziecko w objęciach matki tworzy zwartą formę, zajmującą fizycznie mniej miejsca niż

¹³ S. Rachman, *Anxiety*, Psychology Press, Londyn 2004, s. 3, tłumaczenie własne.

¹⁴ S. Ahmed, *The Cultural, Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, s. 65, tłumaczenie własne.

¹⁵ Ibidem, s. 67, tłumaczenie własne.

obie osoby stojące obok siebie). Z ruchem związane jest również przemijanie i możliwość „utrąty” obiektu strachu. Powołując się na Heideggera - zbliżający się do nas obiekt strachu powoduje, że zaczynamy się bać i myślimy (w czasie przyszłym), iż „obiekt mnie zrani”. Natomiast obiekt, zamiast dotrzeć do nas, może nas minąć i nagle zniknąć. Tracimy go i to staje się to dla nas jeszcze bardziej przerażające, bo do momentu, kiedy potrafimy zlokalizować obiekt strachu, możemy przeciwdziałać, natomiast „utrata obiektu strachu sprawia, że sam świat staje się przestrzenią potencjalnego niebezpieczeństwa, przestrzenią przewidywaną jako ból lub zranienie na powierzchni ciała, które się boi”¹⁶. Jest to strach przed „nieobecnością” obiektu, a nie przed jego nieistnieniem (jak to ma miejsce w sytuacji lęku). Mechanizm ten możemy obserwować w czasie Brexitu. Data wyjścia Wielkiej Brytanii z Unii Europejskiej zbliżała się, ludzie ogarnięci strachem podejmowali działania łagodzące albo zapobiegające skutkom i na przykład ubiegali się o kartę pobytu, ale obiekt strachu „minął” społeczeństwo. Wystąpienie nie odbyło w planowanym terminie 29 marca 2019 roku. Sytuacja pozostawiła w świadomości wszystkich wrażenie, że Brexit „jest” i że „się odbędzie”. Za przykład eskalacji strachu można uznać w tym kontekście zmianę premiera na Borisa Jonsona, który deklarował bezwzględne doprowadzenie Brexitu czy propozycję Minister Spraw Zewnętrznych Priti Patel, aby zezwolić na pozostanie w Wielkiej Brytanii tylko tych imigrantów, których roczne zarobki wynoszą minimalnie 36,700 funtów rocznie¹⁷.

Analizując strach w sposób przestrzenny trzeba też zwrócić uwagę na jego wpływ w obrębie grupy czy masy. Boimy się czegoś i zbliżamy się tym samym do innych ciał, które boją się tego samego. Niccolò Machiavelli, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli renesansowej myśli politycznej, w utworze *Książę* pisał o dylemacie wyboru pomiędzy miłością i szerzeniem strachu, podsumowując, że „jedno i drugie jest dobre, lecz gdy ich połączenie trudnościom podlega, a jednego nie dostaje, bezpieczniej jest lęk niż miłość sprawić”¹⁸. Co więcej strach jest uważany za bardziej skuteczne narzędzie władzy, bo „strach jest podtrzymywany przez poczucie strachu przed karą, co nigdy nie zawodzi”¹⁹. Thomas Hobbes w książce *Lewiatan* uznaje strach za główny powód powstawania rządów, bo ludzki strach przed chaosem i anarchią sprawia, że społeczeństwo dąży do ukształtowania

¹⁶ Ibidem, s. 69, tłumaczenie własne.

¹⁷ A. Abgarian, *If Priti Patel backs this unfair minimum salary threshold for migrants, people like me won't stand a Chance*, <https://www.independent.co.uk/voices/priti-patel-migrant-minimum-salary-threshold-home-office-a9056846.html> (29.08.2019).

¹⁸ N. Machiavelli, *Traktat o Księciu*, tłum. A. Sozański, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/machiavelli-traktat-o-ksieciu.html> [data dostępu: 28.10.2019].

¹⁹ S. Ahmed, *The Cultural, Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, s. 71, tłumaczenie własne.

jednostki rządzącej. Ahmed używa sformułowania „technologia rządzenia”, która napędzana jest strachem, gdzie „suwerenna władza albo wykorzystuje strach, aby inni zgodzili się na tę władzę, albo społeczeństwo obywatelskie obiecuje ochronę i eliminację strachu, by zapewnić akceptację”²⁰.

Dla współczesnych teoretyków takich jak na przykład Frank Furedi czy Ruth Wodak przełomowym wydarzeniem wyznaczającym nowy etap w rozumieniu polityki przestrzennej strachu stanowią wydarzenia 11 września 2001. Dla mnie natomiast takim momentem, którego świadomie doświadczyłam, jest dziejący się w chwili pisania przeze mnie tego tekstu Brexit. Można nawet stwierdzić, że Brexit nie odbyłby się bez ataku terrorystycznego w 2001 roku. Jest to efekt nie tylko wprowadzenia kontroli granicznych, zaostrzonych procedur migracyjnych, ale również wzrostu strachu przed „obcym”. W kontekście europejskim wyraźnie widoczny podział na „my” i „oni” ujawnił się w 1989 roku po upadku żelaznej kurtyny, „która podzieliła Europę na Zachód i Wschód, [i] nikt nie oczekiwał, że imigracja z byłych krajów komunistycznych, Turcji i Bliskiego Wschodu spowoduje wzrost ksenofobii i strachu przed utratą pracy i spowoduje podział na <<nas>> i <<ich>>, na prawdziwych <<Austriaków, Brytyjczyków, Szwedów, Niemców lub Duńczyków>> i <<Innych>> czyli cudzoziemców. Stare granice zostały zniesione i wzniesiono nowe: wize, testy językowe i obywatelskie, istną mnogość zasad i przepisów”²¹. Proces, w którym ludzie zbliżają się do siebie w obawie przed tym „obcym”, sprawia, że strach nabiera sensu przestrzennego i istnieje jako ciało społeczne. Przekonania i podejrzania stanowią wystarczający powód do wskazania zagrożenia i zatrzymania obiektu generującego strach. Jesteśmy podejrzliwi wobec osoby o „bliskowschodnim” wyglądzie. Dlatego częściej będziemy takich ludzi poddawać szczegółowej kontroli granicznej. Mnożące się stereotypy i kalki kulturowe napędzają spiralę strachu społecznego i niechęci wobec „obcego”. W tym sensie osoba, która uznała sytuację za niebezpieczną, chce przeciwdziałać zagrożeniu, żeby ocalić siebie, swoich bliskich czy tych, z którymi łączy ją poczucie wspólnoty. Ogłoszenie kryzysu staje się pojęciem, które umożliwia wskazywanie grupom lub całym społecznościom tego, że mają się bać albo lękać. Jest to forma stworzona sztucznie na potrzeby danej sytuacji i określonych okoliczności, bo „ogłosić kryzys oznacza przedstawienie moralnego i politycznego uzasadnienia dla

²⁰ Ibidem, s. 71, tłumaczenie własne.

²¹ R. Wodak, *The Politics of Fear*, Sage, Los Angeles, 2015, s. X, tłumaczenie własne.

utrzymania <<tego, co>> (wzięte za coś oczywistego lub otrzymanego) w imię przyszłego przetrwania”²².

