www.dreamsofpower.pl
dreams of power*
Sny potędze

SNY O POTĘDZE*

DREAMS OF POWER

Poznań 2011

*

SPIS TREŚCI | TABLE OF CONTENTS

Anna Hryniewiecka

WSTĘP | FOREWORD
.....05

MIEJSCE | PLACE
.....11

Agata Rogoś

SNY O POTĘDZE | DREAMS OF POWER
.....27

Jean Baudrillard

OD DOMINACJI DO HEGEMONII | FROM DOMINATIN TO HEGEMONY
.....43

Jonathan Littell

ŁASKAWE (fragment) | THE KINDLY ONES (excerpt)
.....101

ARTYŚCI | ARTISTS
.....138-315

Mirosław Bałka.....138
Hubert Czerepok.....152
Stefaan Dheende.....166
Nina Fischer & Maroan El Sani...174
Šelja Kamerić.....186
Grzegorz Klaman.....200
Susanne Kriemann.....210
David Maljkovoć.....222
Oliver Ressler.....236
Fabian Seiz.....252
Sebastian Stumpf.....262
Johan Thurfjell.....278
Anna Witkowska.....290
Piotr Wyrzykowski.....300
Snipz & All-K.....312

IMPRESSUM.....316

Anna Hryniewiecka

1. Wstęp*

Symbol władzy Cesarstwa Niemieckiego na Wschodzie ponad sto lat temu, oficjalna rezydencja przywódcy III Rzeszy trzydzieści lat później – takie intencje wpisywali w mury zamku jego budowniczy, Wilhelm II, ostatni Cesarz Niemiecki, a następnie Adolf Hitler, twórca potęgi III Rzeszy. Jak daleka od tych pierwotnych idei jest obecna funkcja i znaczenie tej budowli pokazuje tylko banalną prawdę o zmienności dziejów historii. Słabości najtwardszych ideologii, nieuchronność dziejów skazujących na porażkę najbardziej dumne i silne ambicje władzy.

Wpisana w bryłę i architekturę zamku historia, której nie da się wymazać, czyni z niego obiekt fascynujących poszukiwań, inspiracji i odkryć dla artystów. Mit władzy i potęgi poddany destrukcji poprzez historię staje się wciąż na nowo otwieraną przestrzenią.

Jest więc zamek miejscem, gdzie dokonują się nowe odczytania i interpretacje jego dziejów wpisanych w historię bardziej uniwersalną. Są w nim miejsca szczególnie mocno nacechowane symbolicznie – jak dawna zamkowa kaplica przebudowana następnie na gabinet Hitlera, obszar szeregu działań artystycznych, poczynając od instalacji Włodzimierza Jana Zakrzewskiego *Niebo nad Berlinem*, poprzez prace Artura Trojanowskiego *My Home is my Castle*, Fausta Cardinali *500 000 Kunstler* i kilka innych, kończąc na realizacji koreańskiej artystki Kimsooja *Mandala: Chant for Auschuwitz*. Niektóre z tych projektów powstawały w ramach wystaw, dla których reinterpretacja historii była

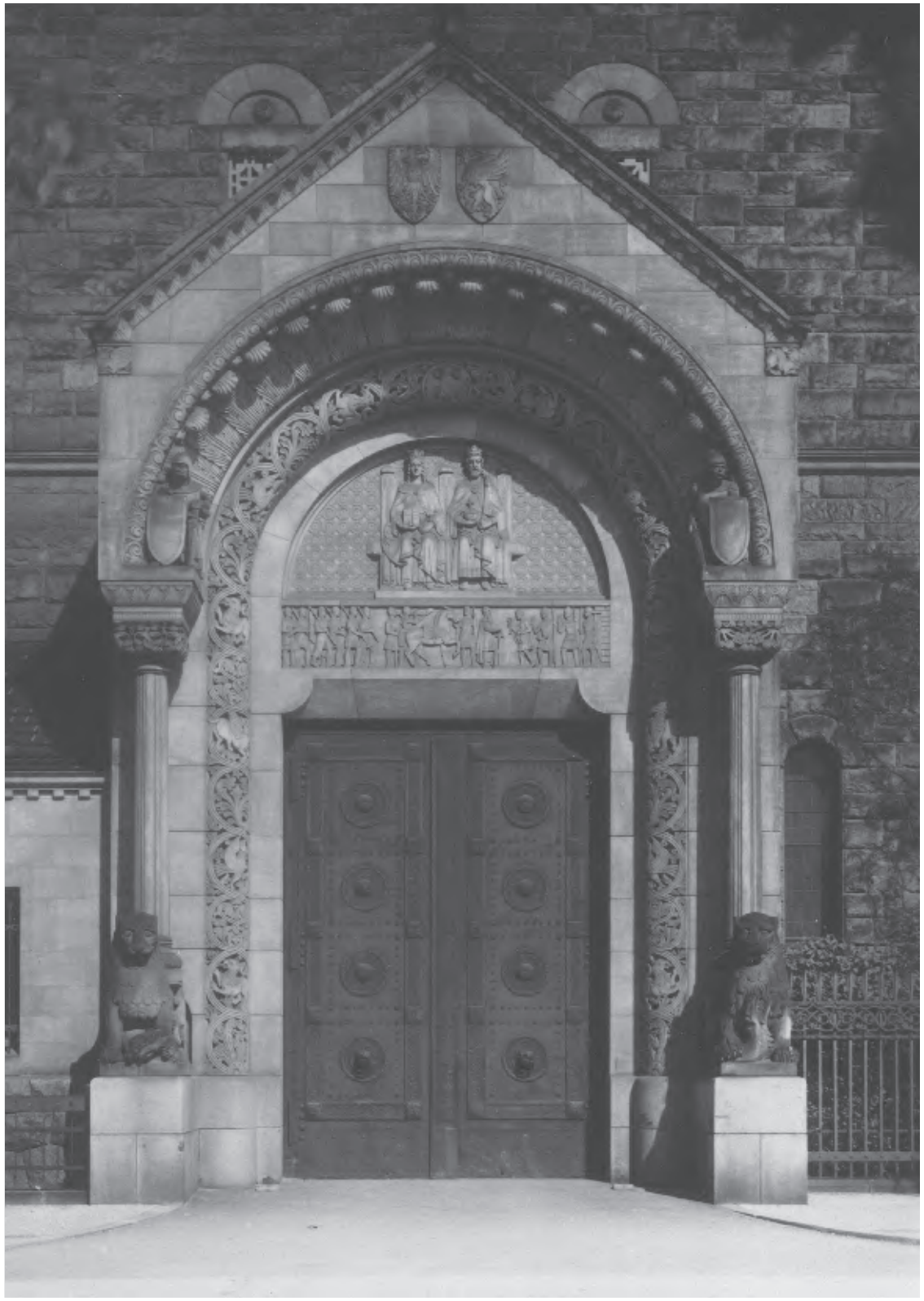
historii była jednym z najważniejszych wątków; inne istniały samodzielnie.

Nieuchronność realizacji w przestrzeniach zamku prac, w których historia staje się twórczym zaczynem tworzy nową, niezwykle ciekawą symbolikę tego miejsca.

Sny o potędze to pierwszy projekt, który bardzo konsekwentnie analizuje wpisany w historię i mury zamku fascynujący problem władzy i klęski jej idei. Niezwykle ciekawy projekt kuratorski Agaty Rogoś poprzez prezentowane w jego ramach realizacje zaproszonych artystów w żadnym wypadku nie wymazuje historii, podaje jej współczesne odczytania, tworząc często nowe, fantastyczne opowieści.

Sny o potędze są więc zarazem lekcją pamięci, jak i próbą przekazania własnej prawdy, która często staje się cząstką prawdy uniwersalnej.

Dziękuję wszystkim twórcom i uczestnikom projektu za stworzenie w zamku możliwości odbycia fascynującej, podróży poprzez historię ku teraźniejszości i dalej…



Anna Hryniewiecka

FoReWord*

A symbol of power of the German Empire in the East over a hundred years ago, an official residence of the leader of the III Reich thirty years later – these were the intentions ingrained in the walls of the castle by its builder, Wilhelm II, the last Emperor of Germany, and subsequently Adolf Hitler, creator of the might of the III Reich. That how far the present function and the significance of the edifice departs from these initial concepts only demonstrates the hackneyed truth about times changing. About the weakness of the toughest of ideologies, the inevitability of history which dooms the proudest and fiercest ambitions of power to failure.

This history inscribed in the bulk and the architecture of the castle, history which cannot be erased, makes it an object of fascinating explorations, inspirations and discoveries for the artists. The myth of power and might subjected to annihilation by history becomes a space which is continually opened anew.

Thus, the castle is a place where new readings and interpretations of its history are made, against the background of a more universal history. There are places inside the castle which possess a particularly strong symbolic potential – as the former castle chapel converted later to Hitler's office, a venue of a range of artistic actions, beginning with *Niebo nad Berlinem [Sky over Berlin]* an installation by Włodzimierz Jan Zakrzewski, through Artur Trojanowski's *My Home is my Castle*,

Faust Cardinali's *500 000 Kunstler* and several others, to a realisation from a Korean artist Kimsooja, entitled *Mandala: Chant for Auschuwitz*. Some of these projects were created as part of exhibitions which had reinterpretation of history as one of its chief themes; others functioned independently.

The inevitable emergence of works in the castle in which history is the germ of creation engenders a new, exceedingly interesting symbolism of the place.

Dreams of power is the first project which, with great consistency, analyzes the fascinating issue of power and of the downfall of its ideas, inherent in the castle's history and its walls. The very interesting curating project by Agata Rogoś, through the realisations of the invited artists, is by no means one to erase history, but suggests its contemporary readings, often creating new, fantastic stories.

Therefore *Dreams of power* is at once a lesson in memory and an attempt to convey one's own truth, which often becomes a particle of the universal one.

Allow me to express my gratitude to all artists and participants of the project for making the castle a place where it is possible to set out on a fascinating journey, through history, to the present and beyond...

2. Miejsce

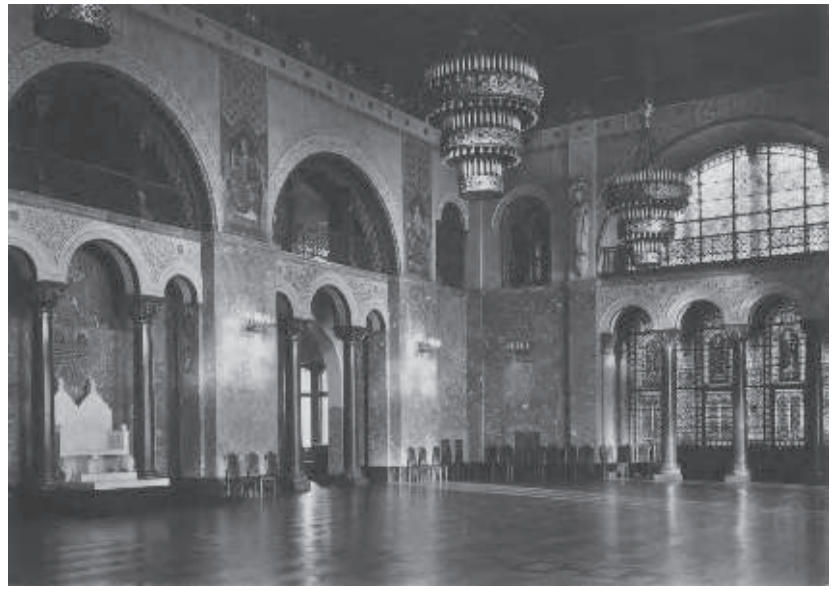
W ponad tysiącletnich dziejach Poznania jest wiele momentów, które decydowały o jego dzisiejszym kształcie. Jednym z najważniejszych była niewątpliwie podjęta pod koniec lat 20. XIX wieku decyzja o budowie twierdzy. W połowie stulecia miasto otoczyły wały z kilkoma prowadzącymi do wnętrza bramami. Jednak pod koniec wieku anachroniczność istniejących obwarowań, zła sytuacja przestrzenna, a także intensywny rozwój osad podmiejskich wymusiły na władzach centralnych zniesienie wewnętrznego pasa fortyfikacji. W roku 1902 weszło w życie cesarskie zarządzenie, na mocy którego rozbiórce miały ulec obwarowania położone na lewym brzegu Warty.

Likwidacja zachodniego pasa umocnień dała możliwość założenia obszernych plant. Układ nowej przestrzeni zaprojektował niemiecki urbanista Joseph Stübben. W rejonie rozebranej Bramy Berlińskiej powstała reprezentacyjna dzielnica z gmachami użyteczności publicznej i rezydencją Wilhelma II. W 1910 roku wszystkie gmachy nowej dzielnicy były gotowe i choć odwoływały się do stylów historycznych, to w pełni realizowały nowoczesną koncepcję miasta.

Pierwsze projekty cesarskiej rezydencji autorstwa Franza Schwechtena pochodzą z roku 1904. Architekt, zgodnie z sugestiami Wilhelma II, nadał budowli charakter monumentalnego, neoromańskiego zamku. Budowę rozpoczęto w roku 1905. Zamek został uroczyście przekazany cesarzowi 20 sierpnia 1910 roku. Trzy lata później poświęcono zamkową kaplicę.

Nowa siedziba cesarska, wraz z całą dzielnicą, miała ukazać potęgę państwa wilhelmińskiego. Prowincjonalny dotychczas Poznań zyskał miano „miasta – rezydencji", a symbolizujący władzę cesarską zamek kreowany był na nowy symbol miasta. Wybór stylu romańskiego miał znaczenie ideowe – przywoływał niemieckie średniowiecze i ukazywał Wilhelma II jako bezpośredniego spadkobiercę dawnej tradycji cesarskiej.

Bryła i elewacje zamku ukształtowano nieregularnie i malowniczo. Szczególnie ważnym elementem budowli była wieża zegarowa – najwyższa z kilku zamkowych wież. Rozumiana jako symbol władzy, stanowiła także dominantę wysokościową panoramy miasta. Po przeciwnej stronie fasady wyodrębniona została część mieszcząca wielką salę tronową. Każda z pozostałych elewacji posiadała inny charakter. Architektoniczny kształt budowli dopełnił detal rzeźbiarski. Motywy figuralne i ornamentalne pojawiły się na głowicach kolumn, balustradach balkonów oraz na portalach. Płaskorzeźbione płyty urozmaicały również duże płaszczyzny ścian budowli. Stosunkowo skromna dekoracja tworzyła spójny program ujęty w dwa ciągi narracyjne. Pierwszy, odwołujący się do symboliki i historii średniowiecznej, obejmował wielkie postaci rycerzy krzyżackich znajdujących się z obu stron tarcz zegara na wieży, liczne przedstawienia walk Germanów ze Słowianami na kapitelach kolumn oraz charakterystyczne figury lwów wieńczące szczyty sali tronowej. Drugi element programu rzeźbiarskiego tworzyły przedstawienia ilustrujące baśnie braci Grimm oraz „Pieśń o Nibelungach".

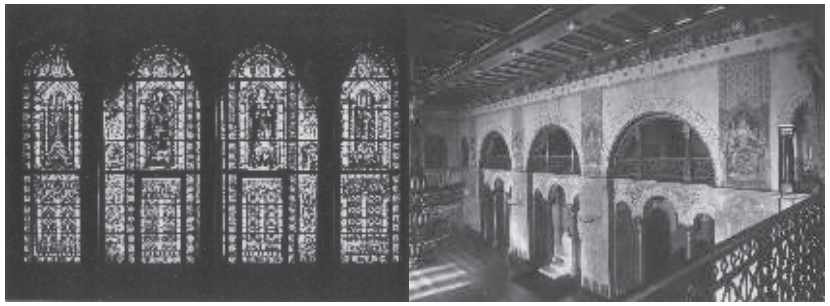


Wnętrza rezydencji były wyraźnie zróżnicowane. Zachodnia część zamku mieściła prywatne apartamenty rodziny cesarskiej. Wschodnią natomiast zajęły pomieszczenia reprezentacyjne z salą tronową. Do każdej części budowli prowadziło oddzielne wejście. Pierwsze, najważniejsze, mieściło się w wieży i posiadało formę sieni przejazdowej. Miało służyć rodzinie cesarskiej. Drugie, zwane audiencyjnym, znajdowało się we wschodnim narożniku skrzydła południowego i przeznaczone było dla urzędników, adiutantów i wezwanych interesantów. Trzecie natomiast, mające doprowadzać gości do części reprezentacyjnej, umieszczone było w elewacji wschodniej (od strony obecnej ulicy Kościuszki).

Najważniejsze i najciekawsze pomieszczenia rezydencji cesarskiej usytuowano na pierwszym piętrze budowli. We frontowym skrzydle części mieszkalnej znajdowały się apartamenty cesarskie – gabinet, pokój przyjęć, przedpokój zwany pokojem nordyckim oraz pokój adiutanta. W skrzydle zachodnim mieściła się cesarska sypialnia wraz z łazienką i garderobą. Północną część pierwszego piętra przeznaczono na mieszkanie cesarzowej Augusty Wiktorii oraz księżniczki Wiktorii Luizy.

Głównym akcentem części zachodniej zamku była kaplica. Zajmowała dwupoziomową przestrzeń w wieży zegarowej, a wejście do niej znajdowało się w pobliżu gabinetu cesarza. Założona na planie ośmioboku, dekorowana różnokolorowym marmurem oraz mozaikami, stanowiła ciekawą kreację architektoniczną odwołującą się do XII-wiecznej Capella Palatina w Palermo.

Głównym wnętrzem reprezentacyjnej części poznańskiej rezydencji była sala tronowa. To największe z zamkowych pomieszczeń znajdowało się w wyodrębnionym skrzydle południowo-wschodnim. Forma sali tronowej nawiązywała do cesarskich bazylik rzymskich, a aranżacja i funkcjonalność odbiegały od tradycyjnego układu sali tronowej.



Wilhelm II przebywał w zamku czterokrotnie. Po raz pierwszy w 1910 roku w czasie uroczystego otwarcia zamku. Druga wizyta miała miejsce w 1913 roku, a krótko po niej cesarz przybył do rezydencji po raz trzeci, z okazji poświęcenia kaplicy. Ostatni raz cesarz przebywał tu w roku 1915. Z tego pobytu pochodzi słynna fotografia wykonana przez Augustę Wiktorię. Przedstawia ona Wilhelma II rozmawiającego z Paulem von Hindenburgiem na Dziedzińcu Różanym. Także inni członkowie rodziny cesarskiej bywali w Poznaniu: ich ostatnie wizyty miały miejsce pod koniec I wojny światowej. Zasadniczo jednak zamek pozostawał niezamieszkany, a jego wnętrza udostępniano zwiedzającym.

Po odzyskaniu niepodległości zamek stał się własnością skarbu państwa. Dawne apartamenty cesarskie stały się reprezentacyjnym mieszkaniem Naczelnika Państwa, a następnie prezydentów Rzeczypospolitej. W roku 1919 swoją siedzibę znalazł tu także Uniwersytet Poznański, który zajął znaczną część pomieszczeń.

Polska administracja przez pierwsze lata użytkowania zamku, nie dokonała poważniejszych zmian w jego wyglądzie i wyposażeniu. Pod koniec lat 20. przystąpiono do *polonizacji* zamku. Polegała ona na usunięciu istniejących jeszcze cesarskich symboli i zmianie wystroju niektórych pomieszczeń. Do zamku sprowadzono meble z pałacu w Racocie oraz obrazy z kolekcji Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Zamek od początku istnienia był chętnie zwiedzany. W okresie międzywojennym stał się już stałym elementem wycieczek po mieście. Interesująca i ważna była inicjatywa doskonałego poznańskiego artysty fotografika, Romana Stefana Ulatowskiego, który w roku 1929 uwiecznił znaczną część zamkowych pomieszczeń. Dziś fotografie Ulatowskiego stanowią jedno z najlepszych źródeł wiedzy o pierwotnym wyglądzie zamkowych wnętrz.

Z początkiem II wojny światowej zamek ponownie zmienił właściciela. Już pod koniec 1939 roku Albert Speer, główny architekt III Rzeszy, podjął decyzję o przekształceniu budowli na rezydencję Adolfa Hitlera oraz siedzibą hitlerowskiej administracji.

Przebudowę zlecono architektowi Franzowi Böhmerowi. Jego projekty zakładały całkowite przekształcenie dawnych cesarskich wnętrz. Apartamenty cesarskie na pierwszym piętrze miały stać się mieszkaniem Hitlera (projekt Heinricha Michaelita). Zniszczeniu uległa kaplica zamkowa, na miejscu której urządzono gabinet führera. Drugie piętro zostało przebudowane na siedzibę urzędu namiestnika Kraju Warty Arthura Greisera. Trzecie natomiast mieściło pokoje hotelowe, kasyno oficerskie, piwiarnię oraz prywatne mieszkanie Greisera. Przebudowie poddano także cały kompleks dawnej sali tronowej. Pierwotny układ i wystrój pomieszczeń miał ulec całkowitemu przekształceniu. Prace te nie zostały jednak ukończone.

Walki o Poznań w 1945 roku spowodowały uszkodzenia zachodniej elewacji zamku. Częściowemu zniszczeniu uległa także górna cześć wieży zegarowej. Pojawiały się głosy, aby zamek – symbol hitlerowskiego terroru – rozebrać lub gruntownie przebudować.

Ostatecznie usunięto górną część wieży zegarowej oraz obniżono dwie inne wieże. W roku 1948 zamek stał się siedzibą władz miejskich.

Nową administrację ulokowano w pomieszczeniach stworzonych w czasie II wojny światowej. Przekształceniom poddano przestrzenie w pobliżu dawnej sali tronowej. Na potrzeby rady miejskiej utworzono salę sesyjną (Sala Kameralna) i salę reprezentacyjną (Sala Marmurowa). Po raz kolejny zamek był świadkiem historii 28 czerwca 1956 roku. Jego zajęcie przez protestujących poznaniaków było jednym z symbolicznych momentów powstania.

Sień przejazdowa w wieży

Wnętrze to służyło jako główne wejście do części rezydencjonalnej zamku. Pierwotnie przeznaczone było jedynie dla rodziny cesarskiej i wysokich dostojników. Obecny kształt przejazdu bramnego pochodzi z czasów II wojny światowej. Jest to pomieszczenie na planie ośmioboku, wykładane marmurem i ozdobione czterema pseudoamforami. Znajdujące się na nich przedstawienia figuralne są alegoriami czynności gospodarczych – siewu, żniw, zbioru owoców oraz polowania. Sień przejazdowa jest początkiem drogi reprezentacyjnej do apartamentów znajdujących się na I piętrze.

Łącznik miedzy sienią przejazdową a korpusem mieszkalnym

Kolejny element drogi reprezentacyjnej łączący przejazd bramny z holem na parterze. W pomieszczeniu znajdują się dwa alegoryczne przedstawienia pracy i nauki

Schody reprezentacyjne

Monumentalna klatka schodowa powstała w miejscu dawnych schodów cesarskich.

Sala Kominkowa

W czasie wojennej przebudowy dawną kaplicę zamkową podzielono stropem, tworząc dwa pomieszczenia. Przestrzeń na 1. piętrze została przebudowana na gabinet Hitlera. Jest to pomieszczenie na planie kwadratu. Posiada marmurową okładzinę ścian i podłogi. Od strony południowej oświetlane jest trzema oknami. Środkowe z nich to drzwi prowadzące na balkon utworzony w miejscu rozebranej absydy.

Sala 117

Przedpokój przed sypialnią przeznaczoną dla Hitlera.

Sale 104, 103, 102

Dawne apartamenty cesarskie – gabinet, pokój przyjęć oraz przedpokój zwany pokojem nordyckim. W okresie międzywojennym pokoje te stanowiły mieszkanie polskich prezydentów. Obecny kształt pomieszczeń pochodzi z czasów II wojny światowej, kiedy utworzono tutaj pokoje reprezentacyjne – przedpokój (sala 104), salon (103) oraz jadalnię (102).