Strach okazuje się obawą przed rozpadem, degeneracją dotychczasowego porządku i, w zależności od naszej sytuacji, będziemy go odczuwać lub nie. Stał się dominującą perspektywą publiczną, „strach zaczyna się od rzeczy, których się boimy, ale z czasem, przy wystarczającej liczbie powtórzeń i rozszerzonym użyciu, staje się sposobem patrzenia na życie. [...] Strach jest jedną z niewielu perspektyw, która jest wspólna dla obywateli; podczas gdy liberałowie i konserwatyści mogą mieć różne zdanie na temat obiektu strachu, wszystkie strony wyrażają wiele obaw i wskazują <<godne pochwały>> źródła - często siebie nawzajem! „Rynek” strachu namnożył również rozległy przemysł chałupniczy, który promuje nowe źródła strachu i poszerza wybór <<ofiar>>”²³. Obywatele kierowani poczuciem wspólnoty i odpowiedzialności tworzą społeczeństwo, którego członkowie troszczą się wzajemnie o siebie i bronią przed „obcym” - zarówno tym realnym jak i wyobrażonym. Stoimy na straży porządku w systemie, który uznajemy za słuszny, „polityka ciągłego nadzoru nad nowymi formami jest podtrzymywana jako ciągły projekt przetrwania”²⁴. Strach już nie jest tym, co posiadamy, ale tym, co działa na nas, a nawet - co generujemy. Jest społeczny i kształtuje naszą obecność w świecie. Stał się „kulturową metaforą, za pomocą której interpretujemy nasze życie”²⁵, bo kultura strachu stała się nieodłącznym elementem naszej egzystencji. Jego analiza w tym kontekście ujawnia przestrzenność opartych na nim relacji tworzących „kulturę strachu”, bowiem „w codziennych spotkaniach poruszamy się w kierunku innych i oddalamy się od nich, co wpływa na kontury cielesnej i społecznej przestrzeni”²⁶. Język polityki jest językiem populistycznym, w którego pułapkę łatwo wpaść. Przyglądając się dynamicznie rozwijającą się sytuacji w Europie, nietrudno zaobserwować, jak bardzo ideologia wykluczenia została znormalizowana. Ruth Wodak w książce *The Politics of Fear* pisała, że „koziół ofiarny, obwinianie ofiary, odwrócenie ofiary-sprawcy, trywializacja i zaprzeczanie to jedne z powszechnych dyskursywnych strategii stosowanych w celu przekonania wyborców w wielu częściach Europy o <<niezbędnych>> politycznych

²² S. Ahmed, *The Cultural, Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edynburg 2014, s. 71, tłumaczenie własne.

²³ David Altheide, *Creating Fear. News and the Construction of Crisis*, Aldine De Gruyter, Nowy Jork 2002, s. 3, tłumaczenie własne.

²⁴ S. Ahmed, *The Cultural, Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edynburg 2014, s. 79, tłumaczenie własne.

²⁵ F. Furedi, *Kultura strachu – ponowne odczytanie*, tłum. M. Czech, [w:] „Znak” 2011, nr 679, s. 33 – 38.

²⁶ M. S. Sapegano, *Book Review: The Cultural Politics of Emotion*, https://www.academia.edu/9623705/Book_Review_The_Cultural_Politics_of_Emotion [data dostępu: 29.08.2019], tłumaczenie własne.

środkach legitymizacji wykluczenia i ograniczenia imigracji”²⁷. Partie polityczne budują przestrzeń strachu – pokazują, czego się bać i w jaki sposób zapobiegać temu niebezpieczeństwu, tym samym uzasadniając swój program i potrzebę „zabezpieczania się”. Jest to pułapka, która jest sprawnie konstruowana dzień po dniu przez prawicowe populistyczne ideologie. Oczywiście wszyscy politycy bez względu na poglądy są populistami, jednak w wypadku partii prawicowych populizm nie tylko dotyczy prowadzonej przez nich retoryki, ale też specyficznej treści „takie partie z powodzeniem budują strach i w powiązaniu z różnymi rzeczywistymi lub wyobrażonymi zagrożeniami, proponują koszty ofiarne, które obarcza się winą za zagrożenie, a nawet niszczenie naszych społeczeństw w Europie i poza nią”²⁸. W obecnej sytuacji stajemy się świadkami aprobaty wobec zachowań nacjonalistycznych, ksenofobicznych, rasistowskich, a to wszystko warunkowane jest właśnie strachem. Strachem przed zmianą w każdym kontekście od gentryfikacji po zmianę ról społecznych i klimat. Dlatego tworzy się „nas” – homogeniczną grupę zamieszkującą porządnie strzeżone terytorium. Grupę, którą z łatwością można sterować groźbą nadejścia „innych”.

Źródłem, z którego czerpiemy najwięcej informacji na temat aktualnych kryzysów i zagrożeń, są media masowe. Z ich przekazu wynika, że żyjemy w niebezpiecznym świecie zdominowanym przez gwałty, zbrodnie, pedofilię, wynaturzenia, zarazę, choroby, trucizny, wojny, przemoc domową. Świecie, w którym ludzie zachowują się jak zwierzęta i w każdym miejscu czekają na nas drapieżniki gotowe nas zranić, pozbawić godności, a nawet życia. Media pokazują nam tyle zła, niebezpieczeństwa i przemocy, że buduje to w nas poczucie bezustannego „znajdowania się w sferze zagrożenia”. W efekcie wydaje się nam, że przestępczość jest większa niż w rzeczywistości. Statystyki opublikowane w 2017 roku przez Ligę Narodów Zjednoczonych dotyczących lat 2003 do 2015²⁹ wskazują, że liczba umyślnych morderstw we wszystkich częściach świata systematycznie spada. Mimo to społeczne obawy rosną, czego przykładem jest globalna tendencja do przejmowania władzy przez konserwatywne rządy, które obiecują społeczeństwu środki zaradcze wobec zagrożenia, jakie do nas przybywa w formie zatrzymania fali migracji czy nawet budowania murów na granicach państwa.

²⁷ R. Cohen-Almagor, *Book Review. The Politics of Fear by Ruth Wodak*, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2934698 [data dostępu: 29.08.2019], tłumaczenie własne.

²⁸ R. Wodak, *The Politics of Fear*, Sage, Los Angeles, 2015, s. 1, tłumaczenie własne.

²⁹ https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/statistics/crime/ccpj/World_crime_trends_emerging_issues_E.pdf [data dostępu: 28.08.2019].

Początkowo sądziłam, że projekt „Kryształ masy” dotyczy problemu empatii. W ujęciu XVIII wiecznych filozofów takich jak Adam Smith jest ona rozumiana jako „współodczuwanie”. Polega w dużej mierze na poznaniu historii jednostki i wczuciu się w jej emocje. Trudno niestety nie zgodzić się ze stanowiskiem Paula Blooma, które prezentuje w swojej książce *Teoria zła. O empatii i genezie okrucieństwa*, że empatia jest stronnicza. Łatwiej nam empatyzować z osobami atrakcyjnymi czy z tymi, z którymi łączy nas narodowość czy rasa. To sprawia, że nasze decyzje w kontekście publicznym, dyktowane empatią, mogą być zupełnie niesprawiedliwe, a nawet niemoralne. W projekcie nie chodzi przecież o to, że skaterka się boi, a naszym zadaniem jest bać się z nią. Być może widzowie są nawet bardziej zdezorientowani i bardziej przepełnieni niepewnością niż ona sama. Ona nie ma wątpliwości. Jedzie przed siebie poprzez przestrzeń znaną choć niepokojącą, bo nienaturalnie opustoszałą. Dźwięk tylko podkreśla pustkę otoczenia. Pustkę, w jakiej każdy z nas często się znajduje, zwłaszcza podczas podejmowania decyzji, które mają w efekcie wpłynąć na znaczną zmianę kształtu naszego życia. Być może to, czego projekt wymaga od widza to zachowanie przez niego spokoju. Metaforyczna postać skaterki na rolkach już „tam” jest, podążając precyzyjnie wybraną trasą, wywołując w widzach, w odbiorcach, w ludziach przeciwieństwo staruchu, a nie jego echo. W efekcie projekt okazał się historią nie o empatii czy potrzebie wywołania współczucia u innych, a o zrozumieniu odmienności i szacunku dla niej.

Moje poszukiwania wokół przestrzeni strachu związane są właśnie z faktem, że emocjami jesteśmy naznaczeni. Czujemy strach w kontekście społecznym, ponieważ dotarł on do nas jako praktyka kulturowa. Żołnierka na rolkach przez nieprzerwany ruch bada sytuację, w jakiej się znalazła i na swój sposób oswoiła ją. Jej wyjątkowość polega odosobnieniu. Na wyrwaniu się ze społecznego wpływu. Na budowaniu swojej obecności w atmosferze nieistniejącej, wspomniane wcześniej, „wspólnej polityki i sojuszy społecznych”. Może się nawet okazać, że jest ona najwłaściwszą postacią dla czasu i miejsca, w którym się znalazła. Niepokój, jaki w nas wzbudza, związany może być natomiast z faktem, że my w tym osamotnieniu się nie znajdujemy, uznając wspólnotę strachu za naturalną - a nawet właściwą - reakcję.



Fig. 10. *Kryształ masy (w procesie)*, widok instalacji wideo zrealizowanej w ramach wystawy *Digital Diaspora* w Centrala Space, Birmingham (Anna Jochymek, 2019)



Fig. 11. *Kryształ masy*, wizualizacja instalacji wideo (Anna Jochymek, 2019)

ZAKOŃCZENIE

W swojej pracy doktorskiej starałam się udowodnić, że przestrzeń strachu jest konstrukcją społeczną o głębokim znaczeniu politycznym, umożliwiającą władzom manipulowanie masami. Opierając się na modelu „z wewnątrz na zewnątrz” (*inside out*) opracowanym przez Sarę Ahmed, przedstawiłam strach jako narzędzie reprodukcji władzy. W tym sensie strach nie powinien być traktowany jako stan psychiczny, a jako praktyka społeczno-kulturowa. Skupiając się na więc na społecznym aspekcie strachu i sposobie w jaki jest nam on narzucany, twierdzę, że praktyka kulturowa jest źródłem strachu jaki odczuwamy w kontekście społecznym. Przestrzeń strachu jest siłą, która kieruje naszym zachowaniem i decyzjami. Sprawia również, że zaczynamy, czasem zupełnie nieświadomie, akceptować zachowania niemoralne, a wręcz powielać schematy, które „bronić” nas mają przed złem wyobrażonym. Chciałam również pokazać, że świadomość kontekstu przestrzennego i historycznego w jakim się znajdujemy pozwala nam dokonywać konstruktywnej oceny sytuacji. Co za tym idzie dominującą narracją jaka wyłania się z analizy poszczególnych elementów projektu „Kryształ masy” jest pamięć. To ona wpływa na poziom naszej świadomości i pomaga zrozumieć istniejące mechanizmy.

Rozpoczęcie projektu związane było z doświadczeniem i pamięcią prywatną, ale jego rozwinięcie zostało już zbudowane w kontekście bardzo konkretnej zbiorowości i kształtującej się pamięci czasów w których żyjemy. W ten sposób punktem wyjściowym stała się jednostka, która nosi w sobie potencjał do zmiany kształtu rzeczywistości i panujących tradycji. Jest ona symbolem zbiorowości nie do końca widocznej. Dla mnie była to grupa do której zostałam włączona niezależnie od swojej woli czy chęci. Procesy klasyfikacyjne zadziały szybciej niż sama zdążyłam zdefiniować swoją sytuację - zostałam migrantką wschodnioeuropejską.

W projekcie „Kryształ masy” żołnierka na rolkach jest wyizolowaną jednostką, której przyglądamy się jakby „pod powiększeniem”. Żołnierka przywołuje przeszłość, bo to ona historycznie uzasadnia jej obecności w tym miejscu i pozwala na budowanie nowej narracji,

która zostanie dopisana do historii tej przestrzeni na zawsze. Samotnie przemierza niemal apokaliptycznie pusty krajobraz. Jeżeli pojawiają się w nim ludzie to wydają się oni być martwymi obiektami, zupełnie nieczułymi na obecność tej dziwnej postaci. Ignorując ją czy nie zauważając, nie poświęcają jej żadnej uwagi, sprawiając, że popada ona w zapomnienie. Lewie się pojawiła już zginęła bez śladu. Ten prosty fakt nie ulega wątpliwości. Pamięć przemija bardzo szybko.

Analizując po kolei elementy jej uniformu można odnieść wrażenie, że żołnierka doskonale zdaje sobie sprawę ze swojej pozycji. Uniform pozwala ją dostrzec. Rolki jako symbol wykluczenia umożliwiają jej przemieszczenie się w czasie i przestrzeni, ale symbolicznie sygnalizują również wystąpienie przeciwko zastanemu porządkowi i panującym zasadom. Wkładając mundur przechwyciła i odwróciła jego znaczenie, bo mimo prostego skojarzenia z siłą i agresją, ubrana jest w niego samotna kobieta. To wszystko pozwala na jej łatwą identyfikację w przestrzeni. Jednak mimo tego całego wysiłku i trudu związanego z zaznaczeniem swojej obecności, żołnierka znajduje się w pustce. W tej pustce znajduje się każdy z nas, bo każdy z nas znajduje się w obrębie przestrzeni strachu. Jest to symptomatyczne i jak wynika z analizy przykładów i zachowań przedstawionych w tej pracy każdy z nas podejmuje decyzję o tym jak bardzo świadomie będzie „istnieć w świecie”.

Praca ta, zarówno w swojej warstwie teoretycznej jak i praktycznej, na pewno nie odpowiada w pełni na zagadnienie przestrzeni strachu. Pozwala jednak na zauważenie i nazwanie sytuacji, w której znajduje się każdy z nas. Przez ostatnie dwa lata odkrywałam jak to jest być „obcym”, żeby poczuć i zrozumieć, że to w ogóle nie oznacza faktycznej inności. Na podstawowym poziomie wszyscy mierzą się z tymi samymi problemami. Mianowniki kształtujące nasze życie są te same. Żyjemy i umieramy. Podstawowym potrzebom i pragnieniom przeciwstawione są aspiracje, władza i hierarchia wytworzone wtórnie jako czynniki cywilizacyjne. W ich obrębie odbieramy sobie nawzajem godność i prawo do współistnienia. Przyszło mi dryfować pomiędzy kontekstem akademickim bycia doktorantką i artystką, a sprzedawczynią w sklepie odzieżowym. Jestem przekonana, że przestrzeń strachu w jakiej żyjemy determinuje nasze zachowania wobec innych. Jestem również przekonana, że podstawą do budowania społeczeństwa opartego na wzajemnym szacunku i akceptacji różnic kulturowych i nie tylko, jest zrozumienie, które zaczyna się od nas samych. Świadomość staje się jedynym racjonalnym narzędziem umożliwiającym nam wydostanie się z pułapki przestrzeni strachu, która tak precyzyjnie została dla nas przygotowana.

W swoim tekście *A4TERRITORY*, który stanowił w pewnym sensie narodziny mojej pracy doktorskiej, pisałam o tym, że tym czego brakuje w moich poszukiwaniach jest miłość. Pracując nad projektem „Kryształ masy” cały czas myślałam o tej luce. Faktem jest jednak, że moja historia powstała dzięki temu, że zostałam zaakceptowana przez dziesiątki osób, które pojawiły się na mojej drodze życia w Londynie. To dzięki ich zaufaniu i zrozumieniu, że moja obecność jest elementem wzbogacającym, że przyjeżdżam z doświadczeniem którym się dzielę i z którego można czerpać, tak jak ja czerpałam i czerpię z kultury, której częścią się stałam, powstał „Kryształ masy”. Uczymy się od siebie nawzajem, a świadomość jest kluczem, który ma moc do wrywania mas z przestrzeni strachu.

BIBLIOGRAFIA

- Abgarian Almara, *If Priti Patel backs this unfair minimum salary threshold for migrants, people like me won't stand a chance*, in *Independent*,
<https://www.independent.co.uk/voices/priti-patel-migrant-minimum-salary-threshold-home-office-a9056846.html> [data dostępu 28.08.2019]
- Ahmed Sara, *The Cultural, Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edynburg 2014.
- Aizman Anna, *Crowd Theory*,
<http://hypocritereader.com/33/crowds> [data dostępu: 5.11.2019].
- Altheide David L, *Creating Fear. News and the Construction of Crisis*, Aldine Dr Gruyter, New York, 2002.
- Azimzadeh Mir, Bjur Hans, *The urban palimpsest: the interplay between the historically generated layers in urban spatial system and urban life*,
<https://pdfs.semanticscholar.org/cf89/5c8f506c60fe973d1940a3cdb3485576711b.pdf> [data dostępu: 22.07.2019].
- Bachelard Gaston, *The Poetics of Space*, The Orion Press, Nowy Jork 1964.
- Bakunin Mikhail, *Society and the Individual*, [w:] Grigori Petrovitch Maximoff [red.], *The Political Philosophy of Bakunin: Scientific Anarchism*, The Free Press of Glencoe Collier-Macmillan Limited, Londyn 1953.
- Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej*, [w:] Hubert Orłowski [red.], *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- Bonami Francesco, Frisa Maria Louisa, Tonchi Stefano [red.], *Uniform. Order and Disorder*, Edizioni Charta, Mediolan 2000.