Korytarz Cesarski

Obszerny hol usytuowany pomiędzy dawną częścią mieszkalną i reprezentacyjną. Na uwagę zasługują umieszczone w oknach kolumny pochodzące z pierwotnego wyposażenia zamku. W latach 60. na wschodniej ścianie holu umieszczono płaskorzeźbione panneau ilustrujące dzieje Poznania i Wielkopolski.

Korytarz zachodni | Galeria Fotografii pf

Korytarz zachodni pierwotnie przylegał do pomieszczeń sypialnych pary cesarskiej. Podobnie jak w Holu Kolumnowym, na uwagę zasługują kolumny w oknach wychodzących na dziedziniec. Po renowacji wnętrze zostało przeznaczone na salę ekspozycyjną Galerii Fotografii pf.

2. place*

In over a thousand years of Poznań's history there have been many moments that decided on the shape in which one finds it today. Undoubtedly, one of the most important ones was the decision taken in the late 1820s, to build a stronghold here. By the mid-century, the city had been surrounded by ramparts with a few gates leading inside the city. However, towards the end of the century the obsolescence of the existing defensive structures, unfavourable spatial situation, as well as the intensive development of settlements out of town compelled the central authorities to remove the internal fortification belt. In 1902 an imperial order came into force, under which the fortifications on the left bank of Warta were to be pulled down.

The removal of the western defences cleared the way for a green belt. The arrangement of the new space was designed by a German urbanist, Joseph Stübben. In the area of the demolished Berlin Gate, the city would have an elegant, stately quarter, with edifices of public utility and a residence of Wilhelm II. By 1910, all buildings of the new quarter had been erected, and although they drew upon historical styles in the appearance, they still conformed with the modern concept of the city.

The first design of the imperial residence by Franz Schwechten dates from 1904. The architect, in accordance with the suggestions of Wilhelm II shaped the edifice as a monumental, neo-Romanesque castle. Construction works began in 1905. With becoming ceremony, the castle was handed over to the emperor on 20th August 1910. Three years later, the castle chapel was consecrated.

The new imperial dwelling, together with the entire quarter, was to demonstrate the might of the Wilhelmian state. Poznań, previously a provincial town, obtained the appellation of *city-residence*, while the castle, which symbolised the imperial power, was being made into a new symbol of the town. The choice of the Romanesque style had an ideological background – it called upon the German Middle Ages and represented Wilhelm II as a direct heir of the ancient imperial tradition.

The mass and elevation of the castle were fashioned in an irregular and picturesque manner. The clock tower, the highest of the several castle towers, was a particularly significant element of the construction. Construed as a symbol of power, it dominated the city panorama due to its height. Opposite the facade, a section of the castle was set apart to hold the grand throne chamber. Each of the remaining elevations possessed a different character. The finishing touch of sculptural detail completed the architectural form. Figural and ornamental motifs embellished the capitals of columns, balustrades of balconies and the portals. Slabs covered with bas-relief rendered variety to the large surfaces of the walls. The relatively modest decoration established a consistent programme, contained in two narrative chains. The first, which referred to medieval symbolic and history, included great figures of Teutonic knights found on either side of the clock on the tower, numerous combat scenes of Germans fighting with Slavs on column capitals and the characteristic figures of lions which crowned the gables of the throne chamber. The second element of the sculptural programme was made up of representations illustrating the tales of Brothers Grimm and the *Nibelungenlied*.

The interiors of the residence were markedly varied. The western part of the castle held the private apartments of the imperial family. The eastern part, on the other hand, was taken up by state and public rooms, including the throne chamber. Each part had a separate entrance. The primary entrance, a port-cochere, was situated in the tower, to be used by the imperial family. The second, called the audience entrance, was found in the eastern corner of the south wing, serving as access route to officials, adjutants and those summoned to present their affairs. The third entrance, through which guests would arrive to the ceremonial

chambers, was situated in the eastern elevation (from the present day Kościuszko street). The most important and the most interesting rooms of the imperial residence were located on the first floor of the building. The front wing of the living quarters was given to the imperial apartments – the office, the hearing room, an antechamber called the Nordic room and the adjutant's room. The west wing contained the imperial bedroom with a bathroom and a dressing room. The northern section of the first floor was designed as the apartments of empress Augusta Viktoria and princess Viktoria Luise.

Chapel was the chief feature of the western part of the castle. It occupied a two-storey space in the clock tower, while its entrance was found near the emperor's study. Laid out on an octagonal plan and decorated with many-coloured marbles and mosaics, it represented an interesting architectural composition which drew upon the 12th-century Capella Palatina in Palermo. The throne chamber was the main interior of the state and public section of the Poznań residence. This largest of the castle rooms was found in the isolated south-east wing. It was styled after the imperial Roman basilicas, while the arrangement and functionality departed from the traditional design of a throne room. Wilhelm II stayed in the castle on four occasions. The first was in 1910 when the castle opening ceremony was held. The second visit took place in 1913, and shortly thereafter the emperor came for the third time to attend the consecration of the chapel. 1915 saw the last visit of the emperor. It was then that the famous photograph was taken by Augusta Viktoria. The image shows Wilhelm II talking to Paul von Hindenburg in the Rose Courtyard. Other members of the imperial family would also stay in Poznań: their last visits took place towards the end of World War I. In principle, however, the castle remained uninhabited, while its interiors were made accessible to the public.

With the independence regained, the castle became property of the state treasury. The former imperial apartments became a stately residence of the Chief of State, and subsequently the presidents of the Republic. In 1919 the castle also provided a seat to the University of Poznań, which occupied most of the rooms.

During the first years of use, Polish administration did not introduce any substantial changes to the appearance and furnishings. In the late 1920, the work on the *polonisation* of the castle was undertaken. It consisted in removing the remainder of enduring imperial symbols and in changing the interior design of certain rooms. Furniture from the palace in Racota and the paintings from the collection of Poznań Society of Friends of Learning were brought to the castle.

From the beginning of its existence the castle was eagerly visited. In the interwar period it became an established item of the city tour. An interesting and important initiative was undertaken by an outstanding Poznań artist-photographer Roman Stefan Ulatowski, who, in 1929, committed the majority of castle rooms to photographic film. Today, Ulatowski's pictures are one of the best sources of knowledge about the original appearance of its interiors.

With the outbreak of World War II, the castle went into other hands again. Already towards the end of 1939, Albert Speer, III Reich's chief architect, decided to transform the building into Adolf Hitler's residence and a seat of Nazi administration.

The reconstruction work was commissioned to architect Franz Böhmer. His designs envisaged a complete conversion of the former imperial interiors. The first floor apartments of the emperor were to become the living quarters of Hitler's (designed by Heinrich Michaelit). The castle chapel was destroyed to make place for the führer's study. The second floor underwent alteration to provide a seat for the office of Arthur Greiser, the governor of Warthegau (Land of the Warta). The third accommodated hotel rooms, officers' mess, a Bierstube and Greiser's private apartments. The entire throne chamber complex was subjected to conversion as well. The original arrangement and decoration of the interiors was to be totally transformed. However, these works were not completed.

The 1945 battle for Poznań caused damage to the western elevation of the castle. Also, the uppermost part of the clock tower was partly destroyed. Opinions were voiced to the effect that the castle, a symbol of Nazi terror, should be demolished or extensively changed. Ultimately, the upper part of the clock tower was removed, while two other towers were reduced in height. In 1948 the castle became the seat of city authorities. The new administration was put in the rooms which had been

created during World War II. The spaces near the old throne chamber were altered. A conference room (the Cameral Chamber) and a ceremonial room (the Marble Chamber) were created to cater for the needs of the city council. On 28th June 1956 castle witnessed history again – its seizure by the protesting Poznań citizens was a symbolic moment of the insurgence.

Sień przejazdowa w wieży
This interior served as the main entrance to the residential part of the castle. Originally, it was intended exclusively for the imperial family and high-ranking officials. The present form of the gate passage dates from the times of World War II. It is a room on an octagonal plan, inlaid with marble and decorated with four pseudo-amphorae. The figurals with which they are embellished are allegories of activities associated with framing – sowing, harvest, fruit picking and hunting. The portcochere is the beginning of the official route to the apartments on the 1st floor.

Connecting passage between the port-cochere and the residential compound
Next element of the official route connecting the gate passage with the hall on the ground floor. The room features two allegoric representations of work and learning in the shape of two bas-relief supraportae.

Official staircase
A monumental staircase was built in place of the former imperial stairs.

The Fireplace Chamber
In the course of wartime alterations the former castle chapel was divided by a ceiling, thus creating two rooms. The space on the 1st floor was converted into Hitler's study, a room with a square layout. The walls and the floor are covered with marble, and the interior is lit by three windows on the south side. The centre one is a French window leading onto the balcony, built in place of a demolished apse.

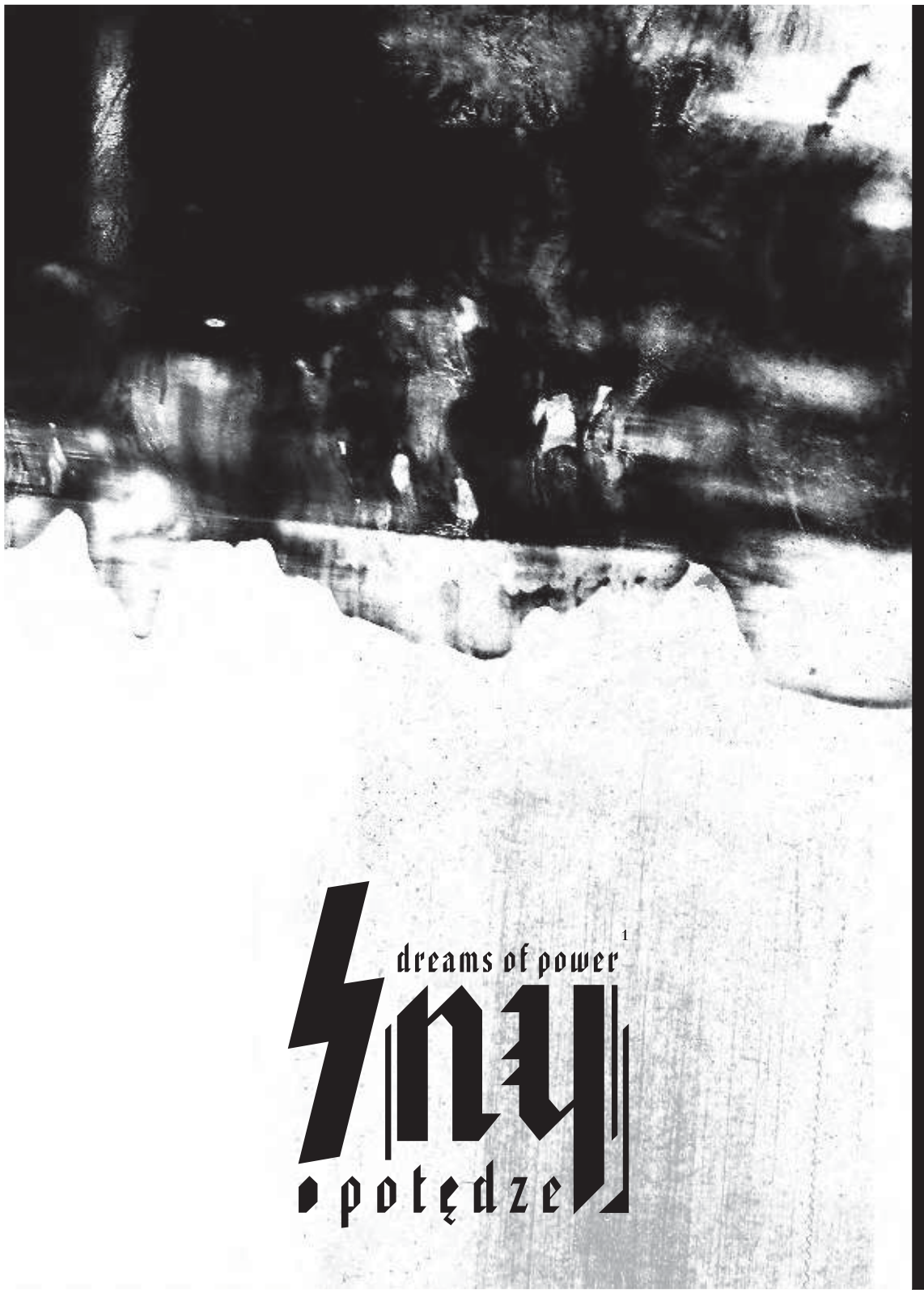
Room 117
Anteroom preceding a bedroom which was intended to be Hitler's.

Rooms 104, 103, 102
Former imperial apartments – the study, the room of hearings and an antechamber called the Nordic room. In the interwar period the interiors served as apartments of presidents of Poland. The present appearance of the rooms dates from World War II, when they were converted into hospitality rooms for guests – an anteroom (room 104), a drawing room (103) and a dining room (102).

The Imperial Hall
The corridor lead originally to the imperial apartments. West-wards, it ended with a smoking room which in its form imitated the Malbork castle refectory.

The Column Hall
A spacious hall situated between the old residential area and the official section. The element which deserves attention are the window columns, belonging to the original furnishings of the castle. In the 1960s the east wall of the hall was fitted with a bas-relief panel illustrating the history of Poznań and the Greater Poland.

The western hall/ pf Gallery of Photography
Initially, the corridor adjoined the bedrooms of the imperial pair. As in the Column Hall, the columns in the windows overlooking the courtyard are worth noticing. After renovation the interior was designated for the exhibition room of the pf Gallery of Photography.



Pośród tego wszystkiego
równie trudno dobrać słowa,
co znieść ciężar myśli.[2]

Agata Rogoś

3.

Historia | Architektura | Porażka | Nieuchronność

Guy Debord napisał, że *refleksja nad historią* i *refleksja nad władzą są nierozdzielne*[3]. Monumentalna architektura zamku cesarskiego jest jednocześnie symbolem historii oraz piętnem władzy germańskiej w Polsce, jak i znakiem – monumentem niezaprzeczalnej siły i dominacji. Jest to monumentem niespełnionego marzenia o potędze. Wystawa *Sny o potędze* odnosi się do historii i władzy oraz wizji niespełnionego zwycięstwa.

Architektura Zamku jest w oczywisty sposób symbolem władzy oraz dominacji. Jest silnym kontrapunktem pejzażu miejskiego, nadając mu jednocześnie skalę XX-wiecznej metropolii. Konstrukcja architektoniczna zamku już w swych historycznych założeniach nie miała spełniać funkcji reprezentacyjnej otwartości, ale służyła celom obronnym – podobnie jest w przypadku zamku cesarskiego w Poznaniu, którego forma architektoniczna onieśmiela i budzi uczucie lęku. Taka też była jego rola – przypominać o dominacji narodu germańskiego na ziemiach polskich. Nie bez powodu Zamek został wybudowany w stylu neoromańskim, który był szczególnie upodobany przez cesarza Wilhelma II, nawiązując do potęgi Imperium Rzymskiego. Także elementy surowego neoklasycyzmu wykorzystane podczas przebudowy zamku przez Franza Böhmera (zgodnie z wizją Alberta Speera) doskonale stwarzały dystans pomiędzy odwiedzającym a personifikacją władzy. Zatopione w półmroku długie korytarze, w których dźwięk nadchodzących kroków rozprasza się po całym gmachu,

[1] Tytuł wystawy *Sny o potędze* jest cytatem z pierwszego tomu poezji Leopolda Staffa z 1901 roku. Zbiór poezji odnosi się do fascynacji Staffa filozofią Fryderyka Nietzsche 'go i jego teorii nadczłowieka.
[2] Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, Kraków 2010, s. 34, powtarza za Henrym Jamsem
[3] Guy Debord, *Społeczeństwo Spektaklu*, s. 75

potęgując uczucie lęku i przytłaczając beznamiętnością architektury. Kolorystyka wnętrz również podtrzymuje mroczną atmosferę zamku – marmury, piaskowce i sztuczne kamienie pozostają w tonacji koloru krwi zmieszanej z ziemią. Z tej mrocznej masy wyłaniają się miejscami delikatne detale – rozświetlając przestrzenie złotymi dekorami nawiązującymi do formy rozety – swastyki czy płaskorzeźby męskich ciał o doskonałych klasycznych formach.

Zaczynamy od wjazdu do sieni przejazdowej w wieży zegarowej – centralnej części historycznego zamku. Oktogonalna przestrzeń przywołuje na myśl swoją wcześniejszą funkcję sakralną – kaplicy, która znajdowała się na pierwszym piętrze. Ściany wnętrza wieży pokrywają jasnoszare, regularne, prostokatne kamienie, a zawieszony ponad głową, niemalże otwarty strop, wypełniają białe oktogony naznaczone symbolami słońca. Posadzka wyłożona jest już płytami marmuru w kolorze brudnej i rozmytej krwi. Wchodzimy schodami do góry, w kierunku reprezentacyjnego przejścia i ogromnej klatki schodowej, prowadzącej do gabinetów i przestrzeni mieszkalnych. To chyba najbardziej mroczna część zamku. Architektura zanurza się w niemalże całkowitym półmroku. Bruntane ściany rozświetlają pojedyńcze kinkiety, wprowadzając jeszcze większe stan otepienia. Gigantyczna,

dwubiegunowa klatka schodowa rozpościera się centralnie w holu prowadzącym już do pomieszczeń biegnących wzdłuż korytarzy w układzie amfiladowym. Jeden korytarz podobny do drugiego – bardzo łatwo się zgubić w tej otchłani historii. Na prawo – pierwsza amfilada – prowadzi do gabinetu Hitlera. Błyszcząca marmurowa posadzka nie tylko odbija obrysy obiektów, ale również dźwięki kroków, które rozpraszają się po wszystkich korytarzach, stając się niemożliwe do zlokalizowania – psychofizjologia strachu narasta z każdym zakrętem. Posadzka jest śliska i bardzo łatwo w tych korytarzach Zamku o utratę równowagi. Sam gabinet Hitlera jest architektonicznym nawiązaniem do berlińskiego gabinetu, który mieścił się w Nowej Kancelarii III Rzeszy. Zachowany został tutaj podobny układ funkcjonalno-przestrzenny. Ściany zostały pokryte bruntano-ziemistym marmurem, a rytm tej architektury wyznaczają regularne formy pilastrów. Jedynym dekorem, który znajduje się w tej przestrzeni, są złote kinkiety nasycone symboliką nazistowską oraz biały strop kasetonowy, pokryty detalami – symbolami III Rzeszy – z wiodącym symbolem słońca.

W tkankę tej architektury i warstwy jej historii wpisują się realizacje 14 artystów zaproszonych do wystawy. Każda z prac w pewien sposób będzie przepisywać na nowo zastną historię.

Sny o potędze nie są wystawą sztuki rozumianą w typowy sposób. Jest to projekt, który łączy kilka obszarów wyobraźni i uczuć zmysłowych.

Opowiada o przeklętym miejscu, które staje się materializacją niespełnionego marzenia o władzy, najpierw dla Cesarza Wilhelma II, a później dla Adolfa Hitlera. Architektura Zamku miała przecież stać się symbolem potęgi Rzeszy i Narodu Niemieckiego w Polsce.

Na ludzi trzeba patrzeć z góry. (…)
Balkon szóstego piętra: całe życie powinienem był tu spędzić.
Wyższość moralną należy podbudowywać zawsze symbolami materialnymi, inaczej wiotczeje.[4]

Monumentalna architektura buduje ogromny dystans. Jak może kształtować i wpływać na percepcję władzy? Michel Foucault napisał, że – *Władza nie jest ani instytucją, ani strukturą, ani czyjąkolwiek potęgą; jest nazwą użyczaną złożonej sytuacji strategicznej w danym społeczeństwie*[5]. W jaki sposób architektura buduje uczucie strachu, w strategicznej sytuacji, o której mówi Foucault, nazywanej władzą?

Jürgen Habermas pisze: *w swych późniejszych dociekaniach Foucault przedstawił abstrakcyjne pojęcie władzy poglądowo; będzie rozumiał władzę jako interakcję walczących stron, jako zdecentrowaną siatkę cielesnych konfrontacji twarzą w twarz, wreszcie jako produktywne przeniknięcie i subiektywizujące podporządkowanie – ujarzmienie – cieleśnie obecnego partnera*[6].

W konstrukcji wystawy *Sny o potędze* egzemplifikacja i uczucie władzy jest właśnie przenikaniem i ujarzmianiem, tak jak w ostatnim stadium u Foucault. *Sny o potędze* jednak nie spełniają się do końca – pozostaje nam konfrontacja z pustką przeklętej architektury. Architektury, która staje się zarazem duchem, co materializacją tamtych marzeń i trudno będzie kiedykolwiek je wymazać z pamięci czy z historii. Mury zamku przenika siatka wszechobecnej potęgi i władzy. Porażka, przeznaczenie i niespełnione marzenie o potędze budują scenografię dla tej wystawy. Architektura jest w tej wystawie nie tylko scenografią, właściwie to dzieje się tutaj odwrotnie – prace artystów

[4] J.P Sartre, *Herostrates*, ze zbioru *Mur*, tłum. Jerzy Lisowski, Warszawa 1984, s. 67
[5] Michel Faoucault, *Wola Wiedzy*, s. 83-84
[6] Jürgen Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, s. 291

stają się scenografią dla architektury zamku, która jest wszechobecna. Wszechobecna jest także historia tego miejsca – wyłaniając się i wymykając spod naszej kontroli w każdym detalu architektonicznym. Potęga architektury tego zamku staje się jednocześnie jego słabością. *Monumentalność zawsze reprezentuje i nakłada wyraźnie zrozumiały komunikat. Mówi, co chce powiedzieć – a jednocześnie ukrywa dużo więcej*. Poza jasnym i klarownym komunikatem, jaki wyraża bez wątpienia architektura zamku – kryje się tak naprawdę porażka tego projektu. Ambiwalencja pomiędzy szlachetnym monumentem na cześć niechcianej i wypartej historii, a porażką i nieuniknionym losem – fatum, który krąży gdzieś nad tą budowlą i jej ideą. *Monumentalne budynki maskują wolę mocy i arbitralność władzy pod znakami i powierzchniami, które mianują się, orędownikami woli zbiorowej i zbiorowego myślenia.*

Odpowiedzialność zaczyna się już w marzeniach, jak pisze Delmore Schwartz[7], a wystawa *Sny o potędze* buduje rzeczywistość, która odbywa się wyłącznie w umysłach marzycieli – wizjonerów. Poczucie niespełnienia staje się wyjątkowo uciążliwe i nie pozwala uwolnić się od snów. Prace artystów są jak duchy – widma, przypominające o najbardziej skrytych marzeniach, historiach i snach. Według Waltera Benjamina – *teraźniejszość jest już przypisana do niedawno minionej przeszłości, a przebudzenie przynależy do snów*. Kreowanie onirycznej koncepcji i nierealnych strategii jest odzwierciedleniem dziwnego stanu świadomości – gdzieś pomiędzy marzeniem sennym, a jawą. Momentem, w którym niemalże jesteśmy po stronie przebudzenia, ale wciąż jeszcze wszystko jest możliwe.