- Borch Christian, *Body to Body: On the Political Anatomy of Crowds*,
<https://www.jstor.org/stable/pdf/40376137.pdf?refreqid=excelsior%3A8c742289c6c1cb64050896e421449f59> [data dostępu: 4.11.2019].
- Borden Iain, *Skateboarding and Public Space. A Brief History of 50 Years of Change*, [w:]
Konstantin Butz, Christian Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018.
- Bramson Leon, *The Political Context of Sociology*, NJ: Princeton University Press, Princeton
1961.
- Bull Bethany, *Future Soldier Vision: RCA Collaborates with MOD on Cutting-edge Kit*,
<https://www.rca.ac.uk/news-and-events/press-releases/future-soldier-vision-rca-collaborates-mod-cutting-edge-kit/> [data dostępu 30.04.2019].
- Butz Konstantin, Peters Christian [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018.
- Canetti Elias, *Masa i władza*, tłum. Eliza Borg, Maria Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa
1996.
- Chaberski Mateusz, *Performans jako asamblaż*,
https://www.academia.edu/26656559/Performans_jako_asamblaż [data dostępu: 15.08.2019].
- Chiu Chihsin, *Street and Park Skateboarding in New York City Public Space*,
<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1206331208325598> [data dostępu: 1.08.2019].
- Cohen-Almagor Raphael, *Book Review. The Politics of Fear by Ruth Wodak*,
https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2934698 [data dostępu: 29.08.2019].
- Connolly Ryan, Quinones Arris, *The History Of Superman!*,
<https://www.youtube.com/watch?v=SvGwLHODZgo&t=402s> [data dostępu: 17.09.2019].
- Crary Jonathan, *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, Karakter, Kraków, 2015.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tysiąc plateau*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- De Peyer Robin, *South Bank's famous Undercroft skate park to be given huge extension*,
<https://www.standard.co.uk/news/london/south-banks-famous-undercroft-skate-park-to-be-given-major-extension-a3785671.html> [data dostępu: 8.08.2019].
- Dunn Bill, *Uniforms*, Laurence King Publishing, Londyn 2009.

Ferrell Jeff, *Tearing Down the Steets: Adventures in Urban Anarchy*, Palgrave, Nowy Jork 2001.

Fisher Gene A., Chon Kyum Koo, *Durkheim and the Social Construction of Emotions*, <https://www.jstor.org/stable/2786899> [data dostępu: 22.08.2019].

Foucault Michel, *Inne przestrzenie*, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, https://www.academia.edu/5203815/Michel_Foucault_Inne_przestrzenie_Teksty_Drugie_nr_6_2005 [data dostępu: 7.08.2019].

Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant, Biblioteka Altheia, Warszawa 1993.

Frankel David, *Diabeł ubiera się u Prady*, prod. Wendy Finerman, 2006.

Freud Zygmunt, *Kultura jako źródło cierpienia*, [w:] Zygmunt Freud, *Pisma społeczne*, tłum. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa, 1998.

Furedi Frank, *Kultura strachu – ponowne odczytanie*, tłum. Magdalena Czech, [w:] "Znak" 2011, nr 679.

Furedi Frank. *Culture of Fear Revisited. Risk-taking and the Morality of Low Expectation*, Continuum, New York, 2007.

Howell Ocean, *The "Creative Class" and the Gentrifying City. Skateboarding in Philadelphia's Love Park*, <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1111/j.1531-314X.2005.00014.x?needAccess=true> [data dostępu: 7.08.2019].

<http://ahfund.org.uk/news-source/2019/7/18/restored-sections-of-renowned-southbank-undercroft-skate-space-to-open-july-20th> [data dostępu: 8.08.2019].

<http://www.llsb.com/theproject/> [data dostępu: 8.08.2019].

<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/palimpsest/> [data dostępu: 22.07.2019].

<https://panopticonsrus.wordpress.com/2012/12/21/confronting-crowds-and-power-1-the-crowd-crowd-crystals/> [data dostępu: 5.11.2019].

<https://www.uniqlo.com/uk/en/men/outerwear/coats-jackets/blocktech> [data dostępu: 24.07.2019].

https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/statistics/crime/ccpj/World_crime_trends_emerging_issues_E.pdf [data dostępu: 28.08.2019].

King Eloise, *i-Cons: Vivienne Westwood*, prod. E. King, 2016,
<https://www.youtube.com/watch?v=ECZJE16uyPw> [data dostępu: 23.07.2019].

Le Bon Gustave, *Psychologia tłumy*, tłum. Bolesław Kaprocki, PWN, Warszawa 1986.

Le Bon Gustave, *The Psychology of Peoples*, The Macmillan co, Nowy Jork 1898.

Letts Don, *Punk: Attitude*, prod. A. Fontaine, 2005,
https://www.youtube.com/watch?v=c3jKfg_2OBE [data dostępu: 25.07.2019].

Lucchini Cristina, *Soldier's Stuff*, [w:] Francesco Bonami, Maria Louisa Frisa, Stefano Tonchi [red.], *Uniform. Order and Disorder*, Edizioni Charta, Mediolan 2000.

Machiavelli Niccolo, *Traktat o Księciu*, tłum. Antoni Sozański,
<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/machiavelli-traktat-o-ksieciu.html> [data dostępu: 28.10.2019].

Marin Rick, *Grunge: A Success Story*,
<https://www.nytimes.com/1992/11/15/style/grunge-a-success-story.html> [data dostępu: 25.07.2019].

McQuade Dan, *A Farewell: LOVE Park, Skateboard Mecca*
<https://www.phillymag.com/news/2016/02/12/farewell-love-park-skateboard-mecca/> [data dostępu: 8.08.2019].

Meinig Donald William, *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*, [red.], D. W. Meinig, Oxford University Press, Oxford 1979.

Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, Warszawa 2001.

Mika Stanisław, *Przedmowa do trzeciego wydania polskiego*, [w:] Gustave Le Bon, *Psychologia tłumy*, tłum. Bolesław Kaprocki, PWN, Warszawa 1986.

Mitchell Don, *The Right to the City. Social Justice and the Fight for Public Space*, The Guilford Press, Nowy Jork 2003.

Mitin Ivan, *Palimpsest*, [w:] *Encyclopedia of Geography*, [red.], Barney Warf, SAGE Publications, Inc., Thousand Oaks, 2010.

Muddiman Dave, *Theories of Social Exclusion and The Public Library*, <https://core.ac.uk/download/pdf/11879329.pdf> [data dostępu: 4.09.2019].

Nnadi Chioma, *Why Kurt Cobain Was One of the Most Influential Style Icons of Our Times*, <https://www.vogue.com/article/kurt-cobain-legacy-of-grunge-in-fashion> [data dostępu: 25.07.2019].

Nycz Ryszard, *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*, http://rcin.org.pl/ibl/Content/47521/WA248_64729_P-I-2524_nycz_o.pdf [data dostępu: 26.12.2019].

Peters Christian, „*Reclaim Your City!*” *Skateboarding and Do-It-Yourself Urbanism*, [w:] Konstantin Butz, Christian Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018.

Rachman Stanley, *Anxiety*, Psychology Press, Londyn 2004.

Relph Edward, *Topophilia and Topophils*, www.placeness.com/2015/10/ [data dostępu: 27.06.2019].

Rodaway Paul, *Yi-Fu Tuan*, [w:] Phil Hubbard, Rob Kitchin [red.], *Key Thinkers on Space and Place*, Sage, Londyn 2011.

Rosehill Harry, *Is It Haringey Or Harringay?*, <https://londonist.com/london/features/haringey-or-harringay> [data dostępu: 26.06.2019].

Sapegano Maria Serena, *Book Review: The Cultural Politics of Emotion*, https://www.academia.edu/9623705/Book_Review_The_Cultural_Politics_of_Emotion [data dostępu: 29.08.2019].

Savage Mike, *Walter Benjamin's Urban Thought: a Critical Analysis*, [w:] Mike Crang, Nigel Thrift, *Thinking Space*, Critical Geographies, Londyn 2000.

Sherwood James, *The Nineties Utility Movement: Prime Suspect in The Death of Designer Fashion*, [w:] Francesco Bonami, Maria Louisa Frisa, Stefano Tonchi [red.], *Uniform. Order and Disorder*, Edizioni Charta, Mediolan 2000.

Skoggard Ian, Waterston Alisse, *Toward an Anthropology of Affect and Evocative Ethnography*

<https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/anoc.12041> [data dostępu: 22.08.2019].

Spindler Amy, *The Power of The Uniform*, [w:] Francesco Bonami, Maria Louisa Frisa, Stefano Tonchi [red.], *Uniform. Order and Disorder*, Edizioni Charta, Mediolan 2000.

Strong Catherine, *Grunge: Music and Memory*, Ashgate, Farnham 2011.

Sudjic Deyan, *Kompleks Gmachu. Architektura władzy*, tłum. Agnieszka Rasmus-Zgorzelska, Centrum Architektury, Warszawa 2015.

Sudrajat Iwan, *Foucault, the Other Spaces, and Human Behaviour*,

<https://core.ac.uk/download/pdf/82579543.pdf> [data dostępu: 1.07.2019].

Szarfenberg Ryszard, Pojęcie wykluczenia społecznego,

http://rszarf.ips.uw.edu.pl/pdf/pojecie_ws.pdf [data dostępu: 17.09.2019].

Ticher Mike, *The story of Harringay Stadium & Arena*, Hornsey Historical Society, Londyn 2002.

Tonchi Stefano, *Military Dress, Modern Dress*, [w:] Francesco Bonami, Maria Louisa Frisa, Stefano Tonchi [red.], *Uniform. Order and Disorder*, Edizioni Charta, Mediolan 2000.

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, Krzysztof Wojciechowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

Tuan Yi-Fu, *Topophilia. The Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1974.

Urquhart Dough, *Barely Dead: The Saga of Modern Rollerblading*, prod. The Mised Lab, 2008,

https://www.youtube.com/watch?v=DARi_PooDc&t=909s [data dostępu: 06.08.2019].

Vâlceanu Daniel-Gabriel, Kosa Robert-Alexandru, Tămîrjan Diana-Georgiana, *Urban Landscape As Palimpsest*,
https://www.researchgate.net/publication/299488320_Urban_landscape_as_palimpsest [data dostępu: 23.07.2019]

Vivoni Francisco, *City of Social Control. Skateboarding and the Regulation of Public Space*, [w:] Konstantin Butz, Christian Peters [red.], *Skateboard Studies*, Koenig Books, Londyn 2018.

Williams Carlesa, *The History of Inline Skate Development*,
<https://www.thoughtco.com/the-history-of-inline-skate-development-1963949> [data dostępu: 19.08.2019].

Wodak Ruth, *The Politics of Fear*, Sage, Los Angeles, 2015.

SPIS ILUSTRACJI

Fig. 1. Dystynkcja wojskowa majora Wojska Polskiego z dorysowanymi kółkami, szkic do projektu *Kryształ masy* (Anna Jochymek, 2019)

Fig. 2. *Kryształ masy*, kadr z wideo (Anna Jochymek, 2019)

Fig. 3. *Kryształ masy*, kadr z wideo (Anna Jochymek, 2019)

Fig. 4. *Kolegium Deskorolkowe, czyli rozważania nad wykluczeniem społecznym w kontekście kultury alternatywnej*, kadr z wideo (Anna Jochymek, 2019)

Fig. 5. *Kolegium Deskorolkowe, czyli rozważania nad wykluczeniem społecznym w kontekście kultury alternatywnej*, kadr z wideo (Anna Jochymek, 2019)

Fig. 6. Żołnierka na rolkach, szkic do projektu *Kryształ masy* (Anna Jochymek, 2019)

Fig. 7. Widok z Google Maps, Londyn, Wielka Brytania, 2018. Na aktualną mapę miasta został nałożony uproszczony zarys historycznej mapy Londynu, szkic do projektu *Kryształ masy* (Anna Jochymek)

Fig. 8. *Kryształ masy*, kadr z wideo (Anna Jochymek, 2019)

Fig. 9. *Kryształ masy*, kadr z wideo (Anna Jochymek, 2019)

Fig. 10. *Kryształ masy (w procesie)*, widok instalacji wideo zrealizowanej w ramach wystawy *Digital Diaspora* w Centrala Space, Birmingham (Anna Jochymek, 2019)

Fig. 11. *Kryształ masy*, wizualizacja instalacji wideo (Anna Jochymek, 2019)

ZAŁĄCZNIK

ESEJ: „A4TERRITORY”

Esej „A4TERRITORY” napisałam w listopadzie 2017 roku w Londynie. Stanowi on analizę mapy myśli jaką stworzyłam, żeby przyjrzeć się zagadnieniom i zjawiskom jakie mnie w tamtym czasie zajmowały. Wynikiem tej podróży po skojarzeniach i budujących się między nimi połączeniach było zdefiniowanie koncepcji “przestrzeń strachu”, która w efekcie stała się głównym tematem mojej pracy doktorskiej i dalszych poszukiwań. Tekst zamieszczam w oryginalnej, nieprzetłumaczonej na język polski wersji.



When I can not sleep at night I am imagining a white piece of paper in bright, unending space. My gaze is getting closer to the paper. I am watching it from every angle. It is easy to rotate paper in gravity-free space. Then I am starting to fold this paper. Every time when I am folding it I am getting closer to it. White fractal becomes a remedy for insomnia. Whiteness absorbs me. It seems like the process of dying is quite similar to the process of falling asleep.

A piece of A4 paper is present in my research practice from the beginning. I just like this surface. My studio's wall is filled with sheets of paper full of notes. My friend named it: *A4TERRITORY*. I like that. It sounds like AIR FORCE TERRITORY. The fact that my father served at Air Force Training Centre gives it a familiar and powerful resonance. You can feel space and air in it. It is also suggestive of the sky – ‘only sky is the limit.’ An intimidating idea that what is limiting our concepts is only that metaphorically sky.

A white piece of paper in A4 size is more informal than any bigger sheet. Any gesture made in relation to this ordinary sheet of paper is not categorical. A4 has its own mobility, can always be easily replaced or removed. It is an extremely good excuse for testing and experimenting. Normally I would just make notes and spread them on my desk on the surface surrounding my computer. This time I decided to stick them to the wall in a particular way even though I am not a great fan of diagrams. Probably, because I always had a problem with starting points. My thoughts are just floating so I decided to follow them as they appeared. I became a flaneur of my own thoughts and just forget about the centre. After a few days it became hard not to notice strong connections between elements. Creating this text I knew that the story would not be a chronological one. Its base will be the emotions and unexpected coincidences between those bits and pieces.

I assumed that having a PhD thesis already clarified would help. I started with the statement *Crowd Crystals. Spectator as a work of art*. Unfortunately, the longer I analysed the spectrum I was covering the more unsure I become. I had a formal structure that normally appears at the end of the creative process and it was necessary to dig much deeper to find what was actually missing – the content. I decided to take a step back and to start the journey from the beginning. Humility was going to play an important role in this process. I gathered all previous thoughts, ideas, flashbacks and faced them once again with the unrestricted mind.

Space of Fear appeared in my mind so unexpectedly and with such strength that I knew with absolute certainty that I have to find a material representation for it. I thought

about space, which is a pure fear itself, where we are not afraid we just can feel that fear surrounds us. Do not know how or do not know where. Do not know how real or how abstract that space should be. Do not know what type of relation and reaction between space and spectators it should generate. It is difficult at language level to describe if it is fear of angst, anxiety or of being scared. Some unknown universe became manifest and was crystallised from the chaos that day.

It came to my mind that from a formal, material point of view Bentham's Panopticon would serve my needs well. Mostly because it does not allow to perform actions - it is an action itself. Architecture assumed the capability of man. The difference between Panopticon and any other architecture of power can be found in the auto functionality it has. The *twist* appears once you realise that no one is needed to manage the space. Space is like the Perpetuum mobile of functionality. The structure itself became a watchman, as Bentham said: 'I will be the gaoler. You will see... that the gaoler will have no salary - will cost nothing to the nation' (Bentham 1843: 269).

In the 15th century in Versailles, a panopticon shaped menagerie was created upon the orders of Louis XVI. The concept of panopticon per se did not exist in Bentham's age even though its execution already occurred. It is questionable if he ever saw this lithography or other sketches. But it does not matter. Substantially there is nothing special about that menagerie. Its charm resides in its nature as a luxurious version of a zoo. It is less vexing on the conscience to imagine such architecture being used in relation to furry animals than inmates. What drew my attention was, not so obvious, half hexagonal shape. Lithographs from the 17th century were drawn from a descriptive perspective, typical for architecture where it was more important to present as many details as possible over the strict observance of perspective rules. It is not immediately visible that it is not a circle. Hexagon is a structure of sweetness, the structure of sugar. It is the structure of crystals and also a structure favored in utopian projects designed by Oskar Hansen in the '60s.