[…] wstał. Metamorfoza była zakończona: godzinę temu do tej kawiarni wszedł niepewny, zgrabny młodzieniec; wychodził z niej mężczyzna, przywódca, wódz. […] Podszedł do wystawy sklepu papierniczego i przejrzał się w lustrze: rad byłby odnaleźć w swojej twarzy ów wyraz nieprzeniknionej stanowczości, który tak podziwiał, […] Ale w lustrze zobaczył tylko ładną, upartą buzię, która stanowczo nie mogła jeszcze wzbudzić dostatecznego przerażenia. „Muszę sobie zapuścić wąsy" – postanowił.[8]

Wystawa *Sny o potędze* pozwala artystom i widzom wykreować nierzeczywiste, a jednocześnie prawdopodobne wersje historii. Wprowadza nas w świat marzeń o przyszłości w przeszłości. Budowania w wyobraźni władcy rzeczywistości nie do spełnienia, która istnieje tylko w jego umyśle. Jest to jednak bardzo niebezpieczny stan, który może doprowadzić do wiary w możliwość sterowania umysłami i wyobraźnią oraz siłą innych ludzi, którzy dają się uwieźć iluzji potęgi i zwycięstwa. Władza i sztuka od początku swego istnienia spotykały się ze sobą, chociaż w bardzo różnych konfiguracjach. Artysta często porównywany jest w swym działaniu do rewolucjonisty, by nie powiedzieć

[7] Delmore Schwartz, *In Dreams Begin Responsibilities and other stories, A New Directions Publishing*, New York 1948-1978
[8] J.P. Sartre, Dzieciństwo wodza, ze zbioru Mur, tłum. Jerzy Lisowski, Warszawa 1984, s. 222-223

terrorysty – pragnie zawładnąć i opanować całkowicie naszą świadomość i sposób postrzegania świata, burzy stary ład i pokazuje inną drogę. Każda z prac pokazywanych na wystawie *Sny o potędze* w pewnym sensie na nowo przepisuje historię. Pozwala nam przejść przez rodzaj traumy i odczarować tę przeklęta przestrzeń zamku poznańskiego, pokazując nowe, często skrywane elementy historii. Czasami jednak lepiej odkryć wszystkie jej elementy, by móc pójść dalej, z głową podniesioną do góry, nawet, jeśli robimy to resztkami sił, a *Sny o potędze* odchodzą w zapomnienie.

Stał u okna i obserwował wspaniały świt. Widok ciągnął się hen za mosty, przesmyki i cieśniny, poza dzielnice i sterylne przedmieścia, aż po połacie gołej ziemi i nieba, które można było nazywać wyłącznie odległą dalą. Nie wiedział, czego chce. Nad rzeką wciąż panowała noc, półmrok, a na przeciwległym brzegu popielate opary kotłowały się ponad kominami.[9]

[9] Don DeLillo, Cosmopolis, s. 16

In the midst of all this
it is equally hard to choose the words,
as to bear the burden of thought.[2]

Agata Rogoś

3.

History | Architecture | Failure | Inevitability

Guy Debord wrote, that *reflection on history and reflection on power are inseparable*.[3] The monumental architecture of the imperial castle is at the same time a symbol of history and the mark of Germanic power in Poland, and a sign – monument of undeniable strength and domination. It is a monument to the unfulfilled dream of power. The exhibition *Dreams of Power* relates to history and power, as well as to the vision of victory unaccomplished.

The architecture of the Zamek clearly symbolizes power and domination. It presents a forceful couterpoint to the landscape of the city, at the same time imparting to it the scale of a 20th century metropolis. Already in its historical designs, the architectural construction of a castle was not to perform the function of stately openness, but served defensive purposes – which is very much the case with the imperial castle in Poznań, whose architectural form intimidates and inspires fear. And such was its role – to act as a reminder of the domination of German nation on the territories of Poland. It was not without a reason that the Castle was built in the neo-Romanesque style, to which Emperor Wilhelm II was particularly partial, as it drew upon the might of the Roman Empire. Also the elements of austere neo-Classicism utilised during the castle's conversion by Franz Böhmer (in compliance with the vision of Albert Speer's) contributed perfectly in the creation of a distance between the visitor and the personification of authority. Long hallways,

[1] Title of the exhibition, *Dreams of power* o is a quote from the first volume of poetry by Leopold Staff, form 1901. The collection of poems reflects Staff's fascination with the philosophy of Friedrich Nietzsche and his theory of the superman.
[2] Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia* [*Regarding the pain of others*], Cracow 2010, p. 34, repeats after Henry James
[3] Guy Debord, *Społeczeństwo Spektaklu [Society of the Spectacle]*, p. 75

enveloped in semi-darkness, where the sound of approaching steps is projected throughout the building, intensify the apprehension and overwhelm with the dispassion of architecture. The colours of the interiors also enhance the gloomy atmosphere of the castle – marbles, sandstones and artificial stones do not go beyond the shades of the colour of blood combined with earth. Out of the dark mass subtle details emerge at places – illuminating the spaces with gold embellishments drawing on the rosette form – swastikas or bas-reliefs of male bodies with perfect, classical shapes.

We begin by entering the port-cochere in the clock tower – a central part of the historical castle. The octagonal space brings to mind the earlier sacred function – that of a chapel, which was to be found on the first floor. The walls of the tower interior are covered with light grey, regular, rectangular stones, while the almost open ceiling overhead is filled with white octagons marked with the symbols of the sun. The floor is inlaid with marble slabs, in the colour of dirty, washed-out blood. We ascend the stairs, towards a stately passageway for visitors and an immense staircase, which led to the offices and living quarters. It is probably the darkest part of the castle. The dark brown walls are illuminated by single lamps, inducing an even greater daze. The gigantic bipolar staircase spreads its bulk in the centre of a hall which leads to rooms running along the corridors in an enfilade arrangement. One corridor resembles the other – it is easy to get lost in this abyss of history. To the right – the first enfilade – leads to Hitler's office. The gleaming marble floor not only reflects the outline of objects, but also the sounds of steps, which disperse into all corridors, thus becoming impossible to locate – the psychophysiology of fear increases with every turn. The floor is slippery and balance may easily be lost in the Castle's corridors. Hitler's office itself is a reference to the Berlin office in the New Chancellery of the III Reich. A similar functional-spatial arrangement was preserved here. The walls were covered with dark brown – sallow marble, while the rhythm of this architecture is set by the regular shapes of the pilasters. The only decoration to be found in this space are the golden wall lamps, suffused with Nazi symbolism, and the white coffer ceiling, covered with detail – symbols of the III Reich – with a predominating sun symbol.

The tissue of this architecture and the layers of its history are the matter into which the realisations of 14 artists invited to the exhibition are woven. Each of the works will in a way transcribe anew the history they have encountered here.

Dreams of power is not an exhibition of art construed in the conventional way. It is a project which combines several realms of imagination and sensory experience.

It tells a story of a cursed place, which reifies the unfulfilled dream of power, first for Emperor Wilhelm II, and later for Adolf Hitler. The architecture of the Castle was to have become a symbol of the might of the Reich and the German Nation in Poland.

People are to be looked on from above. […]

The sixth floor balcony: I should have spent all my life here.

Moral superiority needs to be supported by material symbols,

otherwise it wanes.[4]

Monumental architecture creates a tremendous distance. How can it mould and influence the perception of power? Michel Foucault wrote that – *Power is neither an institution, nor a structure, nor is it anyone's power; it is a name conferred on a complex strategic situation*.[5] How does architecture build the feeling of fear, in a strategic situation that Foucault refers to, called power?

Jürgen Habermas writes: *in his later inquiries, Foucault presented the abstract notion of power figuratively; he would construe power as an interaction of warring sides, as a decentralised network of physical confrontations face-to-face, finally as a successful penetration and subjectivising subordination – subjugation – of a partner who is physically present.*[6]

In the design of the *Dreams of Power*, exemplification and the feeling of power means precisely penetration and subjugation, just as in Foucault's terminal stage. Nevertheless, *Dreams of Power* do not achieve a complete

[4] J.P Sartre, *Herostrates [Herostratus]*, from the collection *Mur [The Wall]*, transl. Jerzy Lisowski, Warsaw 1984, p. 67
[5] Michel Faoucault, *Wola Wiedzy [The will to knowledge]*, pp. 83-84
[6] Jürgen Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności [The philosophical discourse of modernity]*, p. 291

fulfilment – the confrontation with the emptiness of the cursed architecture remains. Architecture which is at once a spirit and a materialization of those dreams which it will be difficult to ever erase from memory or history. The net of ubiquitous might and power permeates the walls of the castle. Defeat, destiny and unfulfilled dream of power create a setting for the exhibition. In the exhibition, the architecture is not merely a setting anymore, in fact the reverse takes place – the works of the artists become a setting for the architecture of the castle, which is omnipresent. Similarly omnipresent is the history of this place – which emerges and eludes our attempts at controlling it in every single detail. The potency of the architecture of this castle simultaneously it weakness. *Monumentality always represents and clearly conveys an intelligible message. It says what it desires to say – and conceals much more at the same time.*

Beyond clear and lucid message, which the architecture of the castle undoubtedly expresses – a failure of the project is actually hidden. The ambivalence between a noble monument in honour of the unwanted and repressed history, the defeat and inevitable fate – a doom which hangs somewhere over the building and its concept. *Monumental edifices disguise the will to power and the arbitrariness of authority under signs and surfaces, which label themselves champions of collective will and collective thought.*

Responsibility starts already in dreams, as Delmore Schwartz writes[7], and the *Dreams of Power* creates a reality which takes place exclusively in the minds of dreamers-visionaries. The experience of unfulfilment becomes exceedingly burdensome and does not allow one to be free of dreams. The works of the artists are like ghosts – spectres, which remind of the most profoundly hidden dreams, histories, and visions of the sleep. According to Walter Benjamin – *the present is already assigned to the recent past, and the waking belongs to dreams*. Creating an oneiric concept and unreal strategies reflects the curious state of consciousness – somewhere between the dream and the real. A moment where we are almost on the side of waking, yet everything is still possible.

[…] he rose. The metamorphosis was complete: an hour ago an insecure, shapely young man entered the cafe; a man, a commander, a leader came out. […] He approached the window of a stationery and looked into the mirror: he would be glad to find in his countenance that expression of inscrutable firmness, which he so admired […] Yet in the mirror he saw only a handsome, obstinate face, which definitely could not inspire sufficient dread yet. "I must grow a moustache" – he decided.[8]

Dreams of Power allows the artist and the audience to create unreal, and yet probable versions of history. It shows us in into a world of dreams of the future in the past. A world where in the imagination of a ruler a reality impossible to accomplish is constructed, and which exists solely in his mind. It is, however, a very dangerous state, which may lead one to believe in the possibility of controlling the minds, imagination and strength of other people, who let themselves be deluded by chimera of power and victory. Power and art have encountered one another since their beginnings, albeit in highly diverse configurations. In their actions, artists are frequently compared with revolutionaries, not to say terrorists – they desire to take possession and control or our consciousness and the manner in which we see perceive the world, disrupt the old order and show a new path. Every single work displayed at the *Dreams of Power* exhibition, rewrites history in a way. It allows us to undergo a kind of trauma and undo the spell of the cursed space of the Poznań castle, demonstrating new, often concealed elements of history. Still, sometimes it is better to discover all of its elements, so as to be able to move on, head held high, even if we do it with the last reserves of strength, and *Dreams of Power* fade into oblivion.

He stood at the window and watched the great day dawn. The view was across bridges, narrows and sounds and out past the boroughs and toothpaste suburbs into measures of landmass and sky that could only be called the deep distance. He didn't know what he wanted. It was still nighttime down on the river, half night, and ashy vapors wavered above the smokestacks on the far bank...[9]

[7] Delmore Schwartz, *In Dreams Begin Responsibilities and other stories, A New Directions Publishing*, New York 1948-1978

[8] J.P. Sartre, *Dzieciństwo wodza [The childhood of a leader]*, from the collection *Mur [The Wall]*, transl. Jerzy Lisowski, Warsaw 1984, pp. 222-223

[9] Don DeLillo, Cosmopolis, p. 16

4.

Jean Baudrillard

OD DOMINACJI DO HEGEMONII

Aby pojąć w jaki sposób działa globalizacja i globalny antagonizm, należy precyzyjnie rozróżnić pojęcia dominacji i hegemonii. Można powiedzieć, że hegemonia jest ostatecznym stadium dominacji i jej fazą terminalną. Dominacja charakteryzuje się układem pan/niewolnik, który pozostaje dwoistą relacją z potencjałem alienacji; związkiem opartym na sile i konfliktach. W jej naznaczonej przemocą historii miejsce ma uścisk i wyzwolenie. Są dominujący i dominowani – co pozostaje związkiem o symbolicznej naturze. Wszystko ulega zmianie wraz z emancypacją niewolnika i internalizacją pana przez wyzwolonego sługę. Hegemonia rozpoczyna się wtedy, kiedy dwoista, osobista i agonistyczna dominacja ustępuje miejsca rzeczywistości całkowitej – rzeczywistości sieci, wirtualnej i totalnej wymiany, gdzie nie istnieją już dominujący i dominowani.

Istotnie, można by było stwierdzić, że hegemonia kładzie kres dominacji. My, wyemancypowani pracownicy, przyswajamy sobie Globalny Porządek i jego ustawienia operacyjne, których stajemy się zakładnikami w stopniu większym niż

niewolnicy. Konsensus, dobrowolny czy mimowolny, zajmuje miejsce tradycyjnej niewoli, która wciąż należy do symbolicznego rejestru dominacji.

„HEGEMON" oznacza tego, który włada, rozkazuje, prowadzi i rządzi (nie tego, który dominuje i wykorzystuje). To prowadzi nas z kolei nas do dosłownego znaczenia słowa „cybernetyczny" (*Kubernetikè*, sztuka zarządzania). W odróżnieniu od dominacji, hegemonia światowej potęgi nie jest już dwoistą, osobową czy rzeczywistą formą dominacji, ale dominacją sieci, dominacją kalkulacji i całościowej wymiany.

Dominację obalić można z zewnątrz. Hegemonię można jedynie przeobrazić lub odwrócić z wewnątrz. Dwa odmienne, wręcz przeciwstawne paradygmaty: paradygmat rewolucji, transgresji, obalenia (dominacja) oraz paradygmat inwersji, odwrócenia i samolikwidacji (hegemonia). Oba niemal wykluczają się wzajemnie, albowiem mechanizmy rewolucji, antydominacji, jak pokazała to historia, mogą stać się pierwiastkiem wyzwalającym lub wektorem hegemonii. Moglibyśmy porównać hegemonię z mózgiem, który jest jej biologicznym odpowiednikiem. Tak jak mózg, który podporządkowuje sobie wszelkie inne funkcje, centralny komputer obejmuje hegemoniczne panowanie właściwe globalnej potędze i tym samym może służyć jako odwzorowanie naszej obecnej sytuacji politycznej.

Inna cechą, która odróżnia hegemonię od czystej i prostej dominacji, jest występowanie zdarzenia o fundamentalnym charakterze: symulakrów i symulacji. Hegemonia działa poprzez powszechną maskaradę, funkcjonuje w oparciu o przesadne użycie każdego znaku i obsceniczności, szydząc ze swych własnych wartości i rzucając reszcie świata wyzwanie swoim cynizmem („karnawalizacja"). Klasyczna, znana z historii dominacja narzucała system pozytywnych wartości, demonstrując je i jednocześnie broniąc ich. Z kolei współczesna hegemonia polega na symbolicznej likwidacji każdej możliwej wartości. Pojęcia „symulakrum", „symulacja" i „wirtualny" są uosobieniem owej likwidacji, w której każde znaczenie jest eliminowane w obrębie swego własnego znaku, a obfitość znaków staje się parodią nieosiągalnej już rzeczywistości. Taką właśnie jest maskarada totalna, którą pochłania i samą dominację. Władza jest jedynie parodią znaków władzy

– tak jak wojna jest wyłącznie parodią znaków wojny, w tym i technologii. Możemy zatem mówić o hegemonii maskarady, jaki i maskaradzie hegemonii. Wszelkie znaczenie zostaje zniesione w swoim własnym znaku, a mnogość znaków jest parodią nieodkrywalnej już rzeczywistością.

Dominację i hegemonię dzieli likwidacja rzeczywistości, niedawne, ultraszybkie wtargnięcie globalnej zasady symulacji, globalnego panowania wirtualności. Globalizacja jest hegemonią globalnej władzy i może zaistnieć wyłącznie w układzie wirtualnym i sieciowym – z jednorodnością zrodzoną ze znaków opróżnionych ze swojej treści.

Cała maskarada Zachodu opiera się na kanibalizacji rzeczywistości przez znaki lub też kultury przez siebie samą. Używam określenia „kanibalizować" w znaczeniu pochodnym *kanibalizacji pojazdu*, użycia go na części zamienne. Kanibalizowanie kultury, tak jak to dziś czynimy, oznacza majstrowanie jej wartościami niczym częściami zamiennymi, jako że system jako całość jest niesprawny. To rozróżnienie pomiędzy dominacją i hegemonią ma kluczowe znaczenie. Determinuje ono formy oporu właściwe dla każdej z nich, jak i rozmaite warianty rozwoju bieżącej sytuacji. Reakcje na hegemonię i dominację są odmienne; strategii tych nie należy ze sobą mylić.

W obliczu tej hegemonii, działanie prądu negatywnego, działanie myśli krytycznej, alians sił przeciw uciskowi lub radykalny subiektywizm przeciwstawiony alienacji, wszystko to wyszło już (prawie) z użycia. Stało się rzeczą oczywistą, że dzięki pogmatwanym ścieżkom cynicznego rozumu oraz podstępów historii, ta nowa hegemoniczna konfiguracja (która nie oznacza już hegemonii kapitału) wchłonęła prąd negatywny, negatywizm jako metodę ponownego przejęcia inicjatywy. Pochwyceni w rozległy syndrom sztokholmski, wyalienowani, uciskani i skolonizowani stają po stronie systemu, którego są zakładnikami. Są teraz „zaanektowanymi", w sensie dosłownym, więźniami „sieci", połączonej na dobre i złe.

Władza zagrabiła wszelkie strategie symulacji: parodię, ironię i autoironię – pozostawiając Lewicę z widmem zaledwie prawdy. Przywodzi to na myśl sławny slogan reklamowy Banque Nationale

de Paris (BNP) z lat 70. XX w. – „Interesują mnie twoje pieniądze!". Demaskowanie kapitału i wszystkich mechanizmów bankowości nie było niczym nowym, niemniej elementem skandalicznym było to, że czynił to sam bankier; prawda padająca z ust Złego. Nie była to potępienie czy krytyczna analiza. Wyszło to ze strony dominującej władzy i cieszyło się zupełną bezkarnością. Mogła się ona przyznać do swej „zbrodni" w pełnym świetle dnia.

Z najnowszych wyznań wiary w tym duchu wspomnieć można wypowiedź Patricka Le Lay, szefa TF1, francuskiego kanału telewizyjnego: „Bądźmy realistyczni: zadaniem TF1 jest pomagać Coca-Coli sprzedawać swoje produkty. Aby kampania reklamowa zadziałała prawidłowo, należy mieć dostęp do umysłów widzów. Celem naszych programów jest stworzenie do nich dojścia, dając im rozrywkę, relaksując ich pomiędzy dwoma przesłaniami. To co sprzedajemy Coca-Coli to czas odprężonych umysłów.... Nie ma nic trudniejszego niż sprawienie, aby się otwarły".

Wypada nam z szacunkiem potraktować to zdumiewające przyznanie się, jak i zawodowy cynizm. Postawa taka jest szeroko rozpowszechniona, o czym świadczy slogan Poste Télécom: „Pieniądze nie mają płci, ale będą się rozmnażać". I może być potępiany z tego samego powodu, tak jak potępiany był przez wszystkie światłe umysły. Ale nie na tym polega istota problemu. Nawet ci, którzy piętnowali szokującą wypowiedź Le Lay'a, zafascynowali byli jej bezczelnością. Czy ta bezwstydna nonszalancja nie jest manifestacją większej swobody, niż obstrukcja krytycznego sprzeciwu? Ale to jest właśnie pytanie: w jaki sposób prawda może być podejmowana przez „arogancki" dyskurs, który zyskuje przewagę obchodząc wszelką krytykę?

Technokratyczny cynizm nie jest rzeczą skandaliczną samą w sobie, ale przy okazji łamie podstawową zasadę naszej społecznej i politycznej gry: zepsucie dla niektórych i protest przeciw Złu dla pozostałych. Jeśli zepsuci nie respektują tego protokołu i pokazują, co mają w rękawie, oszczędzając nam swej hipokryzji, to rytualny mechanizm demaskacji zaczyna wariować. Przywilej mówienia prawdy umyka naszemu rozumieniu – nawet w obliczu kapitału odkrytego przez kapitalistów.

Tak naprawdę LeLay odbiera nam jedyną siłę, jaka jeszcze nam pozostała. Kradnie nam nasze potępienie. *To* jest prawdziwym skandalem. Jak bowiem w inny sposób wyjaśnić powszechne oburzenie kiedy wyjawił on coś, co jest tajemnicą poliszynela.

Zamiast potępiać zło z pozycji dobra (odwieczna pozycja moralna), wyraża on zło z pozycji zła. Jest to najlepszy sposób na powiedzenia tego, niemniej jest to niedopuszczalne. Prawda musi znajdować się po stronie Dobra. Po stronie Zła zaś nie może być żadnej inteligencji. A mimo to ci, którzy przechodzą samych siebie w arogancji (Le Pen), cynizmie (Le Lay), pornografii (Abu Ghraib), mitomanii (Marie L.) obnażają prawdę o systemie w akcie gwałtu na niej. Rezultaty są jednocześnie fascynujące i odrażające – są też daleko bardziej skuteczne niż konwencjonalna krytyka.

Gorzka to prawda: radykalność jest po stronie inteligencji zła. Intelekt krytyczny nie jest już w stanie sprostać załamaniu się rzeczywistości i przejściu w rzeczywistość totalną. Prawda, czy też nieludzki charakter tej sytuacji, może być obnażona wyłącznie z wewnątrz, w sposób dobrowolny lub mimowolny, przez sprawców defraudacji rzeczywistości. Tylko zło może teraz wypowiadać zło – zło jest brzuchomówcą. Krytycznej inteligencji pozostaje tylko próbować niemożliwego: nawet w swoim radykalizmie pozostaje nabożna i potępiająca.

Przekleństwem dyskursu krytycznego jest potajemne pogodzenie się z tymi, których krytykuje przez ich potępienie (i jestem w pełni świadom, że to, co tutaj mówię należy do tego dyskursu). Potępienie nigdy nie osiągnie tej szokującej szczerości dyskursu pozbawionego skrupułów. Musimy spoglądać na stronę zła, by dostrzec najwyraźniejsze wskazówki i najbardziej szorstką rzeczywistość. Tylko ci, którzy nie przejmują się sprzecznością czy krytycznymi względami w swym działaniu lub dyskursie, mogą, tym właśnie sposobem, w pełni naświetlić, bez wyrzutów sumienia i dwuznaczności, absurdalność i ekstrawagancję stanu rzeczy, poprzez grę obiektywną ironią.

To, co dzieje się z myślą krytyczną – myślą Oświecenia i Rewolucji, myślą, która przyświecała analizie kapitału, towaru i spektaklu w wiekach

XIX i XX – jest tym, co przytrafiło się wcześniej zjawiskom religijnym, etnicznym i językowym. Jesteśmy obecnie świadkami ich formalnego odrodzenia, lecz bez śladu pierwotnej treści. Religijna odnowa ma charakter epigoński i nie ma nic wspólnego z żarliwością poprzednich stuleci. Zakłada ona rozcieńczenie wiary jako organizacji symbolicznej, zanik transcendencji (a może nawet śmierć Boga). Jest to szczególny wytwór pełnej rozczarowania sytuacji straty, w której wszystko, co ginie jest sztucznie ożywiane. To wytwór odreagowania w świecie, gdzie nie ostał się żaden powód, by w cokolwiek wierzyć.