In 1963 Skopje, the capital city of Macedonia was completely destroyed by an earthquake. In a gesture of support, the Warsaw government offered full design of public utility building of their choice. The Skopje City authorities decided it should be the building of the Museum of Modern Art as a symbol of the progress and 'immortality' of the city. In 1966 in open competition, architectural groups submitted plans. One such was that of Oskar Hansen. It was extremely difficult to execute and did not win but still the design

is worth examination. His ‘folding’ museum consisted of umbrella shape platforms that would fold in areas and submerge underground in others according to their need. Hansen was probably one of the greatest utopian and visionary in the history of architecture. I am uncertain whether he has visited Kale mountain where the final project was supposed to appear before his submission, but for some reason when I went there it seemed like the right city and the right place. Diving up to the top you need to pass groups of homeless gypsy people. They live in tents just next to the street creating something like camp a village. Hansen’s hexagonal umbrella at the top of the mountain could serve as meaningful a symbol of support and protection. That vision led me to my computer archives where I was keeping newspaper cuttings containing information about engineer Carlos Espinosa Arancibila from Chile who in the ‘60s developed and patented so-called ‘mist catcher’ (*atrapanieblas*). A sophisticated half-broken, hexagonal construction was designed to collect water at Atacama desert. The scientists were inspired by Namibian Beetles *Onymacris unguicularis*. The project was donated to UNESCO for free use. Visions of a ‘protective’ aspect of never executed architecture had a special meaning for me and found their unexpected continuation in designs that find hope in hopeless places.

I can not escape from the fact that as Diamanda Galas said: ‘I have become a stranger to my own needs and desires. I look and see things that are not here’ (*Diamanda Galás – Panoptikon*, 2017). That is the first line of lyrics written and performed by her sound work titled ‘Panopticon.’ She has been described as ‘capable of the most unnerving vocal terror’ (Kenny, Robbins). She is a rebel, a fighter and unusual to say the least. She is a classically trained singer with a three and a half octave range and a very strict, tough vocabulary. She is angry, primarily about AIDS. She has been an AIDS activist since 1994. Two years before she lost her brother to the disease. It is worth noticing that Amanda’s outrage is often best expressed with a scream. She has become a medium for sounds work with its materiality. A completely new universe of sounds and emotions. At this point, I have to mention Marina’s Abramović performance *The Artist is Present*. An effective show displayed at MOMA New York in 2010 and American style movie production that comes with it, which was a part of a huge promotional campaign. Even it was probably one of the weakest pieces performed by her. Imagine that instead of her we have an opera singer sitting on a chair for 700 hours in silence. Imagine that castrated vocal sphere. Tension. Not cheap tension. Not cheap suffering but almost physical absence of missed potential. Nostalgia, pain, tension, melancholy, sadness utopian devotion.

Why does Dido's Lament aria 'When I am laid in earth' from the opera *Dido and Aeneas* by Henry Purcell breaks my heart every single time? Maybe because most of us want to stay immortal these times. This secret wish to be important to at least one person which will give us an illusionary feeling of timelessness. In the past I thought that if one day someone like Gombrich will insert my name in his book I will be saved. At some point to be forgotten is one of my biggest fears but at the same time, I feel an irresistible temptation to just drown in oblivion. Maybe that is why I am keeping that ephemeral vibe in my projects. Mirosław Bałka once showed me his sculpture. It was a permanent concrete structure at Umedalens Skulpturpark in Umeå in Sweden located in a ground depression. Looking from the top at his work he told me that maybe in centuries to come after huge earth catastrophe someone will discover it and will think these are a trace of some past architecture or urban structure.

'When I am laid, I am laid in earth, May my wrongs create
No trouble, no trouble in thy breast;
Remember me, remember me, but ah! Forget my fate.
Remember me, but ah! forget my fate.' (Henry Purcell, When I am Laid in
Earth [Dido's Lament], 2012)

The same words stay strong, sang four centuries later by Klaus Nomi. Nowadays this message may be perceived even stronger. He died too early, he was suffering from AIDS. He is hard to forget. Luckily.

It seems like we are living in times and in a place that was created somehow by a strange coincidence. I kept in my mind Blake's representations. He did not see the creator as being an all-wise God, but rather as Urizen a 'self-deluded and anxious' (2010) forger of pre-existent matter. He is using not only the capabilities of his own body. The calipers become a prosthesis, an extension of the human body. At that point, it indicates a change of category from impossibility even disability in a direction of possibility. Here where the action is indicated by caliper the person itself appears completely dependent and almost disabled without it. They are integral. Nietzsche used to say that he would not believe in a God who can not dance. It is hard to disagree with the fact that your state of mind changes while you are sitting or while you are dancing. I find it captivating to observe this Individual making perfect circles.

There was a time when I rediscovered circle shape for myself. A Japanese movie from 1972 *Female Prisoner 701: Scorpion* (1972) contains a scene where we can see a group

of female inmates digging a hole in the ground. One of them showed no sign of remorse when she was left to stay there alone with the order to fill it up. Their bodies of the rest of the inmates created a ring shape circle with a central point in a form of a persistent female prisoner. After a few weeks I realized that holes in the ground created by human hands are never round. Graves, trenches, grounds under buildings, mines, canals - they are never round. I watched that movie again. Everything in that scene is about circles. The round shape of the hole, the women whose cultural symbol is a circle, the prison lights chasing the space, the circular movement of the camera, the endless circle of digging and burying and finally the movement of the camera to the sun.

Because of this particular scene, I was thinking about round holes while my grandfather was telling me a story from the time when he was in professional military service fighting with the Ukrainian Insurgent Army in the south-eastern mountains in Poland. It was soon after the Second World War ended, between 1945-1947. Throughout his life, he never said a word about his activity as a soldier (he joined military service at the age of 19 and served for two years). A historical source says that this particular partisan activity was extremely brutal. At the end of his life, he had advanced Alzheimer and could speak only about the war. There was one story, which was always hurt him and provoking him to cry. A story about horses that were gathered in a hole and shot: ‘I watched these neglected animals, those military horses down there, in the hole. They plunge them all, those innocent beings, and smashed them with rifles’ (The conversation was held on February 11, 2013). No one from my family knows the actual place or the precise facts, not even to which army those horses belonged.

I have thought about this scene many times and can always see the round hole. Some time ago I found pictures full of saddles on the Internet. It is from a different period and place, Stalingrad 1943. I never realised that these saddles were such a precious and useful item. You can kill a horse, but you would keep the precious leather saddle. Leftover. The picture becomes a formal representation of a tragedy that happened or could happen to my grandpa. Unfortunately, I believe that it was not his sick fantasy, but a historical event, which caused this trauma. I asked him if he killed anyone. He answered that he did not target anyone with a barrel even if he had a gun because he looked at these horses, but I can not tell with certainty that he did not kill.

Sensory sensitivity affects us strongly. Can you imagine the scent of death? I can only guess that it depends on the personal experience, one I have never had and I am somehow grateful for that. I might know the smell of other ends, ends of things that are terminating in a certain moment. The scent of some final period closing on a chapter of your life. Like the scent of your first kiss or last meeting with someone. In this context, my London friend told me the story about his actual place of work. He creates intelligent electronic systems which are responsible for controlling a whole skyscraper. There is a place in this type of building in which all accumulators are connected in parallel series. When they are connected in this parallel series system they are strengthening the power. It is extremely dangerous to enter that space, but he knows how to move there safely. Sometimes he has to install something above these accumulators and at that moment he can physically feel their power. They are exhaling the smell of almonds. Almonds are the scent of death. Not without significance hydrogen cyanide which was widely used as a poison in the Middle Ages. A chemical weapon in these times had the same smell. It is an observation from contemporary reality, which I find very precious to my process of gaining knowledge about the space that surrounds us.

In this process of observing, looking around, I was staring at the sun a lot, which brought me to the routine of taping it. Every year since December 2013 I have filmed the sun for around 5 min. I use my handheld camera, keeping it in my hand so the movement of my body is somehow visible. It is just a romantic collection. The way of checking if the sun is changing, if I am changing or generally if anything changes. Another utopian idea just for my personal, perverted pleasure. Conceptual gestures, which keep my first part of December in discipline, ever since 2013.

When I looked in the opposite direction via the same window that I use to chase the sun I could see a bus depot. It was built in 1964 and it stopped functioning soon after I moved into the apartment (2013). I looked at the roof of that station every single day. The architecture of those post-industrial buildings with all their curves and huge surrounding halls are beautiful. Not many people have had the privilege to look at this property from my angle. I have always dreamed of making a spatial intervention at this property but never had enough spark to do it. Or maybe it was just intimidating. I was observing that place for so long that I became too shy to introduce myself to it. I just recently read that the city council decided to renovate that estate. In 2020 it will be completely rebuilt and shiny new constructions will replace the current ones. Pity. We had such an intimate relation.