Obecna myśl krytyczna nadal porusza się wzdłuż swej trajektorii, ale nie jest już to myśl krytyczna Oświecenia i nowoczesności, które posiadały swój cel i swoją energię. Jest to zaledwie epifenomen świata, gdzie nie pozostało już nic, co można poddać analizie zmierzającej do podważenia tej rzeczy. Myśl taka nie jest już w obiegu, ponieważ my nie znajdujemy się już w sytuacji „krytycznej", tak jak było to w przypadku historycznej dominacji kapitału. Weszliśmy w hegemoniczną postać rzeczywistości totalnej, globalnej władzy o zamkniętym obiegu, która podporządkowała sobie nawet postawę niezgody. Wszystkim, co dziś pozostało, jest specyficzny wytwór tej pośmiertnej sytuacji, gdzie brak już jej historycznie uzasadnionego powodu do egzystencji czy jakiejkolwiek skuteczności.

A mimo to jest to tym bardziej wydatne. Krytyka alienacji i spektaklu rozkwitła i rozprzestrzeniła się do tego stopnia, że stała się najbardziej powszechnym językiem, ponieważ jest to jedyny dostępny nam dyskurs pocieszenia. Lecz jego ton uległ zmianie: stał się bardziej melancholijny, albowiem subwersja i transgresja utraciły obecnie na popularności.

Przejście z dominacji w hegemonię tworzą trzy równoległe wymiary. To ryzykowny trójskok, trzyczęściowa ofiara:

1) Kapitał przekracza sam siebie i zwraca się przeciw sobie w ofierze wartości (iluzja ekonomiczna).

2) Władza zwraca się przeciw sobie w ofierze

reprezentacji (iluzja demokratyczna).
3) Cały system zwraca się przeciw sobie w ofierze rzeczywistości (iluzja metafizyczna).

Wszystkie trzy „skaczą przez swój cień".

Cieniem kapitału jest wartość. Cieniem władzy jest reprezentacja. Cieniem systemu jest rzeczywistość. Każde z nich z kolei wychodzi poza Wartość, Reprezentację i Rzeczywistość – w nadprzestrzeni, która nie jest już dziedziną ekonomiczna, polityczną czy rzeczywistą, a raczej sferą hegemonii.

Kapitał jest jednocześnie totalną realizacją Wartości i jej likwidacją. Władza jest teraz ostateczną formą reprezentacji: reprezentuje wyłącznie siebie. System jest totalną wersją Rzeczywistego i równolegle jego likwidacją przez Wirtualne. Tak wygląda postać hegemoniczna.

Iluzja ekonomiczna

Tak czy inaczej, kwestię „kapitału" należy zrekonfigurować. Czy coś takiego jak kapitał wciąż istnieje i – jeśli mamy do czynienia z kryzysem – na czym polega jego istota? Musimy starać się przedostać „na drugą stronę lustra", poza zwierciadło produkcji.

Czy wciąż istnieje wyzysk? Czy wciąż możemy mówić o alienacji? Czy staliśmy się zakładnikami (nie niewolnikami, ale zakładnikami) globalnego rynku pod definitywnym znakiem globalizacji. Ale czy nadal możemy mówić o „rynku"? I czy przypadkiem kapitalizm nie osiągnął stadium, w którym unicestwia warunki swojego własnego istnienia?

Jednym z problemów uogólnionej wymiany jest to, że rynek jest dla niej idealną i strategiczną lokalizacją. Być może fatalnym przeznaczeniem kapitału jest dążenie do granic wymiany – do konsumpcji rzeczywistości. Wedle swojej historycznej (i marksistowskiej) definicji, kapitał zawiadywał zwielokrotnieniem wymian w imię wartości. Rynek kieruje się prawem wartości i równoważności. Tu granicą jest granica klasycznego kapitalizmu. A kryzysy kapitału można zawsze zażegnać, regulując wartość.

Nie ma to już zastosowania w przypadku przepływów finansowych i międzynarodowej spekulacji, które dalece wykraczają poza prawa rynku. Czy nadal

możemy mówić o kapitale? Czy zachowamy pojęcie i ideę i tym samym przyjmiemy do wiadomości żywiołową strategię, która pcha kapitał do przekraczania swoich granic, w oszałamiającym wirze wymian, w którym kapitał gubi swą własną istotę, która jest istotą rynku – i dokonuje samozniszczenia w nieokiełznanej cyrkulacji, która oznacza koniec samej koncepcji wymiany? Czy też przyjmiemy, że to już nie kapitał, a coś radykalnie odmiennego, wymiana, która jest nie tylko uogólniona, ale totalna – całkowicie wyzwolona z więzów wartości i rynków – wymiana, która utraciwszy swoją zasadę racjonalną, zasadę wartości, staje się całkowitą, tak jak rzeczywistość, która straciwszy swą zasadę realności, staje się rzeczywistością całkowitą, od której nie ma ocalenia?

W tym świetle kapitał w swej postaci historycznej zdaje się być mniejszym złem. W obliczu hegemonii, dominacja ma pozór mniejszego zła. Skorzystajmy z przykładu Internetu, sieci, blogów, etc. To środowisko jest wolne, wprowadzone „liberalnie" bez ograniczeń ekonomicznych, poza rynkami, w szaleństwie totalnej komunikacji. To jest wirtualna katastrofa, katastrofa totalnej wymiany, która nie jest nawet chroniona przez pieniądze lub rynek. Okazuje się, że chcemy, by wszystko to podlegało prawu wartości, ujęte w karby przez kapitalistyczną władzę, aby spowolnić gwałtowny rozwój, aby ustrzec się ekstazy (darmowej, świeckiej i obowiązkowej) komunikacji – ponieważ prowadzi to do dyktatury wymiany wymuszonej – ale nie uniknie jej nikt.

Następny etap, który można dostrzec w tych zagadkowo wolnych sieciach, jest o wiele gorszy niż cokolwiek, co stygmatyzowano jako merkantylizację wymiany, gdzie wszystkiemu przypisana jest cena i rynek. Ten wpływ (który, ściśle mówiąc, nie jest wpływem osoby, „kapitalistycznej" władzy czy jakiejkolwiek władzy politycznej) to supremacja totalnej, całościowej, swobodnej wymiany, uniwersalnego oprzewodowania, uniwersalnego połączenia. Kapitał, rynki, nadwyżka wartości, towar i ceny zdają się być mniejszym złem, lub zabezpieczeniem przed czymś gorszym. To właśnie wirtualny wymiar hegemonii – różny od dominacji kapitału i odmienny od wymiaru władzy w swoim

ściśle politycznym rozumieniu.

Iluzja Demokratyczna

Można by się jednak zastanawiać, czy hegemonia jest bezpośrednią kontynuacją czy utrwalaniem dominacji. Czy jest to ta sama forma, wdrożona, by osiągnąć ostateczne jej konsekwencje? Czy może istnieje moment, kiedy następuje zmiana na formę bezkrytyczną – ponad wewnętrznymi kryzysami, choć nie wolną od ryzyka wewnętrznej katastrofy lub autonomicznego rozpadu przez wysycenie (jak każdy system u kresu swoich możliwości). Świat totalnej, natychmiastowej, nieustającej komunikacji jest nie do pomyślenia, a w każdym razie nie do zniesienia.

Hegemonia odpowiada fazie nasycenia władzą (polityczną, finansową, wojskową, a nawet kulturalną) powodowaną swoją własną logiką, lecz niezdolną do zrealizowania w pełni swoich możliwości – los w istocie tragiczny (historia parasola – może tragiczny los zrealizowania wszystkich swoich możliwości jest przeznaczeniem ludzkości?). Niemniej każde działanie skierowane na spowolnienie kapitału lub władzy, które powstrzymuje je przed zrealizowaniem wszystkich sowich możliwości jest ich ostatnią nadzieją, ich ostatnią szansą na przetrwanie „na chwilę przed swym końcem". A jeśli im pozwolimy, rzucą się na oślep ku swojej zagładzie (pociągając nas ze sobą).

Czy lepiej pozwolić im na to, pozwolić im ulec ich zabójczej skłonności do autodestrukcji przez wysycenie i ultrarealizację – czy też lepiej przyhamować, by uniknąć katastrofy? To paradoks, wobec którego stajemy w paroksyzmie władzy. (I po raz kolejny ten sam globalny, powszechny problem stawiany jest przed ludzkością i jej „hipertelicznym" losem, kiedy gna ku swemu upadkowi ponieważ odnosi nadmierne sukcesy [technologiczne, seksualne, demograficzne itd..]).

Wszystko zależy od indywidualnego wyobrażenia władzy. Jeśli zakładasz, że inteligencja lub wyobraźnia stanowią władzę, to trwanie głupoty lub przynajmniej permanentna nieobecność wyobraźni u władzy jest niewytłumaczalna.

(O ile nie zakładasz również ogólnej ludzkiej

predyspozycji do delegowania swej suwerenności najbardziej nieszkodliwym i obdarzonym najmniejszą wyobraźnią ze swych współobywateli, *malin génie*, która popycha ludzi do wybierania najbardziej ograniczonej, zepsutej osoby dla skrytej rozkoszy oglądania głupoty i zepsucia ludzi władzy. Zwłaszcza w trudnych czasach ludzie masowo oddają głosy na kandydata, który nie wymaga od nich myślenia. To nieme przywołanie, w sferze politycznej analogiczne do spisku sztuki w innej dziedzinie.)

Powinniśmy porzucić demokratyczną iluzję wyobraźni czy inteligencji u władzy, iluzję, która wywodzi się z głębi oświeceniowej ideologii. Naiwne utopie lat 60. XX wieku, „Wyobraźnia u władzy!" – „Uznaj swoje sny za rzeczywistość" – „Przyjemność bez ograniczeń!" Wszystkie z tych sloganów zostały zrealizowane (lub nadrealizowane) w toku rozwoju systemu.

Jeśli usuniemy moralną utopię władzy – władzy takiej, jaką powinna być w oczach tych, którzy ją odrzucają – jeśli pozwolimy sobie na hipotezę, że władza żyje jedynie poprzez parodię lub symulacje reprezentacji i definiowana jest przez społeczeństwo, które nią manipuluje; jeśli przyjmiemy hipotezę, że władza jest ektoplazmatyczną, lecz niezbędną funkcją, to ludzie tacy jak Bush czy Schwarzenegger będą idealnie pasować do swych ról. Nie w tym rzecz, że kraj lub ludzie ma takich przywódców, na jakich zasługuje, ale w tym, że przywódcy są emanacją globalnej władzy. Polityczna struktura Stanów Zjednoczonych jest bezpośrednio skorelowana z ich globalną dominacją. Bush kieruje Stanami Zjednoczonymi w taki sam sposób jak ci, którzy sprawują globalną hegemonię nad resztą planety. (Moglibyśmy nawet powiedzieć, że hegemonia globalnej władzy przypomina absolutne uprzywilejowanie gatunku ludzkiego względem wszystkich innych). Stąd też nie ma powodu, aby myśleć o alternatywie.

Władza sama w sobie musi być obalona – i nie tylko w ramach odmowy poddania się dominacji, która tkwi u sedna wszystkich tradycyjnych zmagań – ale również, z taką samą gwałtownością, w odmowie dominowania (gdyby odmowa dominowania cechowała się taką samą gwałtownością i energią, jak odmowa poddania się dominacji, sen o rewolucji rozwiałby się dawno temu). Inteligencja nigdy nie

może stanąć u władzy ponieważ na inteligencję składa się ta podwójna odmowa. „Gdybym mógł pomyśleć, że na świecie jest parę osób pozbawionych jakiejkolwiek władzy, wiedziałbym, że nie wszystko jeszcze stracone”. (Elias Canetti)

Iluzja Metafizyczna

Reabsorpcja krytycznego prądu negatywnego odbija się echem w jeszcze bardziej radykalnej formie zaprzeczenia: w zaprzeczeniu rzeczywistości.

W symulacji wykracza się poza prawdę i fałsz poprzez parodię, maskaradę, szyderstwo, tworząc ogromny aparat odstraszania. Odstraszania przed wszelkimi odwołaniami historycznymi, przed wszelką rzeczywistością przy przejściu w znaki. Taka strategia destabilizacji, dyskredytowania, odzierania z rzeczywistości w parodii, drwinie czy maskaradzie staje się fundamentalną zasadą rządzenia i jest również deprecjacją wszelkiej wartości.

Kwestia nie dotyczy już władzy, czy władzy „politycznej” powiązanej z historią, z formą reprezentacji, ze sprzecznościami i krytyczną alternatywą.

Reprezentacja utraciła swoją zasadę, a iluzja demokratyczna jest zupełna – nie tyle w wyniku pogwałcenia praw co przez symulację wartości, ogólną niepewność i derealizację wszystkiego tego, co rzeczywiste. Każdy pochwycony zostaje w znaki władzy, które wypełniają sobą przestrzeń – i które stają się wspólnym udziałem wszystkich (weźmy na przykład pełen rezygnacji i zakłopotania współudział w ustawionych machinacjach sfery politycznej i wyborach). Od tego punktu, system działa wykładniczo:

– poczynając nie od wartości, ale od likwidacji wartości.

– nie przez reprezentację, ale przez likwidację reprezentacji.

– nie wychodząc od rzeczywistości, ale od likwidacji rzeczywistości.

Wszystko, w imię czego sprawowana była dominacja, zostało zarzucone, poświęcone, co – logicznie rzecz biorąc – powinno prowadzić do końca dominacji. Tak jest też istotnie, ale dzieje się to na rzecz hegemonii. Systemu nie obchodzą prawa; w każdej

dziedzinie rozpętana zostaje deregulacja:

– deregulacja wartości w spekulacji.

– deregulacja reprezentacji w rozmaitych formach manipulacji i sieciach równoległych.

– deregulacja rzeczywistości poprzez informacje, media i wirtualną rzeczywistość.

Od tego momentu: całkowita bezkarność – nikt nie może już stanąć przeciw systemowi w imię swoich własnych zasad, jako że system zniósł te zasady. Koniec jakiejkolwiek negatywnej postawy krytycznej. Zamknięcie wszystkich rachunków i całej historii. Panowanie hegemonii. Przeciwnie, z racji tego, że nie jest już regulowany reprezentacją czy swoją własną koncepcją (czy też obrazem samego siebie) system ulega ostatecznej pokusie: staje się nadwrażliwy na swoje krańcowe uwarunkowania i rzuca się poza swój własny koniec w rytm nieubłaganego spadku poziomu rzeczywistości.

Najpoważniejszą ze wszystkich postaci wyrzeczenia – nie tylko w sensie ekonomicznym czy politycznym, ale i metafizycznie – jest wyparcie rzeczywistości. To niezmierne przedsięwzięcie odstraszania przed nawiązaniami historycznymi,

ta strategia dyskredytowania, wyzbywania z rzeczywistości przez parodię, szyderstwo czy maskaradę, staje się istotą rządzenia. Nowa strategia – która jest autentyczną mutacją – jest samospaleniem wartości, każdego systemu wartości, wyrzeczenia, zobojętnienie, odrzucenie i nieważność w roli tryumfującego przykazania.

Co więcej, koncepcja uniwersalnego jest specyficznym produktem, należącym do rodzaju ludzkiego, do pewnej cywilizacji zwanej zachodnią, a w tym kręgu kulturowym – do uprzywilejowanej mniejszości, nowoczesnej inteligencji, która poświęciła się filozoficznemu i technologicznemu podbudowaniu ludzkości. Ale co ta koncepcja może oznaczać, nie tylko poza ludzkością (jest to nieistotne dla królestwa zwierząt, roślin i kosmosu, ogólnie rzecz biorąc dla obszarów niezwiązanych z człowiekiem), ale również wśród głównych kultur poza naszą (archaicznych, tradycyjnych, wschodnich lub dalekowschodnich, które nie mają nawet na to określenia) czy zgoła w naszych społeczeństwach poza cywilizowanymi i wykształconymi klasami,

gdzie humanizm i zasady uniwersalne stały się dziedziczne. Co oznacza pojęcie uniwersalnego w oczach naszych imigrantów, populacji pozostawionej samej sobie, całych stref oddzielonych i wykluczonych w naszych własnych „nadrozwiniętych" społeczeństw? A nawet w obrębie uprzywilejowanego marginesu, technologicznie zaawansowanej globalności, czym jest uniwersalne dla „ludzi korporacji", tych wszystkich grup wysokiej wydajności lub osób w strumieniu zarówno globalnej i coraz bardziej korporacyjnej, izolacjonistycznej, i protekcjonistycznej ewolucji?

Wbrew temu, co powiedział Immanuel Kant, niebo gwiaździste śmieje się z uniwersalnych prawideł i takoż czyni to rdzeń ludzkości: nie tylko żywe istoty, ale i większość ludzi nigdy się do nich nie stosowała. A ci, którzy utrzymują, że postępują zgodnie z nimi, radośnie przedkładają swoje szczególne namiętności nad jakąkolwiek inną idealną ostateczność—jest to niewątpliwie, niezależnie od koncepcji, bardziej autentyczny sposób bycia „człowiekiem". Czy oni sami wierzą w tę idealną ostateczność? Nikt tego nie wie; jedyną pewną rzeczą jest to, że twierdzą, że dzięki nim inni ich przestrzegają.

Dyskurs uniwersalnego opisuje tautologiczną spiralę: prowadzony jest przez gatunek, który uważa się za lepszy od wszystkich innych, a w obrębie tego gatunku, przez mniejszość, która uznaje się za depozytariusza moralnych i uniwersalnych pierwiastków, tworząc prawdziwy, „demokratyczny" układ feudalny.

Jakkolwiek by to nie wyglądało, zauważa się znamienną regularność w kontynuowaniu dyskursu uniwersalnego jako dyskursu odniesienia, kiedy nie ma on znaczenia czy efektu – ani w ramach aliansu z globalną władzą, ani też w opozycji do niej.

Relatywizując naszą koncepcję uniwersalnego: z nasilającą się globalizacją świata zaostrza się dyskryminacja.

Kartografia nie powinna mylić tych stref poza rzeczywistością z tymi, które dają oznaki rzeczywistości w tym samym hegemonicznym systemie globalizacji, choć nie funkcjonują w ten sam sposób. Moglibyśmy nawet powiedzieć, że rozziew pomiędzy nimi zwiększa się i coś, co było jedynie

kulturową osobliwością w niezunifikowanym świecie, staje się prawdziwą dyskryminacją w zglobalizowanym wszechświecie. Im bardziej świat jest zglobalizowany, tym bardziej dokuczliwa staje się dyskryminacja.

Dwa wszechświaty, nadrealny i podrealny, zdają się wzajemnie przenikać, ale dystans pomiędzy nimi mierzy się w latach świetlnych. Najgłębsza nędza i enklawy luksusu współistnieją w tej samej przestrzeni geograficznej (weźmy na przykład naftowe kondominia Arabii Saudyjskiej i fawele Rio, choć są to skrajne przypadki). W rzeczywistości cała planeta zorganizowana jest według reguły definitywnej dyskryminacji pomiędzy dwoma wszechświatami – które nie już nic o sobie nie wiedzą. Globalna władza sprawuje całościową kontrolę nad tym innym światem i posiada wszelkie konieczne środki do jego eksterminacji. To rozdarcie w tkaninie uniwersalnego. A jeśli chodzi o skutki tego rozdarcia, o wstrząsy jakie może ono przynieść, nie mamy o tym żadnego pojęcia – za wyjątkiem tego, co zaobserwować można obecnie (choć jest to zaledwie początek): jedyną odpowiedzią na tą coraz bardziej brutalną dyskryminację jest równie gwałtowne działanie – terroryzm. To skrajna reakcja na sytuację niemożliwej wymiany.

To przybliża nas do kwestii Europy. Europa w swej obecnej formie jest niewypałem. Najpierw była to idea (być może zapoczątkowana w Średniowieczu, rzeczywistość zanim powstała idea?). Teraz nie jest to już idea czy rzeczywistość, ale rzeczywistość wirtualna nawiązująca do modelu symulacji, do którego musi się dostosować. Z perspektywy odwzorowania za każdą cenę, wolą ludzi jest przeszkodą lub co najmniej obojętnym parametrem lub alibi. Głos „za" pochodzi z góry, i możemy obecnie dostrzec, że ludzie to skrywany wstydliwie sekret Europy.

Ta wirtualna Europa jest karykaturą globalnej władzy. Pragnie znaleźć dla siebie niszę w porządku świata, reprezentować potęgę ekonomiczną, która dorównuje komicznemu wizerunkowi swego amerykańskiego Wielkiego Brata. Europa zorganizowana jest według takich samych liberalnych

zasad i poza paroma ostatnimi tchnieniami sentymentalnego socjalizmu dostrojona jest to modelu przepływu i globalnej deregulacji. Jest niezdolna do wymyślenia nowych zasad gry (z czym także zmaga się Lewica na poziomie narodowym).

Pozbawiona własnej struktury politycznej i historycznego uzasadnienia, Europa pragnąć może jedynie ekspansji i rozrostu w pustkę przez nieokreśloną „demokratyczną" aneksję – tak, jak globalna władza. Jak Europejczycy marzą o osiągnięciu poziomu globalnego, tak rzecz jasna wszystkie kraje peryferyjne chcą stać się częścią tego produktu ubocznego globalizacji.

Związek Europejczyków z amerykańską władzą globalną jest taki sam, jak związek innych krajów (jak na przykład Turcja) z Europą. Wejście Turcji do struktur europejskich, niezależnie od wszelkich uwarunkowań politycznych, może być odkrywcze z uwagi na następujący paradoks: Europejczycy „z urodzenia" również nie są autentycznie nowocześni; nie weszli prawdziwie w hipernowoczesność. W rzeczywistości opierają się temu i w każdym kraju jest coś, co stawia opór uogólnionej wymianie,

zawrotom głowy wymiany uniwersalnej.

Czy to dobrze, czy źle? Czy Europa musi być nowoczesna, z pełnym przekonaniem o tym? Czy powinna opierać się okowom hegemonii, będąc jednocześnie jej najlepszym wspólnikiem?

W chwili kiedy Francja sygnalizuje chęć opuszczenia Europy, tureckie pragnienie przystąpienia do niej nie jest ostatnim z paradoksów. Nagły skok głosów „przeciw" podczas referendum był znamiennym objawem w tej kwestii. Jest to najlepszy przykład organicznej czy instynktownej reakcji obronnej przeciw konsensualnemu szantażowi „za", przeciw zawoalowanemu w referendum ultimatum. Polityczne sumienie nie jest konieczne, aby wystąpił ten odruch: to automatyczne rozbudzenie negatywności w obliczu nadmiernej pozytywności, wobec koalicji „boskiej" Europy, Europy czystego sumienia, stojącej po właściwej stronie uniwersalności – z wszystkimi innymi strąconymi w mroki historii.

Siły Dobra myliły się całkowicie co do przewrotnych skutków nadmiaru Dobra i nieświadomego przebłysku jasności, który nakazuje nam

„nigdy nie stawać po stronie tych, którzy już mają rację". Dobrym przykładem reakcji na hegemonię, która nie jest dziełem prądu negatywnego czy wynikiem myśli krytycznej (polityczne uzasadnienie „przeciw" nie góruje nad uzasadnieniem „za"). To reakcja w postaci czystego i nieskomplikowanego wyzwania rzuconego nasyceniu systemu, wdrożenia (ponownie, niezależnie od względów politycznych) zasady odwrócenia, odwracalności przeciw zasadzie hegemonicznej. Dobry przykład „paralaksy Zła".

To nie walka klas czy zmagania o wyzwolenie na poziomie globalnym (jako, że „wyzwolenie" wymiany i demokracji, które były kontrapunktem dominacji, są strategiami hegemonii). Rozważmy przykład angielskiej obecności w Zanzibarze: uwalniając niewolników pod koniec wieku XIX, Anglia przejąć mogła kontrolę we Wschodniej Afryce). To nieredukowalność, nieredukowalny antagonizm dla globalnej zasady uogólnionej wymiany.

Innymi słowy – konfrontacja, która nie jest już *stricte* polityczna, ale w przemożny sposób meta-fizyczna i symboliczna. To konfrontacja, rozdział, który jest obecny nie tylko w jądrze dominującej władzy, ale również u podstaw naszej indywidualnej egzystencji.

—kwiecień 2005

The Agony of Power, Jean Baudrillard, tłumaczenie:
© 2010 Semiotext(e) i Jean Baudrillard.

Jean Baudrillard

FROM DOMINATION TO HEGEMONY

4.

In order to grasp how globalization and global antagonism works, we should distinguish carefully between domination and hegemony. One could say that hegemony is the ultimate stage of domination and its terminal phase. Domination is characterized by the master/slave relation, which is still a dual relation with potential alienation, a relationship of force and conflicts. It has a violent history of oppression and liberation. There are the dominators and the dominated – it remains a symbolic relationship. Everything changes with the emancipation of the slave and the internalization of the master by the emancipated slave.

Hegemony begins here in the disappearance of the dual, personal, agonistic domination for the sake of integral reality – the reality of networks, of the virtual and total exchange where there are no longer dominators or dominated.

Indeed, it could be said that hegemony brings domination to an end. We, emancipated workers, internalize the Global Order and its operational setup of which we are the hostages far more than the slaves. Consensus, be it voluntary or involuntary, replaces traditional servitude, which still belongs to the symbolic register of domination. "HEGEMON" means the one who commands, orders, leads and governs (and not the one who dominates and exploits). This brings us back to the literal meaning of the word "cybernetic" (*Kubernetikè, the art of governing*). Contrary to domination, a hegemony of world power is no longer a dual, personal or real form of domination, but the domination of networks, of calculation and integral exchange. Domination can be overthrown from the outside. Hegemony can only be inverted or reversed from the inside. Two different, almost contrary paradigms: the paradigm of revolution, transgression, subversion (domination) and the paradigm of inversion, reversion, autoliquidation (hegemony). They are almost exclusive of each other, because the mechanisms of revolution, of antidomination, as history demonstrated, can become the impetus or the vector for hegemony. We could compare hegemony to the brain, which is its biological equivalent. Like the brain, which subordinates every other function, the central computer assumes the hegemonic hold of a global

power and can therefore serve as an image of our present political situation. What other feature distinguishes hegemony from pure and simple domination is the coming of a fundamental event: simulacra and simulation. Hegemony works through general masquerade, it relies on the excessive use of every sign and obscenity, the way it mocks its own values, and challenges the rest of the world by its cynicism ("carnivalization"). Classical, historical domination imposed a system of positive values, displaying as well as defending these values. Contemporaryhegemony, on the other hand, relies on a symbolic liquidation of every possible value. The terms "simulacrum," "simulation" and "virtual" summarize this liquidation, in which every signification is eliminated in its own sign, and the profusion of signs parodies a by now unobtainable reality. This is the total masquerade in which domination itself is engulfed. Power is only the parody of the signs of power – just as war is only the parody of signs of war, including technology. Masquerade of war, masquerade of power. We can therefore speak of the hegemony of masquerade, and the masquerade of hegemony. All meaning is abolished in its own sign and the profusion of signs parodies a now undiscoverable reality.

Domination and hegemony are separated by the liquidation of reality, the super fast irruption, of late, of a global principle of simulation, a global hold by the virtual. Globalization is the hegemony of a global power and can only occur in the framework of the virtual and the networks – with the homogeneity that comes from signs emptied of their substance. The entire Western masquerade relies on the cannibalization of reality by signs, or of a culture by itself. I use "cannibalize" here in the derivative sense of cannibalizing a car, using it as spare parts. Cannibalizing a culture, as we do it today, means tinkering with its values like spare parts inasmuch as the entire system is out of order. This distinction between domination and hegemony is crucial. It determines the forms of resistance appropriate for each and the various ways in which the present situation could evolve. One doesn't respond to hegemony and domination in the same way; the strategies should not be confused. In the face of this hegemony,

the work of the negative, the work of critical thought, of the relationship of forces against oppression, or of radical subjectivity against alienation, all this has (virtually) become obsolete. It has become obvious that, thanks to the twists and turns of cynical reason, or the ruses of history, this new hegemonic configuration (which is no longer the hegemony of capital) has absorbed the negative, negativity as a way of regaining the initiative. Caught in a vast Stockholm syndrome, the alienated, the oppressed, and the colonized are siding with the system that holds them hostage. They are now "annexed," in the literal sense, prisoners of the "nexus," of the network, connected for better or worse.

Power has ransacked all of the strategies of simulation: parody, irony, and self-mockery—leaving the Left with only a phantom of the truth. The famous slogan for the Banque Nationale de Paris (BNP) in the 1970s comes to mind: "Your money interests me!" This statement encapsulates the ignominy of capital far better than any critical analysis. Denouncing capital and all of the banking mechanisms was nothing new, the scandalous feature was that the banker himself had said it; truth coming out from the mouth of Evil. It wasn't a denunciation, a critical analysis. It came from the dominant power and enjoyed complete immunity. It could admit its "crime" in broad daylight. The most recent profession of faith in a similar vein came from Patrick Le Lay, CEO of TF1, the French television channel: "Let's be realistic: the job of TF1 is to help Coca-Cola sell its products. For an advertising campaign to work properly, the viewer's brains have to be accessible. The goal of our programs is to make them available, by them, relaxing them between two messages. What we sell to Coca-Cola is relaxedbrains time… Nothing is harder than getting them to open up."

We should pay our respect to this amazing admission and professional cynicism. It is widely shared, as the following slogan for Poste Télécomtestifies: "Money has no sex, but it will reproduce."

And it could be condemned for the same reason, as it was by all fine minds. But this is not the real problem. Even those who condemned Le Lay's shocking statement were fascinated by its insolence. Doesn't this shameless flippancy manifest a greater freedom

than the stonewalling of critical contestation? But this is the question: how could truth be lifted by an "arrogant" discourse that gets the upper-hand by short-circuiting any critique? Technocratic cynicism is not scandalous *per se*, but by the way it breaks a fundamental rule of our social and political game: corruption for some and protesting Evil for others. If the corrupt have no respect for this protocol, and show their hand without sparing us their hypocrisy, then the ritual mechanism of denunciation goes haywire. The privilege of telling the truth eludes our grasp – in the face of capital unveiled by the capitalists, even. In fact, Le Lay takes away the only power we had left. He steals our denunciation. *This* the real scandal. Otherwise, how could you explain the general outrage when he revealed an open secret? Instead of denouncing evil from the position of the good (eternal moral position), he expresses evil from the position of evil. It is the best way to say it, but it remains inadmissible. Truth must be on the side of Good. There can be no intelligence on the side of Evil. Yet all those who outdo themselves with arrogance (Le Pen), cynicism (Le Lay), pornography (Abu Ghraib), mythomania (Marie L.) unmask the truth of the system in their abuse of it. The effects are both fascinating and revolting – and they are much more effective than conventional critiques. A bitter truth: radicalness is on the side of the intelligence of evil. Critical intelligence no longer measures up to the collapse of reality and to the passage into total reality. The truth, or the inhumanity of this situation, can only be revealed from the inside, voluntarily or involuntarily, by the agents of the embezzlement of reality. Only evil can speak evil now– evil is a ventriloquist. Critical intelligence is left to jump over its own shadow: even in its radicalness, it remains pious and denunciatory. The curse of critical discourse is to reconcile itself secretly with those it criticizes by denouncing them (and I am well aware that what I am saying here belongs to this discourse). Denunciation will never have the shocking of an unscrupulous discourse. We must look to the side of evil for the clearest indications, the harshest reality. Only those who show no concern for contradiction or critical consideration in their acts and discourse can, by this very means,

shed full light, without remorse or ambiguity, on the absurd and extravagant character of the state of things, through the play of objective irony. What is happening to critical thought – the thought of the Enlightenment and the Revolution, the thought that drove the analysis of capital, merchandise and spectacle throughout the nineteenth and twentieth centuries – is what happened before to religious, ethnic and linguistic phenomena. We are presently witnessing their formal renewal, but without any of their original substance. The religious revival is epigonal and has nothing to do with the fervor of past centuries. It presupposes the dilution of faith as symbolic organization, the disappearance of transcendence (and maybe even the death of God). It is the specific product of a disenchanted situation of loss where everything that disappears is artificially revived. It is the abreactive product of a world where there is no reason left to believe in anything. Current critical thought continues along its trajectory but it is no longer the critical thought of the Enlightenment and modernity, which had their own object and their own energy. It is merely an epiphenomenon of a world where there is nothing left to analyze in the hopes of subverting it. This thought is no longer current because we are no longer in a "critical" situation, like the historical domination of capital. We have entered a hegemonic form of total reality, of closed-circuit global power that has even captured the negative. All that is left today is the specific product of this posthumous situation where it no longer has a historical reason to exist or any effectiveness. Yet it is all the more prominent. The critique of alienation and spectacle has blossomed and spread to the point that it has become the most common vulgate because it is the only discourse of consolation that we have. But its tone has changed; it has become more melancholy as subversion and transgression have lost popularity today. Three simultaneous dimensions form the passage from domination to hegemony. It is a perilous triple jump, a three-part sacrifice:

1) Capital surpasses itself and turns against itself in the sacrifice of value (the economic illusion).

2) Power turns against itself in the sacrifice of representation (the democratic illusion).

3) The entire system turns against itself in the sacrifice of reality (the metaphysical illusion).

All three jump over their shadow. The shadow of capital is value. The shadow of power is representation. The shadow of the system is reality. They respectively move beyond Value, Representation and Reality – in a hyperspace that is no longer economic, political or real but rather the hegemonic sphere. Capital is both the total realization of Value and its liquidation. Power is now the final form of representation: it only represents itself. The system is the total version of the Real and at the same time its liquidation through the Virtual. This is the hegemonic form.

The Economic Illusion

In any event, the question of "capital" must be reconfigured. Does something like capital still exist, and, if there is a crisis, what is the essence of this crisis? We must try to pass "through the looking glass," beyond the mirror of production. Does exploitation still exist? Can we still talk about alienation? Have we become the hostages (not the slaves, but the hostages) of a global market under the definitive sign of globalization? But can we still talk of a "market"? And hasn't capitalism reached the point of destroying the conditions of its own existence?

One of the problems of generalized exchange is that the market is both its ideal and its strategic location. It may be the fatal destiny of capital to go to the limit of exchange – to the total consumption of reality. In its historical (and Marxist) definition, capitalism presided over the multiplication of exchanges in the name of value. The market obeys the law of value and equivalency. The limit here is the limit of classic capitalism.

And the crises of capital can always be resolved by regulating value. This is no longer true for the financial flows and international speculation that far surpass the laws of the market. Can we still speak of capital?

Do we keep the term and the concept and therefore acknowledge the exponential strategy that pushes capital beyond its own limits, into a whirlwind of exchanges where capital loses its very

essence which is the essence of the market – and self-destructs in an unbridled circulation that brings the very concept of exchange to an end? Or do we consider that it is no longer capital at all but something radically different, an exchange that is not only general but total – completely freed from value and markets – an exchange that, having lost its rational principle, the principle of value, becomes integral just as reality, having lost its reality principle, becomes integral reality, from which there is no salvation?

In this light, capital in its historical form appears to be a lesser evil. In relation to a virtual universe, reality appears to be a lesser evil. In view of hegemony, domination itself appears to be a lesser evil. Take the example of the Web, the Internet, networks, blogs, etc. It is all free, "liberally" deployed without economic constraints, beyond markets, in a frenzy of total communication. This is a virtual catastrophe, the catastrophe of total exchange that is not even protected by money or the market. We find ourselves wanting it all to be subject to the law of value, taken in hand by capitalist power, to slow its exponential development, to escape the ecstasy of (free, secular and obligatory) communication – because it is leading to the dictatorship of forced exchange – but no one will escape. The next stage, which can be seen in these mysteriously free networks, is much worse than anything that was stigmatized as the mercantilization of exchange, where everything is assigned a price and a market. This influence (which is not strictly speaking the influence of a person, a "capitalist" power or any political power) is the ascendancy of total, integral free exchange, universal wiring, universal connection. Capital, markets, surplus value, merchandise and prices seem like a lesser evil or protection against something worse. This is the virtual dimension of hegemony – it is different from the domination of capital and different from the dimension of power in its strictly political definition.

The Democratic Illusion

One might wonder, however, if hegemony is a direct continuation or perpetuation of domination. Is it

the same form deployed to its ultimate consequences? Or is there a moment where there is a shift to a non-critical form – beyond internal crises but not exempt from internal catastrophe or selfdissolution through saturation (like any system at the limit of its possibilities). A world of total, instantaneous, perpetual communication is unthinkable and, in any case, intolerable. Hegemony corresponds to a phase of the saturation of power (political, financial, military and even cultural power) pushed by its own logic but unable to accomplish its possibilities fully – a dire fate indeed (the story of the umbrella – maybe the dire fate of realizing possibilities fully is the fate of humankind?). Yet any action that tries to slow capital or power, that tries to keep them from accomplishing all of their possibilities is their last hope, their last chance to survive "just short of their end." And if we let them, they will rush headlong to their end (taking us with them).

Is it better to let them do it, to let them follow their fatal penchant for self-destruction through saturation and ultra-realization – or is it better to slow them down to avoid disaster? This is the paradox we confront in the paroxysm of power. (And, once again, the same global, universal problem faces humanity and its "hypertelic" fate when it rushes to its end because it is too successful [technologically, sexually, demographically, etc.]) It all depends on your idea of power. If you presuppose that intelligence or the imagination hold power, then the persistence of stupidity or at least the permanent absence of imagination from power is inexplicable. (Unless you also suppose a general disposition among people to delegate their sovereignty to the most inoffensive, least imaginative of their fellow citizens, a *malin géniethat* pushes people to elect the most nearsighted, corrupt person out of a secret delight in seeing the stupidity and corruption of those in power. Especially in times of trouble, people will vote massively for the candidate who does not ask them to think. It is a silent conjuration, analogous in the political sphere to the conspiracy of art in another domain.) We should abandon the democratic illusion of imagination or intelligence in power that comes from the depths of Enlightenment

ideology. The naïve utopias of the 1960s must be revised:
"Imagination in power!"—"Take your dreams for reality!"—"No limits to pleasure!" All of these slogans were realized (or hyperrealized) in the development of the system. If we remove the moral utopia of power—power as it should be in the eyes of those who reject it—if we hypothesize that power only lives through parody or simulations of representation and is defined by the society that manipulates it; if we accept the hypothesis that power is an ectoplasmic, yet indispensable function, then people like Bush or Schwarzenegger fill their roles perfectly. Not that a country or a people has the leaders it deserves but that the leaders are an emanation of global power. The political structure of the United States is in direct correlation to its global domination. Bush leads the United States in the same way as those who exercise global hegemony over the rest of the planet. (We could even say that the hegemony of global power resembles the absolute privilege of the human species over all others.) There is therefore no reason to think of an alternative. Power itself must be abolished—and not solely in the refusal to be dominated, which is at the heart of all traditional struggles—but also, just as violently, in the refusal to dominate (if the refusal to dominate had the same violence and the same energy as the refusal to be dominated, dream of revolution would have disappeared long ago). Intelligence cannot, can never be in power because intelligence consists of this double refusal. "If I could think that there were a few people without any power in the world, then I would know that all is not lost" (Elias Canetti).

The Metaphysical Illusion

The reabsorption of critical negativity is echoed by an even more radical form of denial: the denial of reality. In simulation, you move beyond true and false through parody, masquerade, derision to form an immense enterprise of deterrence. Deterrence from every historical reference, from all reality in the passage into signs. This strategy of destabilization, of discrediting, of divestment from reality

in the form of parody, mockery, or masquerade becomes the very principle of government, is also a depreciation of all value.
The question is no longer of a power or a "political" power connected to a history, to forms of representation, to contradictions and a critical alternative. Representation has lost its principle and the democratic illusion is complete – not as much by the violation of rights as by the simulation of values, general uncertainty and the derealization of all reality. Everyone is caught in the signs of power that occupy the entire space – and that are shared by everyone communally (take for example the resigned, embarrassed complicity in the rigged workings of the political sphere and polls). From there, the system works exponentially:
—not starting from value, but from the liquidation of value.
—not through representation, but through the liquidation of representation.
—not from reality but from the liquidation of reality.
Everything in the name of which domination was exercised is terminated, sacrificed, which should logically lead to the end of domination. This is indeed the case, but for the sake of hegemony. The system doesn't care a fig for laws; it unleashes deregulation in every domain.
—Deregulation of value in speculation.
—Deregulation of representation in the various forms of manipulation and parallel networks.
—Deregulation of reality through information, the media and virtual reality.
From that point on: total immunity – one can no longer counter the system in the name of one's own principles since the system has abolished them. The end of all critical negativity. Closure of every account and all history. The reign of hegemony. On the contrary, since it is no longer regulated by representation, or its own concept, or the image of itself, the system succumbs to the final temptation: it becomes hypersensitive to its final conditions and casts itself beyond its own end according to the inflexible decrease of the rates of reality. The most serious of all forms of self-denial – not only economically or politically but metaphysically – is the denial of reality. This

immense enterprise of deterrence from every historical reference, this strategy of discrediting, of divesting from reality in the form of parody, mockery, or masquerade, becomes the very principle of government. The new strategy – and it truly is a mutation—is the self-immolation of value, of every system of value, of self-denial, indifferentiation, rejection and nullity as the triumphant command. Moreover, the concept of the universal is the specific product, within the human race, of a certain civilization called Western, and within that culture, of a privileged minority, a modern intelligentsia that has dedicated itself to the philosophical and technical edification of humanity. But what can this concept mean, not only outside the human race (it is irrelevant for the animal, plant or cosmic realms, the inhuman in general) but also in the major cultures other than our own (archaic, traditional or Eastern or Far-Eastern that do not even have a term for it) or even in our own societies outside the civilized and cultivated classes where humanism and universal principles have become hereditary. What does the universal mean in the eyes of immigrants, populations left fallow, entire zones of fracture and exclusion in our own "overdeveloped" societies? And even in the privileged fringe, the high-tech globality, what does the universal mean for all the "corporate people," all the high performance groups or individuals according to both a global and an increasingly corporate, isolationist, protectionist evolution? Contrary to what Immanuel Kant said, the starry sky laughs at this universal law, but so does the heart of humankind: not only living beings but the vast majority of humans never obeyed it. And those who claim to obey it happily put their singular passions before any other ideal finality – this is no doubt, despite the concept, a more authentic way to be "human." Do they themselves believe in this ideal finality? No one ; the only sure thing is that they claim to make others obey. The discourse of the universal describes a tautological spiral: it is held by the species that considers itself superior to all others and within this species, by a minority that considers itself the holder of moral and universal ends, forming a veritable, "democratic" feudality. Whatever the case

may be, there is a major inconsistency in continuing to use a discourse of the universal as a discourse of reference when it has no meaning or effect anywhere – neither with global power nor in opposition to it. To relativize our concept of the universal: with the increasing globalization of the world, discrimination becomes more ferocious. The cartography should not confuse these zones beyond reality with those that still give signs of reality in the same hegemonic system of globalization, even though they do not function in the same way. We could even say that the gap separating them is growing and something that was only a cultural singularity in a non-unified world becomes real discrimination in a globalized universe. The more the world is globalized, the worst the discrimination. The two universes, the hyperreal and the infrareal, seem to interpenetrate but are light years away from each other. The deepest misery and enclaves of luxury coexist in the same geographic space (take, for example the oil condominiums in Saudi Arabia and the favelas of Rio, but these are extreme cases). In fact, the entire planet is organized on the principle of definitive discrimination between two universes – which no longer have any knowledge of each other. Global power keeps its integral control over the other world, and has all the means necessary for its extermination. It is the tear in the universal. As for the consequences of this tear, the upheaval it can create, we have no idea – except for what is already present today (although it is only the beginning): the only response to this increasingly violent discrimination is an equally violent form, terrorism. An extreme reaction to this situation of impossible exchange. Which leads us to Europe. In its current form, Europe is a nonevent. It was first an idea (maybe starting in the Middle Ages, a reality before an idea?). Now it is no longer an idea or a reality but a virtual reality referring to a model of simulation to which it must adapt. From the perspective of projection at any price, the will of the people is an obstacle or at least an indifferent parameter or an alibi. The "yes" vote comes from on high, and we can now see that the people are Europe's skeleton in the closet. This virtual Europe is a caricature of global power. It wants to find its niche in the world order, to represent an

economic power that rivals the ridiculous image of its American Big Brother. Europe is organized according to the same liberal principles, and other than a few last gasps of sentimental socialism, is aligned with the model of flux and global deregulation. It is incapable of inventing a new rule for the game (which is also the struggle of the Left on the national level). Without its own political structure or historical reason, Europe can only desire expansion and proliferation into the void through indefinite "democratic" annexation, just like global power. Of course, all of the peripheral countries want to join this by-product of globalization, just as Europeans dream of reaching the global level. Europeans have the same relationship to American global power as other countries (like Turkey, for example) have to Europe. Turkey's entry into Europe, outside any political considerations, may be revealing in terms of this paradox: Europeans "from birth" are not really modern either; they have not truly entered hyper-modernity. They are in fact resisting it, and in every country there is something that resists generalized exchange, the vertigo of universal exchange.

Is it good or bad? Does Europe have to be resolutely modern? Should it resist the grasp of hegemony, while being its best accomplices? Turkey wanting to enter Europe is not the least of the paradoxes at a time when France is giving signs of wanting to leave. The sudden rise of the "No" vote during the referendum was significant in this regard. It is the best example of a vital or visceral reaction in defense against the consensual blackmail of the "Yes," against the referendum's ultimatum in disguise. There is no need to have a political conscience to have this reflex: it is the automatic rekindling of negativity in the face of excessive positivity, to the coalition of "divine" Europe, the Europe of good conscience, the one on the right side of universality—with all others cast into the shadows of history. The forces of Good were completely wrong about the perverse effects of an excess of Good and the unconscious lucidity that tells us to "never side with those who are already right." A good example of a response to hegemony that is not the work of the negative or the result of critical thought (the

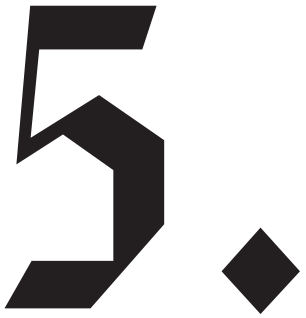
political reasons of the "No" are no better than those of the "Yes"). It is a response in the form of a pure and simple challenge to the saturation of the system, the implementation (once again, beyond political considerations) of a principle of reversion, of reversibility against the hegemonic principle. A good example of the "parallax of Evil."

We have here the profile of the new type of confrontation characterizing the era of Hegemony. It is not a class struggle or a fight for liberation on the global level (since the "liberation" of exchange and democracy, which were the counterpoint to domination, are the strategies of hegemony. Take, for example, England's presence in Zanzibar: by freeing the slaves in the late nineteenth century, England was able to take control of East Africa). It is an irreducibility, an irreducible antagonism to the global principle of generalized exchange.

In other words, a confrontation that is no longer precisely political but metaphysical and symbolic in the strong sense. It is a confrontation, a divide that exists not only at the heart of the dominant power, but at the heart of our individual existence.