I was standing in front of my wall with the same feeling as I had to observe this still, almost dead space of a bus depot, surprised that the central point is still empty. The only thing appeared around the centre of my map was a free thought *Rozpierdolić struktury* (‘fuck the structures’, but in Polish *rozpierdolić* holds a strong destroying or ruining vibe). But this empty space says a lot about the whole process. The eye of the storm. A central point was full of calm from which it is easy to observe and experience the situation around.

At some point, I was surprised and satisfied with what appeared on my *A4TERRITORY*. The invisible for me at the beginning connections become visible just because I have looked at it from a different perspective. I faced them and it led me to the next level in a completely different way. I created a spine to which muscles can be attached. It is difficult to get any distance during this type of process, but it became obvious which factor I missed...

I realised that Samuel Beckett wrote something especially for that occasion in his novel *Molloy*: ‘But on examining my pocket-book I found it contained no more than fifteen shillings, which led me to the conclusion that my son had not been content with the sum already in his possession, but had gone through my pockets before he left, while I slept. And the human breast is so bizarre that my first feeling was of gratitude for his leaving me this little sum, enough to keep me going until help arrived, and I saw in this a kind of delicacy!’ (Beckett, 1959, p. 219).

I am not escaping from the inevitable process to which people and things subordinates. Breakup and failing is a feature of our (every) civilisation. Now, as I look, and think once again about my history, which is a long account of calamities, it occurs to me that I missed a crucial factor. A factor of love. Love and empathy that was brought previously to my projects, mostly because of the generous performer and spectator involvement. Their personal and emotional impact fulfilled my narration. I became the son who had disappeared at the last stage and left this delicate space to be cherished by others. The question is, am I able to change that and take full responsibility for not only showing but also participating in the process of love. I decided to give myself unlimited space to play with the material of my own thoughts. I move out from one point to the other to experience that what I just created is a *space of fear*. Research has taken a shape of artistic gesture and it will lead me to another one soon.

References:

Beckett, S. (1959). ‘Molloy’, in *Molloy, Malone Dies, and The Unnamable: Three Novels by Samuel Beckett*. Translated by Patrick Bowles. New York: Grove Press, pp. 25-240.

Bentham J. (1843). ‘French Statement’, in J. Bowring (ed.), *The Works of Jeremy Bentham*, Volume X, Edinburgh: William Tait, 107, Princes Street; Simpkin, Marshall, & CO., London.

Diamanda Galás – Panoptikon (2017), *Diamanda Galás – Panoptikon*. Available at <https://www.youtube.com/watch?v=jaaZRivek9s> (Accessed: 13 November 2017).

Female Prisoner #701: Scorpion. (1972) [Online]. Directed by Shun’ya Itô. Japan: Toei Company [Viewed 13 November 2017]. Available from Amazon Prime.

Henry Purcell, When I am Laid in Earth (Dido’s Lament) (2012) Henry Purcell, *When I am Laid in Earth (Dido’s Lament)*. Available at https://www.youtube.com/watch?v=HqKZx9dTXMY&list=PLdy1ooWkvov2ZIQe41Es_8ieGueQIji5D&index=2&t=0s (Accessed: 13 November 2017).

Kenny, G. and Robbins, I. *Diamanda Galás*. Available at <https://trouserpress.com/reviews/diamanda-gals/> (Accessed: 13 November 2017).

Vernon, M. (2010) ‘William Blake’s picture of God’, *The Guardian*, 17 August. Available at <https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2010/aug/17/religion-william-blake> (Accessed: 13 November 2017).

Q.
WHY IT IS IMPORTANT? (TO CO WAŻNE)
SELF EXAMINATION - WHO ARE YOU IN IT?

TITLE: "CROWD CRYSTALS. SPECTATOR AS A WORK OF ART"

Q: "HOW TO CREATE A SPECTACLE WITHOUT SPECTATORS IN WHAT MEANS WITH THEIR FULL PARTICIPATION"

HOW?
HISTORY → WAR
HISTORY OF VIOLENCE
PERMANENT VS COLLECTIVE HISTORIES
UNIVERSAL VS UNIQUE
PRIVAT
COLLECTIVE NATIONAL

CONTEMPORARY → ACTUAL MILITARY
Q: HOW TO MAKE HISTORY CONTEMPORARY?
SPAT/TEMP DIALECTIC


AIM
POWER

DIFFERENT VISUAL CONTEXT
RELATION AND IRRRELATION
JEDNYM Z PILARÓW METODOLOGI
JEST PRAKTYKA

40 IX 2050 - 24 XI 16 95 (30 LAT+)

DZIADEK JOCHYMEK

A4TERRITORY: Beginning



PŁACZKA W WARSZAWIE ZA CZASU WSKRZEŚCENIA

— THE SCENT OF DEATH

W ELEKTRONICZNE, INTELIĞENTNE,
BUDYNEK, TAM BEZPACZ
CE, JAK OPOWADA,
KUMULATORY POTĘCZONE
EDY ŁĄCZY SIĘ JE SZPREGUŁO
OJA MOC. WŁASZ MÓJĄ,
GO POMIESZCZENIA TO TAM
CZMIE, ALE ON LIE JAK
ŻEBY NIC SIĘ NIE STAWO.
POBIE THE ASSUMPTIONS AND WE FEEL THEIR POWER
DLACZ NAD TAKIMI AKUMULATORAMI
MOC. I ONE WYDZIELAJĄ
THEY EXHALE THE SCENT OF ALMONDS
THEY ARE THE SCENT OF DEATH
KTY TO JEST ZAPACH ŚMIERCI

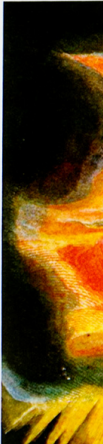
PARALLEL CIRCUITS
PODSZCIE ELEMENTÓW
W OBLIWDZIE ELEKTRONICZNYCH
SIEBIEBOLIM PARALLEL

ROJNOLEGITYM

PRZESTRZEŃ OBAWY - SPACE OF FEAR

YOU ARE NOT AFRAID AND
YOU ARE SURROUNDED BY FEAR

EMPTY HOUSE
KIM XI-DUK



A4TERRITORY: The Space of Fear



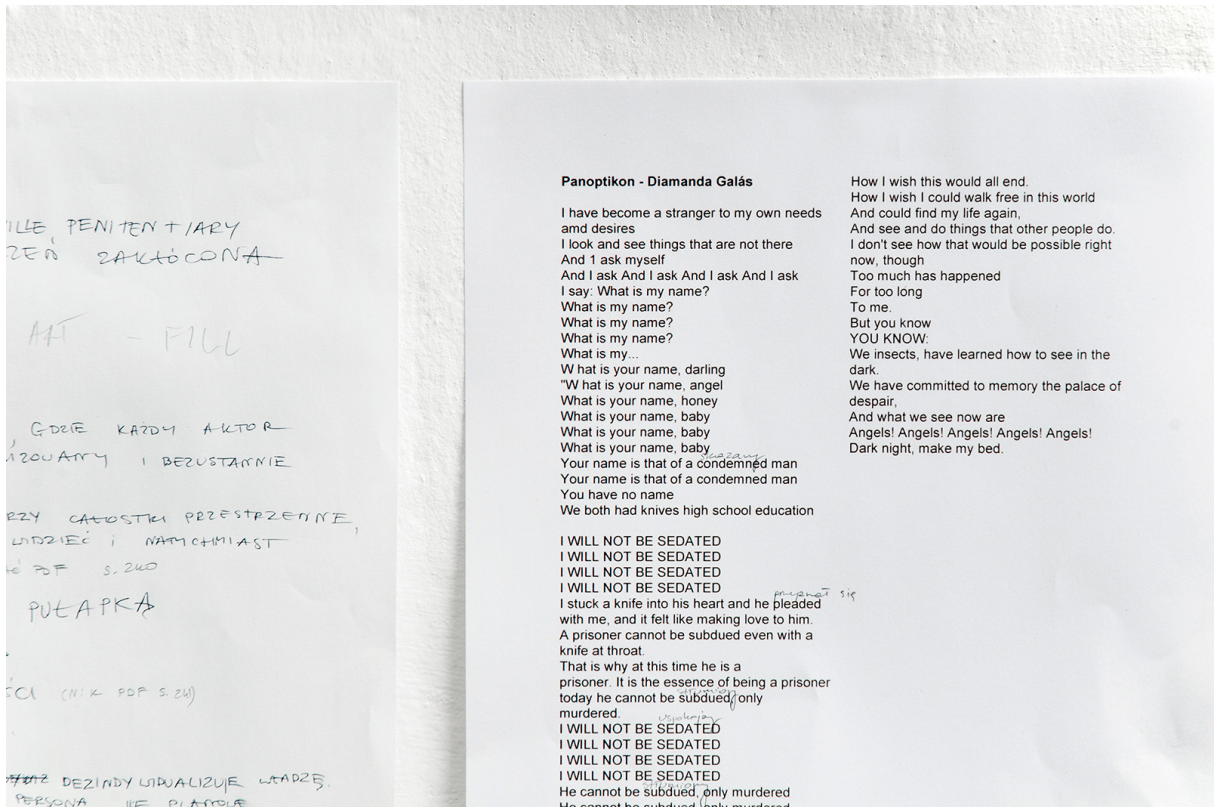
A4TERRITORY: Jeremy Bentham's Panopticon (18th century)