–April 2005

The Agony of Power. Copyright© 2010 by Semiotext(e). Used by permission of the publisher: www.semiotexte.com



Jonathan Littell

Łaskawe (fragment)

Niewiele mam do powiedzenia o półtoragodzinnym przemówieniu, które Reichsführer wygłosił 6 października wieczorem w obecności zebranych Reichsleiterów i Gauleiterów. Nie jest ono tak znane jak wcześniejsze, niemal dwa razy dłuższe, z 4 października, skierowane do Obergruppenführerów i HSSPF-ów. Pomijając kilka różnic związanych z charakterem obu audytoriów i tonu drugiej przemowy — bardziej formalnej, mniej sardonicznej, mniej usianej potocznymi zwrotami — Reichsführer w obu zawarł praktycznie to samo. Przypadkowemu ocaleniu archiwów i sprawiedliwości zwycięzców zawdzięczamy powszechną znajomość treści owych przemówień. Nie znajdziecie ani jednej pracy o SS, o Reichsführerze i zagładzie Żydów, w których by ich nie zacytowano. Jeżeli interesuje was ich treść, możecie bez problemu je przeczytać, i to w kilku językach. Przemowa z 4 października figuruje w całości w protokole z wielkiego procesu w Norymberdze, oznaczona symbolem 1919-PS (oczywiście w tej formie mogłem ją wreszcie szczegółowo przestudiować po wojnie, choć w Posen zapamiętałem główne wytyczne); zarejestrowano ją zresztą na płycie lub na taśmie magnetycznej z czerwienią żelazawą — historycy nie są co do tego zgodni, a ja nie mogę rozstrzygnąć tej kwestii, ponieważ mnie tam nie było. W każdym razie nagranie przetrwało, i jeśli tak dyktuje wam serce, możecie wysłuchać monotonnego, pedantycznego, belferskiego i precyzyjnego głosu Reichsführera, nieco bardziej nerwowego w partiach ironicznych i przyprawionego, fakt, że z rzadka, szczyptą gniewu, wyraźną zwłaszcza teraz, gdy się słucha tego po latach — chodzi o momenty, gdy Himmler poruszał sprawy, na które, jak sam czuł, nie miał wielkiego wpływu: ogólna korupcja, na przykład, o której napomknął szóstego w obecności reżimowych dygnitarzy, ale rozwodził

się nad nią przede wszystkim, jak się dowiedziałem nieco później od Brandta, w przemowie do Gruppenführerów, wygłoszonej czwartego. Jeśli jednak te przemówienia przeszły do historii, to z pewnością nie z powodu korupcji, lecz przede wszystkim dlatego, że Reichsführer, ze szczerością — jaką, z tego, co wiem, nie wykazał się nigdy przedtem ani nigdy potem — ze szczerością i w sposób, który można nazwać szokującym, przedstawiał w nich program zagłady Żydów. Nawet ja, gdy 6 października słuchałem tego, co mówi, zrazu nie wierzyłem własnym uszom. Sala była wypełniona po brzegi, okazała Złota Sala zamku w Posen — siedziałem na samym końcu, za pięćdziesiątką szefów Partii i okręgów, że nie wspomnę o kilku przemysłowcach, dwóch dowódcach służb i trzech (a może też dwóch) ministrach Rzeszy; zresztą, to co powiedział, uznałem, w świetle zasad poufności), które nam narzucono, za rzecz szokującą, niemal nieprzyzwoitą. Początkowo byłem wielce zakłopotany, i na pewno nie tylko ja, widziałem, jak Gauleiterzy wzdychają, ocierają karki i czoła — nie, żeby dowiadywali się czegoś nowego, nie było możliwe, żeby ktokolwiek w tej wielkiej, tonącej w przytłumionym świetle sali nie był niczego świadom, nawet jeśli niektórzy, jak dotąd, nie zadawali sobie trudu, by spojrzeć na sprawę całościowo, by uświadomić sobie jej zasięg, pomyśleć, na przykład, o kobietach i dzieciach. Prawdopodobnie dlatego Reichsführer w obecności Reichsleiterów i Gauleiterów, mocniej niż wobec Gruppenführerów, którzy akurat w żadnym wypadku nie mogli mieć złudzeń, podkreślał, że tak, oczywiście, zabijamy kobiety i dzieci; nie pozostawiał już żadnej dwuznaczności — i właśnie to było takie kłopotliwe: ten totalny brak, po raz pierwszy, totalny brak niejednoznaczności. Było tak, jakby łamał jakąś niepisaną zasadę, jeszcze ważniejszą niżjego własne zasady, dyktowane podwładnym, te jego *Sprachregelungen*, jakby łamał zasadę taktu, być może tego taktu, na który powoływał się w swej pierwszej przemowie, w kontekście egzekucji Röhma i jego towarzyszy z SA (*pewien naturalny dla nas takt, dzięki Bogu, mówił, konsekwencja tego taktu, która sprawiła, że nigdy nie rozmawialiśmy o tym między sobą*), ale być może chodziło o coś jeszcze niż tylko o kwestię taktu i zasad, bo w pewnym momencie, jak sądzę, zacząłem rozumieć prawdziwy powód jego oświadczenia, jak również

i to, dlaczego dygnitarze tak wzdychają i tak się pocą — tak, oni też zaczynali rozumieć, że wcale nieprzypadkowo Reichsführer teraz, u progu piątego roku wojny, mówi otwarcie, w ich obecności, o zagładzie Żydów, bez eufemizmów, bez aluzji, w prostych i brutalnych słowach: *zabijać — eksterminować, to znaczy zabijać lub dawać rozkaz do zabijania* — że po raz pierwszy Reichsführer mówił im otwarcie o tej kwestii *... żebyście wiedzieli, jak się sprawy mają*. Nie, to na pewno nie był przypadek i jeśli sobie na to pozwalał, to Führer musiał być poinformowany, więcej, Führer tego chciał — stąd ich lęk, Reichsführer przecież przemawiał tu w imieniu Führera, mówił to, wypowiadał te słowa, których nie powinno się wypowiadać, i nagrywał je, na płycie czy też na taśmie, nieważne, starannie zapamiętywał obecnych i nieobecnych — spośród dowódców SS przemowy z 4 października nie mogli wysłuchać tylko Kaltenbrunner, cierpiący na zapalenie żył, Daluege, poważnie chory na serce, na rocznym czy dwuletnim urlopie, Wolff, dopiero co nominowany HSSPF-em na Włochy i pełnomocnikiem przy Mussolinim, oraz Globocnik, który właśnie — czego wtedy nie wiedziałem i o czym poinformowano mnie dopiero po powrocie z Posen — został nagle przeniesiony ze swego małego królestwa w Lublinie do rodzinnego miasta, Triestu, jako SSPF na Istrię i Dahnację, pod dowództwo rzeczonego Wolffa, a z nim — ale o tym dowiedziałem się jeszcze później — prawie cały personel *Einsatz Reinhardt*, w tym T -4 (likwidowano wszystko, od tej chwili miał wystarczyć Auschwitz, a piękne wybrzeże Adriatyku stało się eleganckim śmietnikiem dla tych wszystkich, którzy przestali być potrzebni, nawet Blobel do nich dołączył w krótkim czasie, niech no tam ich załatwią partyzanci Tito, jakąś część roboty mielibyśmy z głowy); sporządzono także listę nieobecnych dygnitarzy partyjnych, ale ja jej nigdy nie widziałem. Reichsführer postępował więc w sposób przemyślany, zgodnie ze wskazówkami, i musiał mieć ku temu jeden ważny powód, stąd widoczne poruszenie słuchaczy, którzy ów powód świetnie wyczuwali: chodziło o to, żeby żaden z nich nie mógł później powiedzieć, że nie wiedział; żeby w razie klęski nie próbował nikogo przekonywać o tym, że nie jest winien najgorszego, żeby nikt nie próbował się wykręcić; chodziło o to, żeby ich wszystkich *umoczyć*, a oni to świetnie rozumieli, stąd popłoch.

Konferencja moskiewska, w wyniku której alianci zadeklarowali się ścigać „przestępców wojennych" w *najbardziej nawet odległych zakątkach naszej planety*, jeszcze się nie odbyła, miała miejsce kilka tygodni później, w ostatnich dniach października 1943 roku, ale już od jakiegoś czasu BBC, zwłaszcza latem i później, prowadziła na ten temat intensywną akcję propagandową, ogłaszając nazwiska, zresztą w sposób dość precyzyjny: znali dane oficerów czy nawet podoficerów niektórych KL — byli świetnie poinformowani, w Staatspolizei zastanawiano się, skąd te informacje. I to, myślę, przyczyniało się do pewnej nerwowości wśród zainteresowanych, zwłaszcza że wieści z frontu nie były najlepsze: aby utrzymać się we Włoszech, trzeba było ogołocić front wschodni, mieliśmy niewielkie szanse, by wytrwać nad Dońcem, utraciliśmy już Dońsk, Smoleńsk, Poltawę i Krzemieńczuk, Krym był zagrożony — krótko mówiąc, każdy mógł zauważyć, że jest źle, i zapewne wielu zastanawiało się nad przyszłością, oczywiście ogólnie nad przyszłością Niemiec, ale także nad swoją własną, dlatego angielska propaganda odniosła pewien skutek: jednych, tych wymienionych z nazwiska, pozbawiając morale, a drugich, tych, którzy jeszcze nie zostali wymienieni, zachęcając do myślenia, że koniec Rzeszy nie musi oznaczać ich własnego końca, i czyniąc tym samym widmo klęski nieco mniej niewyobrażalnym — stąd właśnie, jak można przypuszczać, przynajmniej w odniesieniu do kadr Partii, SS i Wehrmachtu, konieczność wytłumaczenia im, że ewentualna klęska to także ich problem, co miało ich nieco zmotywować, i że rzekome zbrodnie jednostek będą w oczach aliantów zbrodniami wszystkich, w każdym razie na poziomie instytucji; że wszystkie okręty albo, jak kto woli, mosty, płoną, niemożliwyjest żaden krok wstecz, a jedynym ratunkiem jest zwycięstwo. Rzeczywiście, zwycięstwo załatwiłoby wszystko — gdybyśmy zwyciężyli, wyobraźcie to sobie przez chwilę: gdyby Niemcy zmiażdżyli czerwonych i zniszczyli Związek Radziecki, przestałby istnieć temat zbrodni, a jeśli już, mówiono by o zbrodniach bolszewickich, odpowiednio udokumentowanych w przejętych archiwach (smoleńskie archiwa NKWD, przewiezione do Niemiec i przejęte pod koniec wojny przez Amerykanów, odegrały dokladnie taką rolę — później, gdy nadszedł czas i trzeba było wreszcie wyjaśnić uczciwym

demokratycznym wyborcom, dlaczego tych, których wczoraj uznano za nikczemne potwory, zaczęto traktować z dnia na dzień jak wał obronny przeciwko tym, których wczoraj brano za bohaterskich sojuszników, a którzy, jak się okazuje, są potworami jeszcze straszniejszymi), lub nawet wykazanych w procesie przed właściwym sądem, czemu nie, procesie przeciwko bolszewickim przywódcom (tak jak chcieli to zrobić Anglicy i Amerykanie — Stalin, jak wiadomo, kpił sobie z tych procesów i miał je za to, czym naprawdę były, za hipokryzję, w dodatku niepotrzebną), a później wszyscy, z Anglikami i Amerykanami na czele, połączyliby się z nami, dyplomacje dostosowałyby się do nowej rzeczywistości i pomimo nieuniknionych narzekań amerykańskich Żydów, ci z Europy, za którymi zresztą nikt by nie tęsknil, zostaliby wpisani w bilans zysków i strat, tak jak cała reszta ofiar, Cyganie, Polacy i sam nie wiem kto jeszcze; trawa gęsto porasta groby zwyciężonych i nikt nie każe się rozliczać zwycięzcom. Nie mówię tego wszystkiego po to, by próbować nas usprawiedliwić, nie, to jest prosta i przerażająca prawda. Popatrzcie na Roosevelta, wspaniałego człowieka, i jego drogiego przyjaciela „Uncle Joe" — ile milionów ludzi miał na sumieniu Stalin w 1941 roku, a choćby nawet przed 1939, dużo więcej niż my, i nawet gdy sporządzimy ostateczny bilans, nie zapomnimy tak łatwo o kolektywizacji, rozkułaczeniu, wielkich czystkach i deportacji ludności w czterdziestym trzecim i czterdziestym czwartym, i o tym wszystkim, o czym powszechnie wiadomo; każdy był mniej lub bardziej świadom, przez całe lata trzydzieste wiedziano, co się dzieje w Rosji — i Roosevelt, ten przyjaciel ludzi, też wiedział, lecz ta świadomość nigdy nie przeszkodziła mu w wychwalaniu lojalności i czlowieczeństwa Stalina, zresztą wbrew ostrzeżeniom Churchilla, który z jednej strony był nieco mniejszym naiwniakiem, a z drugiej — nieco mniejszym realistą, więc gdybyśmy to my rzeczywiście wygrali tę wojnę, na pewno byłoby podobnie: uparci, którzy nie przestawaliby nazywać nas wrogami rodzaju ludzkiego, ucichliby, jeden po drugim, z braku publiki, a dyplomaci wszystko zamietliby pod dywan, bo *Krieg ist Krieg und Schnaps ist Schllaps*, nieprawdaż? Tak się kręci świat. Być może, koniec końców, pochwalono by nasze wysiłki, jak to często przepowiadał Führer, chociaż może wcale nie;

pewnie zresztą wielu miało ochotę pochwalić, zamilkli, bo przegraliśmy, twarda rzeczywistość. I nawet jeśli przez dziesięć, piętnaście lat utrzymywałoby się wokół tego tematu napięcie, to prędzej czy później by opadło, gdyby na przykJad nasi dyplomaci ostro potępili, pozwalając sobie jednak na pewną wyrozumiałość, twarde metody, ocierające się o pogwałcenie praw człowieka, które zapewne w tym czy innym momencie zastosowałyby Wielka Brytania czy Francja, by przywrócić porządek w opornych koloniach albo, w przypadku Stanów Zjednoczonych, zapewnić stabilność światowego handlu i zwalczyć zarzewia komunistycznej rewolty, co zresztą później USA zrobiły, ze znanym wszystkim skutkiem. Bo błędem byłoby, i to poważnym błędem, sądzić, że zmysł moralny zachodnich mocarstw jest fundamentalnie różny od naszego: w końcu mocarstwo to mocarstwo, nie zostało nim przez przypadek i nieprzypadkowo jest nim nadal. Obywatele Monako czy Luksemburga mogą sobie pozwolić na luksus pewnej uczciwości politycznej; z Anglikami sprawa wygląda nieco inaczej. Czyż to nie właśnie brytyjski zarządca, wykształcony w Oxfordzie czy w Cambridge, zalecał od 1922 roku *administracyjne masakry,* aby zapewnić bezpieczeństwo w koloniach, i gorzko żałował, że sytuacja polityczna *in the Home Islands* uczyniła niemożliwym stosowanie tych zbawiennych metod? Albo, jeżeli chcielibyśmy, jak niektórzy, kłaść wszystkie nasze winy wyłącznie na karb antysemityzmu — co jest, moim zdaniem, groteskową pomyłką, choć dla wielu stanowi kuszące wyjaśnienie — czy nie należałoby przyznać, że Francja, w przededniu Wielkiej Wojny, zrobiła w tej kwestii rzeczy dużo gorsze niż my (nie mówiąc już o Rosji i o pogromach!)? Mam nadzieję, że nie zdziwi was to zbytnio, jeśli odbiorę tu antysemityzmowi status głównej przyczyny zagłady Żydów, bo oznaczałoby to, że nie pamiętam, iż nasza polityka eksterminacji była dużo bardziej ambitna. W momencie przegranej — i choć daleki jestem od pisania Historii na nowo, będę pierwszym, który to przyzna — skończyliśmy już, poza Żydami, likwidację wszystkich niemieckich niepełnosprawnych fizycznie i umysłowo, których nie można było wyleczyć, likwidację większej części Cyganów oraz milionów Rosjan i Polaków. A projekty, jak wiadomo, były jeszcze bardziej ambitne: co do Rosjan, niezbędna *naturalna redukcja* miała objąć, według ekspertów

czteroletniego planu RSHA, trzydzieści milionów, a może nawet więcej, od czterdziestu sześciu do pięćdziesięciu milionów, według odmiennej opinii nieco zbyt gorliwego Dezernenta z Ostministerium. Gdyby wojna potrwałajeszcze kilka lat, rozpoczęlibyśmy bez wątpienia masową redukcję Polaków. Pomysł był już na fali od jakiegoś czasu: zajrzyjcie do obfitej korespondencji pomiędzy Gauleiterem Warthegau Greiserem i Reichsführerem, w której Greiser prosi, począwszy od maja 1942 roku, o pozwolenie na użycie instalacji gazowych obozu Kulmhof do likwidacji 35 000 Polaków chorych na gruźlicę, którzy, jak twierdził, stanowili poważne zagrożenie zdrowotne dla mieszkańcówjego oktęgu, jego Gau. Po upływie siedmiu miesięcy Reichsführer dał mu wreszcie do zrozumienia, że jego propozycja jest interesująca, lecz przedwczesna. Pewnie uważacie, że relacjonuję to wszystko z wielkim chłodem: robię to jedynie po to, by pokazać wam, iż zagłada ludu mojżeszowego w naszym wykonaniu nie była wyłącznie następstwem irracjonalnej nienawiści do Żydów — już chyba pisałem, jak źle byli widziani w szeregach SD i SS emocjonalni antysemici — lecz, przede wszystkim, wynikiem surowej i przemyślanej zgody na stosowanie przemocy w rozwiązywaniu najprzeróżniejszych problemów społecznych. Zresztą, jeśli już o tym mowa, od bolszewików różni nas jedynie spojrzenie na kategorie problemów do rozwiązania: oni rozpisywali je w poziomym kontekście społecznym (klasy), my zaś — w pionowym (rasy), przy czym oba te sposoby były jednakowo deterministyczne (chyba to już gdzieś podkreślałem) i prowadziły do podobnych wniosków, jeśli chodzi o stosowane środki zaradcze. Gdyby tak nad tym porządnie pomyśleć, możnaby wydedukować, że owa wola albo chociażby umiejętność przyjęcia konieczności dużo bardziej radykalnego spojrzenia na problemy gnębiące całe społeczeństwo, mogła narodzić się tylko z naszych porażek podczas Wielkiej Wojny. Ucierpiały w niej wszystkie kraje (z wyjątkiem może Stanów Zjednoczonych), ale zwycięstwo, arogancja i moralny komfort zrodzone ze zwycięstwa bez wątpienia pozwoliły Anglikom, Francuzom, a nawet Włochom, łatwiej zapomnieć o cierpieniach i stratach. Mogli rozsiąść się, a czasem nawet umościć wygodnie w samozadowoleniu, co jednak wiązało się też z łatwiejszym

strachem, lękiem przed upadkiem tego kruchego kompromisu. Za to my, cóż, my nie mieliśmy nic do stracenia. Walczyliśmy równie bohatersko co nasi wrogowie; potraktowano nas jak kryminalistów, poniżono nas i poćwiartowano, znieważono też naszych poległych. Los Rosjan, obiektywnie rzecz biorąc, wcale nie był lepszy. Czy jest więc coś bardziej logicznego od powiedzenia sobie: cóż, skoro tak, skoro sprawiedliwie jest poświęcać to, co w Narodzie najlepsze, wysyłać na śmierć największych patriotów, najinteligentniejszych, najbardziej oddanych i lojalnych przedstawicieli rasy, a wszystko to w imię i na cześć rzeczonego Narodu — i skoro to niczemu nie służy, i skoro potem wszyscy plują na nasze poświęcenie — to jakie prawo do życia miałyby zachować najgorsze elementy, kryminaliści, wariaci, debile, aspołeczni, Żydzi, nie mówiąc o zewnętrznych wrogach? Bolszewicy, jestem o tym przekonany, rozumowali w ten sam sposób. Skoro przestrzeganie zasad tak zwanego człowieczeństwa na nic nam się zdało, po co się przy nim upierać, wszak nikt nas za to nawet nie docenił? Stąd, w sposób nieunikniony, zrodziła się nasza nieugięta, twarda, radykalna postawa wobec problemów. We wszystkich społeczeństwach, w każdej epoce, problemy społeczne naznaczone były kompromisem pomiędzy potrzebami zbiorowości a prawami jednostki, co dało podłoże do wprowadzania wielu rozwiązań w sumie mocno ograniczonych, zawsze wedle schematu: śmierć, miłosierdzie lub wykluczenie (zwłaszcza, historycznie rzecz biorąc, pod postacią wygnania). Grecy porzucali kalekie dzieci; Arabowie, przyznając, że z ekonomicznego punktu widzenia dzieci takie stanowią zbyt duży ciężar dla rodziny, a nie chcąc ich zabijać, oddawali na utrzymanie wspólnocie, co nie byłoby możliwe bez mechanizmu *zakat*, obowiązkowej jałmużny religijnej (podatku na cele dobroczynne). Nawet w naszych czasach istnieją specjalne placówki, które pomagają rozwiązać podobne problemy tak, aby nieszczęście wykluczonych nie kluło zdrowych w oczy. Przyjmując taką generalną wizję, możemy stwierdzić, że przynajmniej w Europie, począwszy od XVIII wieku, różne sposoby podejmowania rozmaitych problemów — tortury dla przestępców, wygnanie dla roznoszących choroby (trędowatych), chrześcijańskie miłosierdzie dla kretynów — przeistoczyły się, pod wpływem Oświecenia,

w jeden typ rozwiązania, stosowanego dowolnie i we wszelkich możliwych przypadkach: w instytucjonalne zamknięcie, finansowane przez państwo, rodzaj, nazwijmy to, wewnętrznej ucieczki, często o ambicjach pedagogicznych, lecz przede wszystkim o praktycznym celu: przestępcy w więzieniu, chorzy w szpitalu, wariaci w zakładzie. Jak na dłoni widać, że te humanitarne rozwiązania równieżwynikają z kompromisu. że to zamożność uczyniła ich realizację możliwą i, że w sumie nie znaczą wiele. Po Wielkiej Wojnie niejeden zauważył, iż metody te są niewystarczające — z powodu ograniczenia środków ekonomicznych, lecz także w związku z niewyobrażalną dotąd stawką (miliony poległych). Potrzebowano nowych rozwiązań, więc znaleziono je, bo człowiek zawsze znajduje potrzebne rozwiązania, bo tak samo znalazłby je kraje demokratyczne, gdyby miały taką potrzebę. W takim razie, można by dziś zapytać, w takim razie, dlaczego akurat Żydzi? Co Żydzi mają wspólnego z waszymi szaleńcami, waszymi zbrodniarzami, waszymi chorymi? Otóż nietrudno dostrzec, że historycznie rzecz ujmując, Żydzi sami siebie określili jako „problem", pragnąc za wszelką cenę pozostać „poza". Czyż pierwsze świadectwa przeciwko Żydom, spisane przez Greków z Aleksandrii, na długo przed Chrystusem i teologicznym antysemityzmem, nie oskarżały ich o aspołeczność, o gwałcenie praw gościnności, tego fundamentu i głównej zasady politycznej całego antycznego świata, i to gwałcenie tych praw w imię ograniczeń żywieniowych, które nie pozwalały Żydom ani chodzić na uczty do nie-Żydów, ani ich przyjmować u siebie? Poza tym, ma się rozumieć, istniała teżkwestia wiary. Nie usiłuję tutaj, choć tak to możewyglądać, zrzucić na Żydów odpowiedzialności za ich własną katastrofę; po prostu chcę powiedzieć, że pewien nurt europejskiej historii, nieszczęśliwy według jednych, nieunikniony według innych, sprawił, iż nawet dziś, w sytuacjach kryzysowych, występowanie przeciwko Żydom jest czymś naturalnym i że jeśli podejmujemy się przekształcania społeczeństwa przy użyciu przemocy, to prędzej czy później zapłacą za to właśnie Żydzi — prędzej, jak bylo w naszym wypadku, później, w wypadku Sowietów — i że nie jest to tak całkiem niezrozumiałe. Poza tym niektórzy Żydzi, gdy oddala się widmo antysemityzmu, popadają w przesadę.

Zapewne uważacie te przemyślenia za bardzo interesujące, nie wątpię ani trochę; ale zboczyłem nieco z tematu, ciąglejeszcze nie opowiedziałem wam o tym słynnym dniu 6 października, który jednak chciałbym pokrótce opisać. Ze snu wyrwało mnie kilka mocnych uderzeń w drzwi przedziału. Okiennice nadal były zamknięte i nie mogłem stwierdzić, która godzina — chyba musiało mi się coś śnić, bo pamiętam, że byłem całkiem zdezorientowany. Usłyszałem głos asystentki Mandelbroda, cichy, lecz stanowczy: „Herr Sturmbannführer. Za pół godziny będziemy na miejscu". Wstałem, ubrałem się i wyszedłem na korytarz rozprostować nogi. Dziewczyna też już tam stała: „Dzień dobry, Sturmbannführer. Jak się panu spało?". — „Świetnie, dziękuję. Czy doktor Mandelbrod już się obudził?" — „Nie wiem, Herr Sturmbannführer. Napije się pan kawy? Śniadanie zostanie podane po przyjeździe". Wróciła z niewielką tacą. Wypiłem na stojąco, rozstawiwszy nieco nogi, by złapać równowagę. Dziewczyna usiadła na niewielkim fotelu, założywszy skromnie nogę na nogę — zauważyłem, że zamiast, tak jak wczoraj, czarnych spodni, ma na sobie długą spódnicę. Włosy ściągnęła w surowy kok. „Nie pije pani kawy?", spytałem. — „Nie, dziękuję panu". Trwaliśmy tak w milczeniu do chwili, w której dał się słyszeć zgrzyt hamulców. Oddałemjej filiżankę i podniosłem torbę. Pociąg zwalniał. „Do zobaczenia, powiedziała. Doktor Mandelbrod spotka się z panem później". Na peronie panowało lekkie zamieszanie. Zmęczeni Gauleiterzy wysiadali z pociągnjeden za drugim, ziewając. Witała ich drużyna funkcjonariuszy w cywilu albo w mundurach SA. Jeden z nich dostrzegł mój mundur SS i zmarszczył brwi. Gdy pokazałem mu wagon Mandelbroda, natychmiast się rozchmurzył: „Proszę wybaczyć", powiedział, podchodząc. Podalem mu swoje nazwisko, sprawdził na liście: „Tak, rozumiem. Jest pan zezlonkami Reichsfiihrung, w hotelu Posen. Jest tam dla pana pokój. Zaraz znajdę jakiś samochód. Oto program". W hotelu, przysadzistym i dość smutnym budynku w stylu pruskim, wziąłem prysznic, ogoliłem się, przebrałem i zjadłem szybko kilka kromek chleba z konfiturą. Około ósmej zszedłem do holu, po którym zaczynali już krążyć ludzie. Odnalazłem w końcu asystenta Brandta, jednego z Hauptsturmführerów, i pokazałem mu program, który dostałem na dworcu. „Proszę posłuchać, może pan

spokojnie iść. Reichsführer dotrze dopiero po południu, ale będzie kilku oficerów". Samochód oddany do dyspozycji przez *Gau* nadal na mnie czekał, kazałem zawieźć się do Schloss Posen, a po drodze podziwiałem błękitną wieżę i arkadową loggię ratusza oraz kolorowe fasady wąskich mieszczańskich kamienic ściśniętych wokół Starego Rynku, w których odbijało się kilka wieków dyskretnie fantazyjnej pomysłowości architektów, i tak aż do chwili, gdy ta poranna, lekka przyjemność ulotniła się brutalnie na widok samego zamku, rozległego stosu kamiennych bloków, z przylegającym doń wielkim, pustym placem, surowego i najeżonego spadzistymi dachami, z ostrołukową wieżą doklejoną z boku; masywnego, pełnego godności, grozy, monotonii gmachu, przed którym parkowały, jeden po drugim, mercedesy z proporczykami dygnitarzy. Imprezę rozpoczynała seria wykładów wygłaszanych przez ekspertów z otoczenia Speera, w tym Waltera Rohlanda, stalowego magnata, który omawiał po kolei, z żałosną precyzją, stan naszej produkcji wojennej. W pierwszym rzędzie, zasłuchana frasobliwie w te przygnębiające nowiny, siedziała spora część rządowej elity: dr Goebbels, minister Rosenberg, Axmann, dowódca Młodzieży Rzeszy, wielki admirał Donitz, Feldmarschall Milch z Luftwaffe oraz tłuścioch o byczym karku i gęstych, zaczesanych do tyłu włosach, o którego spytałem podczas jednej z przerw: Reichsleiter Bormann, osobisty sekretarz Führera i dyrektor kancelarii NSDAP. Oczywiście, znalem to nazwisko, ale niewiele wiedziałem o samym czlowieku; w gazetach i kronikach filmowych nie mówiono o nim nigdy, nie pamiętam też, bym kiedyś widział jego zdjęcie. Po Rohlandzie głos zabrał Speer: w swoim wykladzie, który trwał niecalą godzinę, podejmował te same tematy co poprzedniego dnia w Prinz-Albrecht-Palais, tym razem w sposób zadziwiająco bezpośredni, niemal opryskliwy. Dopiero wtedy zauważyłem Mandelbroda: z boku przygotowano specjalne miejsce dla jego zwalistej platformy, a on słuchał z przymkniętymi oczyma, z buddyjską nieuwagą, w obstawie dwóch asystentek — więc naprawdę były dwie — i wysokiej, grubo ciosanej sylwetki Herr Lelanda. Ostatnie słowa Speera wywołały wrzawę: wracając do tematu obstrukcji na poziomie *Gaue*, wspomniał o umowie z Reichsfuhrerem i zagroził surowym potraktowaniem wszystkich opornych.

Gdy zszedł z estrady, natychmiast otoczyło go kilku wrzeszczących Gauleiterów; byłem zbyt daleko, w głębi sali, i nie słyszałem, co krzyczeli, ale moglem sobie wyobrazić. Leland pochylił się i powiedział coś szeptem na ucho Mandelbrodowi. Następnie zaproszono nas do hotelu Ostland w mieście, gdzie nocowali dygnitarze, na przyjęcie z poczęstunkiem. Asystentki wyprowadziły Mandelbroda tylnymi drzwiami, ale spotkałem go przed zamkiem i podszedłem przywitać się z nim i z Herr Lelandem. Mogłem zobaczyć, jak podróżują: specjalny mercedes z ogromną kabiną był wyposażonyw system, dzięki któremu wsuwano do środka zdjęty z platformy fotel; drugim samochodem jechała platforma i obie asystentki. Mandelbrod wziął mnie do siebie, usiadłem na strapontenie. Leland zajął miejsce z przodu, obok szofera. Żałowałem, że nie jadę z dziewczynami: Mandelbrod chyba nie czuł śmierdzących gazów, które wydostawały się z jego ciała; na szczęście jazda trwała krótko. Mandelbrod nie odzywał się, chyba drzemał. Zastanawiałem się, czy wstaje czasem ze swojego fotela, a jeśli nie, to jak się ubiera, jak załatwia potrzeby fizjologiczne. W każdym razie jego asystentki musiały być wystawiane na ciężkie próby. Podczas przyjęcia rozmawiałem z dwoma oficerami Persönlicher Stab, Wernerem Grothmannem, który nie mógł uwierzyć, że dostał nominację na miejsce Brandta (Brandt otrzymał promocję na Standartenführera, wchodził na miejsce Wolffa), i z jakimś adiutantem, odpowiedzialnym za sprawy policji. To chyba właśnie oni, jak sądzę, po raz pierwszy opowiedzieli mi, jak duże wrażenie wywołała wśród Gruppenführerów przemowa Reichsführera wygłoszona dwa dni wcześniej. Mówiliśmy też o odejściu Globocnika króre było dla nas wszystkich prawdziwym zaskoczeniem; jednak nie wiedzieliśmy o tym wystarczająco dużo, by móc spekulować na temat motywów przeniesienia. Jedna z dwóch amazonek — rzecz jasna w żaden sposób nie mogłem ich rozpoznać, nie potrafiłem nawet wskazać, która z nich chciała mi się oddać w nocy — wyrosła nagle u mojego boku. „Proszę wybaczyć, meine Herren", powiedziała z uśmiechem. Też przeprosiłem i ruszyłem za nią, przedzierając się przez tłum. Mandelbrod i Leland rozmawiali ze Speerem i Rohlandem. Zasalutowałem i pogratulowałem Speerowi przemowy; zareagował melancholijnie: „Najwyraźniej nie wszystkim przypadła do gustu". — „Nic nie szkodzi, odpalił Leland. Jeżeli dogada się pan z Reichsführerem, żaden z tych idiotów nie będzie upierał się przy swoim". Byłem zaskoczony: nigdy jeszcze nie słyszałem, żeby Herr Leland wyrażał się w sposób tak brutalny. Speer pokiwał głową. „Niech pan spróbuje utrzymywać stały kontakt z Reichsführerem, dorzucił Mandelbrod. Nie można pozwolić, by opadła ta nowa fala energii. W mniej ważnych kwestiach, jeżeli nie będzie pan chciał niepokoić Reichsftihrera osobiście, może się pan kontaktować z tym oto moim młodym przyjacielem. Gwarantuję jego niezawodność". Speer spojrzał na mnie nieuważnie: „Mam już łącznika w ministerstwie". — „Zapewne, rzucił Mandelbrod. Lecz Sturmbannführer Aue będzie miał prawdopodobnie łatwiejszy dostęp do Reichsführera. Może mu pan śmiało przeszkadzać". — „Dobrze, dobrze", odpowiedział Speer. Rohland odezwał się do Lelanda: „Tak więc, zgadzamy się co do Mannheim..." Asystentka Mandelbroda krótko ścisnęła mój łokieć, dając do zrozumienia, że nie będę już potrzebny. Zasalutowałem i dyskretnie wycofałem się w stronę bufetu. Dziewczyna poszła za mną i kazała nalać sobie herbaty, ja zaś skubałem przekąski. „Myślę, że doktor Mandelbrod jest z pana bardzo zadowolony", odezwała się pięknym, bezbarwnym głosem. — „Nie rozumiem, dlaczego pani mi to mówi, ale skoro tak pani twierdzi, to muszę w to wierzyć. Od dawna pracuje pani dla niego?" - „Od kilku lat". — „A wcześniej? — „Robiłam doktorat z filologii klasycznej i niemieckiej we Frankfurcie". Uniosłem brwi: „Nie domyśliłbym się. Praca na pełnym etacie dla doktora Mandelbroda nie jest dla pani zbyt ciężka? Doktor wydaje się dość wymagający". — „Każdy służy tam, gdzie jego miejsce, odparła bez wahania. Czuję się niezmiernie zaszczycona zaufaniem, jakim obdarza mnie doktor Mandelbrod. Ludzie tacy jak on i Herr Leland ocalą Niemcy". Przyjrzałem się jej gladkiej, owalnej, prawie nieumalowanej twarzy. Na pewno była bardzo piękna, ale żaden szczegół, żadna charakterystyczna cecha nie pozwalała uchwycić tej całkiem abstrakcyjnej urody. „Czy mógłbym panią o coś zapytać?", poprosiłem. — „Oczywiście". — „Światło na korytarzu w wagonie nie było najlepsze. Czy to pani zapukała do mnie wczoraj?" Roześmiała się krótko i perliście: „Światło nie było takie złe. Ale moja odpowiedź brzmi: nie. To była moja koleżanka Hilde. A co? Wolałby pan mnie?" —

„Nie, tylko tak pytam", wypaliłem głupio. — „Jeśli nadarzy się okazja, powiedziała, patrząc mi prosto w oczy, zrobię to z przyjemnością. Mam nadzieję, że nie będzie pan aż tak zmęczony". Zaczerwieniłem się: „No to jak pani na imię? Żebym wiedział, w razie czego". Podała mi małą rękę o opalizujących paznokciach; wnętrze jej dłoni było suche i miękkie, a uścisk równie mocny jak uścisk mężczyzny. „Hedwig. Dobranoc, Herr Sturmbannführer".

Reichsführer w otoczeniu milczącej chmary oficerów, z Rudolfem Brandtem u boku, pojawił się około trzeciej po południu, krótko po naszym powrocie do Schloss. Brandt zauważył mnie i przywołał krótkim skinieniem głowy; miał już nowe galony, ale gdy się zbliżyłem, nie dał mi czasu na gratulacje: „Po przemówieniu Reichsführera jedziemy do Krakowa. Pan jedzie z nami". — „Tak jest, Herr Standartenführer". Himmler tymczasem usiadł w pierwszym rzędzie obok Bormanna. Najpierw poczęstował nas swoją przemową Dönitz, który usprawiedliwił czasowe zaniechanie wojny podmorskiej i wyraził nadzieję na rychłe jej podjęcie; później Milch, który z kolei wyraził nadzieję, że taktyki Luftwaffe położą niebawem kres terrorystycznym nalotom na nasze miasta; wreszcie Schepmann, nowy dowódca sztabu generalnego SA, który nie wyraził nadziei na nic, co udałoby mi się zapamiętać. Około wpół do szóstej na trybunę wstąpił Reichsführer. Krwistoczerwone flagi i czarne hełmy warty honorowej otoczyły jego drobną sylwetkę na wysokiej estradzie. Długie tuby mikrofonów niemal całkiem zasłaniały mu twarz.

W szkłach okularów odbijało się światło. Dzięki nagłośnieniu jego głos przybrał wyraźnie metaliczne tony. O reakcjach audytorium już opowiadałem; żałowałem, że siedzę na końcu sali i oglądam karki raczej aniżeli twarze. Pomimo przerażenia i zaskoczenia mógłbym dodać, że niektóre jego słowa osobiście mnie dotknęły, zwłaszcza te dotyczące skutków, jakie omawiana decyzja mogła wywołać u ludzi, którzy się do niej stosowali, niebezpieczeństwa, jakie w ich własnym mniemaniu im groziło, tego, że *staną się okrutni i obojętni, że przestaną szanować życie ludzkie, albo też całkowicie zmiękną i popadną w słabość lub depresję* — tak, doskonale znałem ów wąski przesmyk między *Scyllą a Charybdą*, te słowa równie dobrze mogły być skierowane do mnie, i w pewnej mierze, bez fałszywej skromności, mogę stwierdzić, że były, do mnie i do wszystkich, których, tak jak mnie, Reichsführer obarczał straszliwą odpowiedzialnością, świetnie rozumiejąc, przez co przechodzimy. Nie znaczy to, że dał się ponieść jakimkolwiek najmniejszym nawet sentymentom; jak sam brutalnie stwierdził pod koniec przemówienia: *Wielu będzie plakać, ale to nic nie szkodzi; łez jest i tak już wiele*, i te słowa w moich uszach zabrzmiały niemal szekspirowsko, choć może wypowiedział je w tamtej przemowie, której treść przeczytałem później, nie jestem pewien, nieważne. Po przemówieniu, była chyba dziewiętnasta, Reichsleiter Bormann zaprosił nas na poczęstunek do sąsiedniej sali. Dygnitarze, zwłaszcza starsi Gauleiterzy, wzięli szturmem bufet. Ponieważ miałem przed sobą podróż z Reichsführerem, powstrzymywałem się od picia. Himmler stał w kącie obok Mandelbroda, z Bormannem, Goebbelsem i Lelandem. Był odwrócony do sali plecami i nie zwracał najmniejszej uwagi na efekt, jaki wywołała jego przemowa. Gauleiterzy pili dużo i rozmawiali szeptem; od czasu do czasu jeden z nich wyszczekiwał jakiś banał, wtedyjego koledzy z namaszczeniem kiwali głowami i pili dalej. Muszę przyznać, że choć przemówienie wywarło na mnie duże wrażenie, osobiście bardziej przejąłem się krótką scenką, w której brałem udział w południe. Wyraźnie czułem, że Mandelbrod właśnie mnie „ustawia", ale gdzie i wobec kogo, tego jeszcze nie dostrzegałem. Zbyt mało wiedziałem o jego relacjach z Reichsführerem, i ze Speerem zresztą też, by wyrobić sobie na ten temat zdanie — to mnie niepokoiło, bo czułem, że stawka, o jaką toczy się gra, jest dla mnie niepojęta. Zastanawiałem się, czy Hilde lub Hedwig byłyby w stanie cokolwiek mi wyjaśnić, jednocześnie dobrze wiedziałem, że nawet w łóżku nie zdradziłyby mi niczego, czego nie życzyłby sobie Mandelbrod. A Speer? Przez długi czas zdawało mi się, iż pamiętam, że on także rozmawiał z Reichsführerem podczas tego przyjęcia. Lecz któregoś dnia, nie tak dawno, dowiedziałem się z jakiejś książki, że on sam od lat stanowczo zaprzecza, jakoby tam był, twierdzi, że wyjechał w porze obiadu z Rohlandem i nie słyszał przemówienia Reichsführera. Mogę tylko stwierdzić, że to całkiem możliwe: sam, po naszej wymianie zdań na przyjęciu w południe, nie zwracałem na niego specjalnie uwagi, koncentrowałem się raczej na dr. Mandelbrodzie i Reichs-

führerze, poza tym tam naprawdę było dużo ludzi. A jednak zdawało mi się, że go widziałem wieczorem, on sam zresztą opisuje niepohamowaną pijatykę Gauleiterów, po której, jak wspomina w swej książce, wielu z nich trzeba było nieść do specjalnie podstawionego pociągu – ja już wtedy jechałem dalej z Reichsführerem, nie widziałem tego na własne oczy, lecz on przedstawił to tak, jakby tam był , tak więc trudno powiedzieć. Zresztą, nawet jeśli, to były to próżne wykręty: nieważne, słyszał czy też nie słyszał słów Reichsführera; Reichsminister Speer wiedział, jak wszyscy. Przynajmniej w tamtym czasie *wiedział wystarczająco, by zdawać sobie sprawę, iż lepiej nie wiedzieć więcej* — że zacytuję pewnego historyka. Ja sam mogę oświadczyć, że nieco później, gdy lepiej go poznałem, wiedział naprawdę wszystko, w tym także wszystko o kobietach i dzieciach, nie można byłoby ich przetrzymywać bez jego wiedzy. Może nawet nie znał wszystkich szczegółów technicznych, no ale one akurat nie wchodziły w zakres jego ścisłych kompetencji. Nie przeczę, najprawdopodobniej wolałby nie wiedzieć. Gauleiter von Schirach, który tamtego wieczoru siedział rozwalony na krześle z poluzowanym krawatem i rozpiętym kołnierzykiemi pił koniak za koniakiem, też by pewnie wolał nie wiedzieć, a wraz z nim wielu innych, bo zabrakło im odwagi wynikającej z przekonań albo już się bali alianckich represji. Ale trzeba dodać, że ci ludzie, Gauleiterzy, nie zrobili wiele na rzecz produkcji wojennej, a nawet przeszkadzali w niektórych sytuacjach, Speer zaś, i potwierdzają to wszyscy specjaliści, przedłużył żywot narodowosocjalistycznych Niemiec o co najmniej dwa lata, bardziej niż ktokolwiek inny uczestniczył w przedłużeniu całej sprawy, i przedłużałby ją jeszcze bardziej, gdyby mógł. Na pewno pragnął zwycięstwa, uwijał się jak w ukropie na rzecz zwycięstwa narodowosocjalistycznych Niemiec, które likwidowały Żydów; w tym także kobiety i dzieci, jak również Cyganów i przy okazji wiele innych ras — dlatego, pomimo ogromnego szacunku, jaki żywię dla pracy, którą wykonał jako minister, pozwalam sobie uważać za co najmniej niestosowną tę skruchę, krórą publicznie manifestował po wojnie, skruchę, która, to rzecz pewna, ocaliła mu życie, chociaż nie zasłużył na nie ani bardziej, ani mniej niż reszta, na przykład Sauckel czy Jodl, i która później zmusiła go do najbardziej barokowych wykrętów, by utrzymać raz przybraną pozę, chociaż byłoby o wiele prościej, zwłaszcza po odbyciu kary, powiedzieć: *Tak, wiedziałem, i co z tego?*. Trafnie określił to w Jerozolimie mój towarzysz Eichmann, z bezpośrednią prostotą, jak przystało na nieskomplikowanego człowieka: *Skrucha jest dobra dla dzieci.*

Wyszedłem z przyjęcia około dwudziestej, na rozkaz Brandta, nie miałem nawet czasu pożegnać się z pogrążonym w dyskusji dr Mandelbrodem. Zawieziono mnie i kilku innych oficerów do hotelu Posen, żebyśmy mogli zabrać rzeczy, a następnie na dworzec, gdzie czekał specjalny pociąg Reichsführera. Znów dostałem do dyspozycji prywatny przedział, był on jednak dużo mniejszy od tego, którym jechałem w wagonie Mandelbroda, i miał wąską kuszetkę. Pociąg ten, nazwany *Heinrich*, był skonstruowany bardzo przemyślnie: na przodzie, oprócz opancerzonych osobistych wagonów Reichsführera, znajdowały się wagony urządzone jak biura i ruchome centra komunikacji, chronione przez platformy wyposażone w działa przeciwlotnicze – gdyby zaistniała taka potrzeba, cała Reichsführung-SS mogła pracować poza siedzibą. Nie zauważyłem, kiedy wsiadł Reichsführer. Pociąg ruszył niedługo po naszym przybyciu. Tym razem w przedziale było okno, mogłem zgasić światło, usiąść w ciemnościach i patrzeć w noc, piękną i jasną noc jesienną, rozświetloną światłem gwiazd i cienkiego księżyca, który lekką metaliczną poświatą oblewał ubogi polski krajobraz.

Łaskawe, Jonathan Littell, tłum. Magdalena Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, 2008.
Tytuł oryginału *Les Bienveillantes*
© Jonathan Littell, 2006
© Copyright for the Polish edition by Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008
© Copyright for the Polish translation by Wydawnictwo Literackie

Jonathan Littell

The Kindly Ones (excerpt)

5.