A4TERRITORY: The Versailles Menagerie during Louis XIV's reign, designed by the architect Louis Le Va (1662)



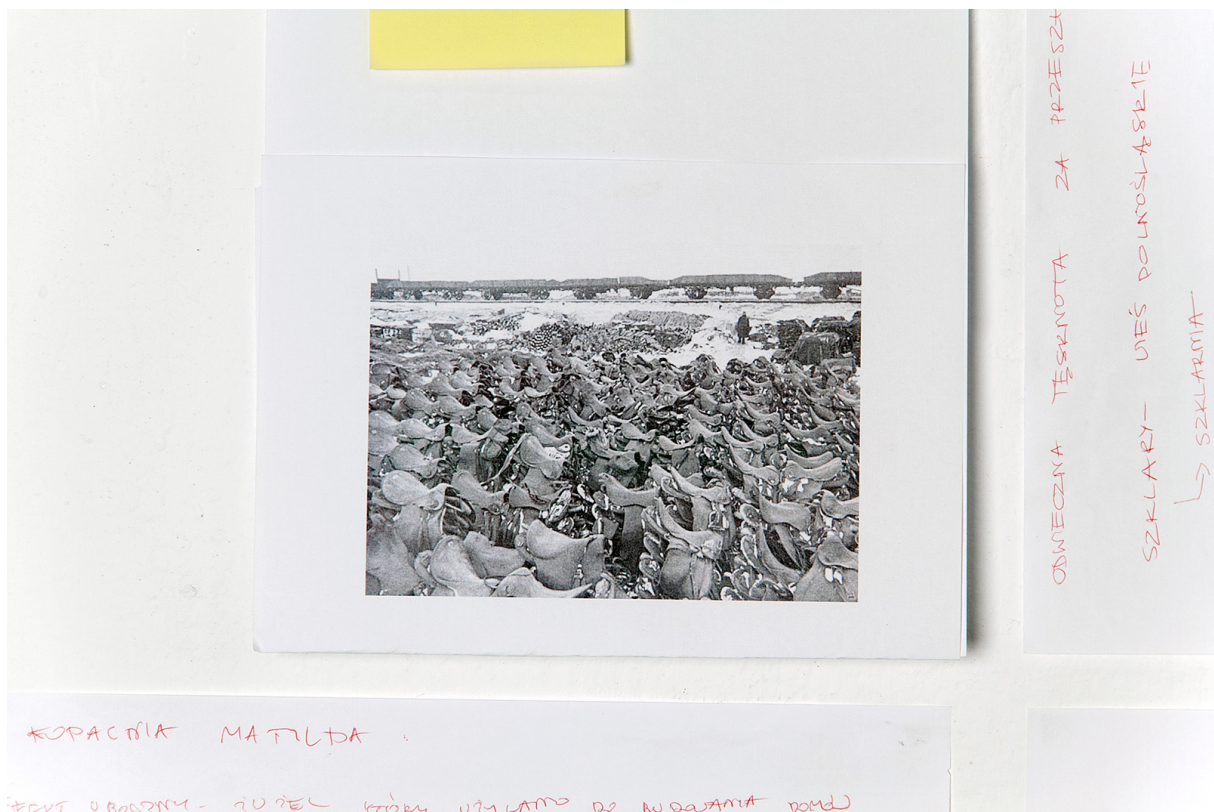
A4TERRITORY: Carlos Espinosa Arancibia ‘mist catcher’ (1960s) and Oskar Hansen’s project of the building of the Museum of Modern Art in Skopje (1966)



A4TERRITORY: Diamanda Galas ‘Panoptikon’ (1984)



A4TERRITORY: Shun'ya Itô *Female Prisoner #701: Scorpion* (1972)



A4TERRITORY: The saddles, Stalingrad 1943



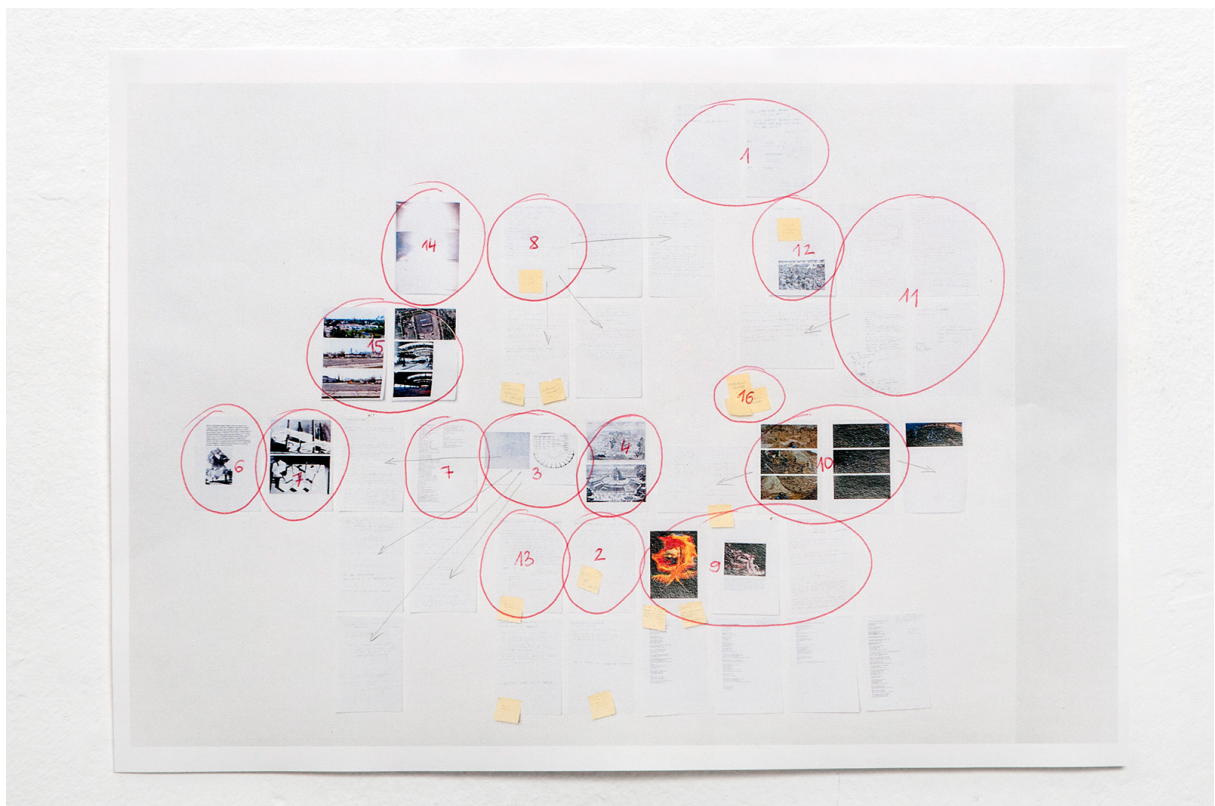
A4TERRITORY: A bus depot, Warsaw, Redutowa street



A4TERRITORY: An empty central point



A4TERRITORY: Rozpierdolić struktury



A4TERRITORY: The map