About the hour-and-a-half-long speech the Reichsführer gave on the night of October 6 to the assembled Reichsleiters and Gauleiters, I don't have much to say. This speech is less well known than the one, almost twice as long, he read on October 4 to his Obergruppenführers and HSSPFs; but aside from a few differences due to the nature of the respective audiences, and the less informal, less sardonic, less colloquial tone of the second speech, the Reichsfiihrer said essentially the same thing. Thanks to the chance survival of archives, and the victors' justice, these speeches have become famous far beyond the closed circles for which they were intended; you won't find a book on the SS, the Reichsführer, or the destruction of the Jews in which they aren't cited; if their content interests you, you can easily consult them, in several languages; the October 4 speech was entered as evidence in the Nuremberg trials, under document number 1919-PS (it was obviously in this form that I was finally able to study it in detail, after the war, although I learned its general import in Posen itself); moreover, it was recorded, either on a wax disk or on a red oxide magnetic tape – the historians aren't in agreement, and on this point I cannot enlighten them, not having been present at that speech, but whatever the case the recor-ding has survived and, if you feel so inclined, you can listen to it, and thus hear for yourself the Reichsfiihrer's monotone, pedantic, didactic, precise voice, a little more urgent when he waxes ironic; there are even, though rarely, moments of anger, especially obvious, in hind-sight, when he comes to subjects over which he must have felt he had little control – the widespread corruption, for instance, which he also spoke about on the sixth to the regime's dignitaries, but on which he insisted especially, as I heard at the time from Brandt, during his speech to the Gruppenfuhrers given on the fourth. If these speeches have entered history, it's not of course because of all that, but because in this speech the Reichsführer, with a frankness he has never to my knowledge equaled either before or since, with frankness thus and in a manner that could even be called crude, outlined the program of the destruction of the Jews. Even I, when I heard it on October 6, didn't at first believe my ears, the hall was full, the sumptuous Golden Hall in the castle at Posen, I was in the very back, behind about fifty Gauleiters and leaders of the Party, not to mention a few industrialists, two service chiefs, and three (or maybe two) ministers of the Reich; and I found it, considering the secrecy rules we were bound to, truly shocking, almost indecent, and at the beginning, it made me very ill at ease, and I was certainly not the only one, I could see Gauleiters sigh and mop their foreheads or necks, it wasn't that they were learning something new, no, everyone, in that great hall with its subdued lighting must have been in the know, even though some of them, until then, probably hadn't had to think the thing through to the end, to discern its full extent, to think, for instance, about the women and children, and that's probably why the Reichsfiihrer insisted on this point, far more, moreover, to the Reichsleiters and Gauleiters than to his Gruppenführers, who couldn't in any case have had any illusions, which is probably why he insisted that, yes, we were indeed killing the women and the children too, so as not to let any ambiguity linger, and that's precisely what was so uncomfortable, that total absence, for once, of ambiguity, and it was as if he were violating an unwritten rule, even stronger than his own rules he decreed for his subordinates, his *Sprachregelungen* already absolutely strict, the rule of tact perhaps, that tact he spoke of in his first speech, evoking it in the context of the execution of Röhm and his SA comrades, *a kind of natural tact that is alive in us, thank God*, he said, *a consequence of this tact due to which we have never spoken about it among ourselves*, but perhaps it was also a matter of something other than the question of that tact and of those rules, and that's when I began to understand, I think, the profound reason for these declarations, and also why the dignitaries sighed and sweated so much, for they too, like me, were beginning to

understand, to understand that it wasn't by chance that the Reichsfiihrer, in the beginning of the fifth year of the war, was thus openly referring to the destruction of the Jews before them, without euphemisms, without winks, with simple and brutal words like kill — *exterminate*, he said, *meaning kill or order to have killed* — that, *for once*, the Reichsführer spoke to them *quite openly about this question... to tell you how it was,* no, that certainly wasn't by chance, and if he allowed himself to do it, then the Führer knew about it, and worse, the Führer had wanted it, hence their anguish, the Reichsführer was speaking necessarily here in the name of the Führer, and he was saying this, these words that you weren't supposed to say, and he was recording them, on a disk or a tape, it doesn't matter, and he was carefully taking note of those present and those absent among the SS leaders, the only ones who didn't attend the October 4 speech were Kaltenbrunner, who was sick with phlebitis, Daluege, who had a serious heart disease and was on leave for a year or two, Wolff, just recently appointed HSSPF for Italy and plenipotentiary to Mussolini, and Globocnik, who had just, although I didn't know it yet and heard about it only after Posen, suddenly been transferred from his little Lublin kingdom to his native town of Trieste, as SSPF for Istria and Dalmatia, under Wolff's orders in fact, accompanied but this I wouldn't know till even later on - by almost the entire personnel of Einsatz Reinhard, T-4 included, everything was being shut down, Auschwitz would henceforth be enough, and the beautiful Adriatic coast would make a fine dumping ground for all these people we had no further use for, even Blobel would come and join them a little later on, let them go and get killed by Tito's partisans, that would spare us some housekeeping; and as to the Party dignitaries, note was also taken of the missing heads, but I never saw the list — all that, then, the Reichsführer was doing deliberately, on instructions. and for that there could only have been one reason, hence the perceptible emotion of the listeners, who grasped this reason very weU: it was so that none of them could, later on, say that he didn't know, couldn't try to make people think, in case of defeat, that he was innocent of the worst, couldn't think he might someday be able to get off scot-free; it was in order to *drag them in*, and they understood it

very well, hence their distress. The Moscow Conference, at the end ofwhich the Allies swore to pursue the "war criminals" *to the furthest corners oj the earth*, 't yet taken place, that would come a few weeks later, before the end of that month of October 1943, but already, especially since summer, the *BBC* conducting an intensive propaganda campaign on this theme, naming names, and with a certain precision, for it sometimes quoted officers and even NCOs from specific KLs, it was very well informed, and the Staatspolizei wondered how, and this, it is entirely correct to note, provoked a certain nervousness among the interested parties, all the more so since the news from the front wasn't good. to hold on to Italy we had had to strip the Eastern Front, and there wasn't much chance we could renlain on the Donets, we had already lost Briansk, Smolensk, Poltava, and Kremenchllg, the Crimea was threatened, in short, anyone could see that things were going badly, and certainly there must have been many who were asking themselves questions about the future, the future of Germany in general of course but their own in particular too, chence a certain effectiveness of this English propaganda, which demoralized not only some who were named, but also others not yet named, by encouraging them to think that the end of the R.eich might not automatically mean their own end, and thus rendering the spectre of defeat a tiny bit less inconceivable, hence, one can well understand this, when it calne to the cadres of the Party, the SS, and the Wehrmacht, the necessity to make them understand that a potential defeat would concern them too, personally, so as to remotivate them a little, that the so-called crimes ofsome would in the eyes ofthe Allies be the crimes ofall, in the upper echelons at least, that all the boats, or bridges, if you like, were burning, that no return to the past was possible, and that the only salvation was victory. And indeed victory would have settled everythin g, for if we had won, inlagine it for an instant, if Germany had crushed the R.eds and destroyed the Soviet Union, there would have been no more question of crimes, or rather, yes, but of Bolshevik crimes, duly documented thanks to the archives seized (the archives of the NKVD in Smolensk, evacuated to Germany and recovered at the end of the war by the Americans, played precisely this role, when the time finally came

when they had to explain almost overnight to the good democratic voters why the evil monsters of the day before now had to serve as a bulwark against the heroic allies ofthe day before, now revealed as even worse monsters), we might even perhaps have conducted full-blown trials, why not, have prosecuted the Bolshevik leaders, imagine that, doing things seriously as the Anglo-Americans later sought to (Stalin, we know, couldn't have cared less about these trials, he took them for what they were, a hypocrisy, and pointless to boot), and then everyone, with the British and the Americans leading the way, would have made do with us, the diplomats would have adjusted to the new realities, and despite the inevitable squalling ofthe New York Jews, the European Jews, whom in any case no one would have missed, would have been written off as a loss, like all the other dead, the Gypsies, the Poles, what do I know, the grass grows thick on the graves of the defeated, and no one holds the victor to account, I'm not saying this to try to justify us, no, it's the simple, frightening truth, look at Roosevelt, that good man, with his dear friend Uncle joe, how many millions had Stalin already killed, in 1941, or even before 1939, many more than we did, that's certain, and even if you drew up a full balance sheet he might well remain ahead ofus, between collectivization, dekulakization, the great purges and the deportations ofpeoples in 1943 and 1944, and all that, everyone knew it at the time, everyone knew more or less what was happening in Russia during the 1930s, Roosevelt knew it too, that friend of mankind, but that never prevented him from praising Stalin's loyalty and humanity, despite the repeated warnings of Churchill, who was a little less naive from a certain point of view, a little less realistic, from another, and so if we Germans had in fact won this war, it would certainly have been the same, little by little, the stubborn ones who kept calling us the enemies of mankind would have fallen silent one by one, for lack of an audience, and the diplomats would have smoothed things out, since after all, *Krieg ist Krieg* und *Schnaps ist Schnaps*, isn't that right, and that's the way of the world. And mayhe even in the end our efforts would have been applauded, as the Führer often predicted, or maybe not, in any case many would have applauded, who in the meantime have fallen silent, for we lost,

harsh reality. And even ifa certain tension had persisted on this subject, for ten or fifteen years, it would have dissipated sooner or later, when for example our diplomats would have firmly condemned, while still reserving the possibility of showing a certain degree of comprehension. The harsh measures, liable to impinge on human rights, that someday or other Great Britain or France wou1d have had to apply in order to restore order in their restive colonies, or, in the case of the United States, to ensure the stability of world commerce and fight the communist hotbeds of revolt, as they indeed ended up doing, with the results we all remember. For it would be a mistake, a serious one, in my opinion, to think that the moral sense of the Western powers differs so fundamentally from our own: after all, a great power is a great power, it doesn't become one by chance, and doesn't remain one by chance, either. The people of Monaco, or the inhabitants of Luxembourg, can afford the luxury of a certain political uprightness; it's a little different for the English. Wasn't it a British administrator, educated at Oxford or Calnbridge, who in 1922 advocated *administrative massacres* to ensure the security of the colonies, and bitterly regretted that the political situation in the *Home Islands* rendered these salutary measures impossible? Or, iflike some people, you want to charge all our sins to the account of anti-Semitism alone – a gross mistake, in my opinion, but a seductive one for many – wouldn't you have to acknowledge that France, on the eve of the Great War, went much further in this domain than us (not to mention the Russia ofthe pogroms!)? I hope, by the way, that you won't be too surprised that I thus discount anti-Semitism as a fundamental cause of the massacre of the Jews: that would be forgetting that our extermination policies went much further. By the time of our defeat – and far from wanting to rewrite History, I would be the first to acknowledge it – we had already, aside from the Jews, completed the destruction of all the German incurable physically and mentally handicapped, of most of the Gypsies, and of millions of Russians and Poles. And the projects, as you know, were even more ambitious: for the Russians, the necessary *natural diminu-tion*, according to the experts of the Four-Year Plan and the RSHA, was to reach thirty million, or even forty-six to fifty-one million, according to

to the dissident opinion of a some what zealous Dezernent in the *Ostministerium*. If the war had lasted a few more years, we would certainly have begun a massive reduction of the Poles. The idea had already been in the air for some time: viz the voluminous correspondence between Gauleiter Greiser in Warthegau and the Reichsführer, where Greiser asks, in May 1942, for permission to use the Kulmhof gassing installations to destroy thirty-five thousand tubercular Poles, who constituted, he said, a grave health menace for his *Gau*; after seven months, the Reichsführer finally let him understand that his proposition was interesting, but premature. You must think I'm explaining all this to you rather coldly: that's simply in order to demonstrate to you that the destruction by our deeds of the people of Moses did not stem solely from an irrational hatred of the Jews – I think I've already shown how poorly the emotional type of anti-Semite was regarded by the SD and the SS in general – but above all from a firm, well-reasoned acceptance of the recourse to violence to resolve the Inost varied social problems, in which, moreover, we differed from the Bolsheviks only by our respective evaluations ofthe categories ofproblems to be resolved: their approach being based on a horizontal reading ofsocial identity (class), ours on a vertical one (race), but both equally deterministic (as I think I've already stressed) and reaching similar conclusions in terms of the remedy to be employed. And if you think carefully about it, you could deduce from this that this will, or at least this capacity, to accept the necessity ofa much more radical approach to the problems affiicting all societies, can have been born only from our defeats during the Great War. Every country (except perhaps the United States) suffered; but victory, and the arrogance and moral smugness born of victory, probably allowed the English and the French and even the Italians more readily to forget their sufferings and their losses, and to settle down again, sometimes even to wallow in their selfsatisfaction, and thus to grow frightened again more easily, from fear of seeing this oh so fragile compromise fall apart. As for us, we had nothing more to lose. We had fought just as honourably as our enemies; we had been treated like criminals, humiliated and dismembered, and our dead were scorned. The fate of the Russians, objectively, was scarcely

any better. What could be more logical, then, than to say: Well, then, if that's the way it is, if it's just to sacrifice the best ofthe nation, to send to their deaths the most patriotic, the most intelligent, the most devoted men, those most loyal to our race, and all in the name ofthe salvation ofthe nation – and if that was all for naught – and if their sacrifice is spat upon – then, what right to life should the worst elements have, the crilninals. the insane, the retarded, the asocials, the Jews, not to mention our external enemies? The Bolsheviks, I am convinced, reasoned in the same way. Since respecting the rules of so-called humanity was useless to us, why stubbornly persist in a respect for which no one was even grateful? Hence, inevitably, a much harsher, stiffer, more radical approach to our problems. In every society, in every age, social problems have been subject to arbitration between the needs of the group and the rights of the individual, and thus have given rise to a number of responses that are ultimately quite limited: roughly, death, charity, or exclusion (especially, historically, in the form of exile). The Greeks exposed their deformed children; the Arabs, acknowledging that they constituted, economically speaking, a burden that was too heavy for their families, but not wanring to kill them, put them in the care of the community, thanks to the zakat, that obligatory religious charity (a tax for good works); even in our days, in our countries, there exist specialized establishments for such cases, so that their misfortune need not spoil the view of those in good health. Now, if you adopt such an overal1 vision, you can see that in Europe at least, frmu the eighteenth century onward, all the distinct solutions to the various problems - public torture for criminals, exile for the contagiously ill (leprosariums), Christian charity for imbeciles -converged, under the influence of the Enlightenment, toward a single type of solution, applicable to all cases and infinitely variable: institutionalized imprisonment, financed by the State, a form of inner exile, if you like, sometimes with pedagogical pretensions, but above all with a practical finality: the criminals to prison, the sick to the hospital, the crazy to the asylum. And who cannot see that these humane solutions, too, resulted from compromise, were made possible by wealth, and remained, in the end, contingent? After the Great War many understood that they were no longer adapted,

that they no longer sufficed to address the new amplitude of the problems, because of restricted economic means and also because of the hitherto unthinkable level of the stakes (the millions of dead of the war). New solutions were necessary, and they were found, as man always finds the solutions he needs, as the so-called democratic countries too would have found them, ifthey had needed them. But then why, you might ask today, the Jews? What do the Jews have in common with your lunatics, your criminals. your contagious? Yet it's not hard to see that, historically, the Jews constituted themselves as a *problem*, by wanting to remain apart at all costs. Didn't the first writings against the Jews, those of the Greeks of Alexandria, long before Christ and theological anti-Semitism, accuse them of being an asocial people, of violating the laws of hospitality, the main foundation and political principle ofthe ancienr world, in the name of their food prohibitions, which prevented them from eating at other people's houses or from receiving them as guests, from being hosts' Then, of course. there was the religious question. I am not seeking here. as some might think, to make the Jews responsible for their catastrophe; I'm simply trying to say that a certain aspect of European history, unfortunate according to some, inevitable according to others. has nude it so that even in our days. in times of crisis, it is natural to turn against the Jews, and that ifyou become involved in a reshaping ofsociety through violence, sooner or later the Jews will end up on the receiving end – sooner, in our case, later, in the Soviets' – and that this is not entirely by chance. Some Jews too, with the threat of anti-Semitism averted, succumb to hubris. You must find these reflections extremely interesting, I don't doubt it for an instant; but I have wandered off the subject a little, I still haven't spoken ofthat famous day of October 6, which I wanted to describe briefly. A few quick knocks on the door of my compartment had tugged me from my sleep; with the blinds fastened, it was impossible to know the time, I was probably in the midst of a dream, I remember being completely disoriented by them. Then I heard the voice of Mandelbrod's assistant,gentle but firm: "Stunnbannführer. We're arriving in half an hour." I washed, got dressed, and went to stretch my legs in the antechamber. The young woman was standing there: "Hello, Sturmbannführer. Did you sleep well?" — "Yes, thanks. Is Dr. Mandelbrod awake?" — "I don't know, Stunnbannführer. Would you like some coffee? A full breakfast will be served when we arrive." She returned with a small tray. I drank the coffee standing up, my legs slightly apart because ofthe train's swaying; she sat down on a little armchair, her legs discreetly crossed — she was wearing now, I noticed, a long skirt instead of the black breeches of the day before. Her hair was pulled back in a severe chignon. "You aren't having any?" I asked. — "No, thanks." We stayed thus in silence until the squeal of brakes sounded. I gave her back the cup and took my travel bag. The train was slowing down. "Have a good day," she said. "Dr. Mandelbrod will find you later on." On the platform. there was a certain amount of confusion; the tired Gauleiters were exiting the train one by one, yawning, welcomed by a squad of civil servants in civilian clothes or in SA uniform. One of them saw my SS uniform and frowned. I pointed to Mandelbrod's car, and his face lit up: "I'm sorry," he said as he came forward. I gave him my name, and he consulted a list: "Yes, I see. You are with the menlbers of the Reichsführung, at the Posen Hotel. There's a room for you. I'll go and find you a car. Here's the program." At the hotel, a fancy but rather staid building dating back to the Prussian period, I showered, shaved, changed, and downed a few pieces of toast with jam. Around eight o'clock, I went down to the lobby. People were beginning to come and go. I finally found one of Brandt's assistants, a Hauptsrurmführer, and showed him the program I had been given. "Listen, you can go right now. The Reichsführer won't come until the afternoon, but there will be some officers there." The car lent me by the *Gau* was still waiting, and I had myself driven to the Schloss Posen, admiring on the way the blue belfry and the arcaded loggia ofthe city hall, then the many-coloured façades of the narrow houses of burghers crowded onto the Old Square, reflections of many centuries of subtly fanciful architecture, until this fugitive morning pleasure collided with the castle itself, a vast pile of blocks abutting a large empty square, crude and bristling with pointed roofs and a tall buttressed tower propped against it, massive, proud, severe, dreary, in front of which the pennant-bearing Mercedes of the dignitaries were lining up one by one.

The program began with a series of lectures given by experts from Spur's entourage, including Waiter Rohland, the steel magnate, who exposed one after the other, with distressing precision, the state of war production. In the first row, listening gravely to this somber news, could be seen most ofthe government elite: Dr. Goebbels, Minister Rosenberg, Axmann, the Reich Youth Führer, Grand Admiral Dönitz, Feldmarschall Milch from the Luftwaffe, and a beefy man with a bull's neck, his thick hair combed back, whose name I asked during one of the breaks: Reichsleiter Bormann, the personal secretary of the Hihrer and the head of the NSDAP chancellery. His name was known to me, of course, but I didn't know much about him; the newspapers and newsreels at the cinema never mentioned him, and I didn't remember seeing his photo. After Rohland, it was Speer's turn: his presentation, which lasted less than half an hour, reiterated the same themes as those dealt with the day before at the Prinz-Albrecht-Palais, but in a surprisingly direct, almost brusque language. Only then did I notice Mandelbrod: a special place had been arranged on the side for his cumbersome platform-chair, and he listened, his eyes creased, with Buddhist detachment, flanked by two of his assistants – so there really were two of them – and by the tall rugged figure of Herr Leland. Speer's last words provoked a tumult: returning to the theme of obstruction by individual *Gaus*, he mentioned his agreement with the Reichsführer, threatening to deal ruthlessly with the recalcitrant. As soon as he had come down from the podium, several Gauleiters surrounded him, expostulating; I was too far away, at the back of the hall, to hear what they said, but I could imagine it. Leland had leaned over and was murmuring sonlething into Mandelbrod's ear. Then we were invited to return to town, to the Ostland Hotel, where the dignitaries were staying, for a buffet reception. Mandelbrod's assistants led him out a side exit, but 1 found him in the courtyard and went to greet him and Herr Leland. I could see then how he was travelling: his special Mercedes, with its immense interior, was equipped with a mechanism by which his armchair, detached from its platform, slid into the car; a second vehicle carried the platform, along with the two assistants. Mandelbrod had me get in with him, and I sat down on a jump seat; Leland sat in front, next to the chauffeur. I regretted not travelling with the young women: Mandelbrod didn't seem to notice the stinking gases his body emitted; fortunately the journey was a short one. Mandelbrod didn't speak; he seemed to be drowsing. I wondered if he ever got up out of his armchair, and if not, how did he get dressed, how did he attend to his bodily functions? His assistants, in any case, must have been able to bear anything. During the reception, I talked with two officers from the *Persönlicher Stab*, Werner Grothmann, who still hadn't got over being appointed to Brandt's position (Brandt, promoted to Standartenführer, was taking Wolff's), and an adjutant in charge of the police. It was they, I think, who first told me about the strong impression caused among the Gruppenführers by the Reichsführer's speech two days before. We also talked about Globocnik's departure, a real surprise for everyone; but we didn't know each other well enough to speculate on tbe motives for tbis transfer. One of the two amazons — it was indeed hard for me to tell them apart, I couldn't even say which one had offered herself to me the night before — appeared beside me. "Excuse me, meine Herren," she said with a smile. I excused myself in turn and followed her tbrough the crowd. Mandelbrod and Leland were talking with Speer and Rohland. I saluted them and congratulated Speer on bis speech; he assumed a melancholy air: "Obviously it wasn't to everyone's taste." — "It doesn't matter," Leland retorted. "If you manage to get on with the Reichsfiihrer, none of these drunken idiots can stand in your way." I was surprised: I had never heard Hen Leland speak so brutally. Speer was nodding. "Try to stay in regular contact with the Reichsfuhrer," Mandelbrod whispered. "Don't let this new momentum lapse. For Ininor questions, if you don't want to bother the Reichsführer himself, just contact my young friend bere. I can guarantee his reliability." Speer contemplated me absentmindedly: "I already have a liaison officer at the ministry." — "Of course," Mandelbrod said. "But Sturmbannführer Aue will, I'm sure, have more direct access to the Reichsführer. Don't worry about bothering him." — "Fine, fine," Speer said. Rohland had turned to Leland: "We agree, then, about Mannbeim ..." With a brief-pressure on my elbow, Mandelbrod's assistant let me understand that I was no longer required. I saluted and withdrew discreetly to be buffet.

The young woman bad followed me and ordered a tea while I nibbled on a hors d'oeuvre. "I think Dr. Mandelbrod is very pleased with you," she said in her beautiful, flat voice. — "I don't see why, but ifyou say so, I must believe you. Have you been working for him for a long time?" — "For several years." — "And before?" — "I studied for my doctorate in Latin and German philology, in Frankfurt." I raised my eyebrows: "I'd never have guessed. It isn't too difficult, working full-time for Dr. MandeI-brod? He seems pretty demanding." — "Everyone serves where he has to," she replied without hesitating. "I am extremely bonoured by Dr. Mandelbrod's trust. It's thanks to men like him and Herr Leland that Germany will be saved." I examined her smooth, oval, barely made-up face. She must have been very beautiful, but no detail, no particularity allowed one to grab hold of this entirely abstract beauty. "May I ask you a question'"— I asked her. — "Of course." — "The hallway outside my compartment wasn't very well lit. Are you the one who came and knocked on my door?" She gave a pearly little laugh: "The hallway wasn't all that badly lit. But the answer is no: that was my colleague Hilde. Why? Would you rather it had been me'" — "No, I was just wondering," I said stupidly. — "If the opportunity comes up again," she said, looking me straight in the eye, "it will be my pleasure. I hope you'll be less tired." I blushed: "What is your name, then? So I'll know." She held out her little hand with its shimmering nails; her palm was dry and soft and her handshake as firm as a man's. "Hedwig. Have a good afternoon, Sturmbannführer."

The Reichsführer, surrounded by a silent horde of officers and flanked by Rudolf Brandt, made his appearance around three o'clock in the afternoon, soon after we returned to the Schloss. Brandt noticed me and motioned to me with his head; he was already wearing his new stripes, but didn't give me tinle to congratulate him when I came over: "After the Reichsführer's speech, we're leaving for Cracow. You will come with us." -"Fine, Standartenführer." Himmler had sat down in the first row, next to Bormann. First we were fed a speech by Dönitz, who justified the temporary cessation of submarine warfare, while hoping it would soon resume; by Milch, who hoped the Luftwaffe's new tactics would soon put an end to the terrorist raids on our cities;

and by Schepmann, the new Chief of Staff of the SA, who hoped for nothing that I could remember. Around five thirty, the Reichsführer mounted the podium. Blood-red flags and the black helmets of the guard of honour framed his small silhouette on the high platform; the tall microphone stands almost hid his face; the light from the hall played on his glasses. The amplification gave his voice a metallic tone. Of the reactions of the audience, I have already spoken; I was sorry, finding myself in the rear of the hall, to have to contemplate the backs of people's necks rather than their faces. Despite my alarm and surprise, I might add that some of his words touched me personally, especially those that had to do with the effect of this decision on those in charge of carrying it out, of the danger they ran in their minds *of becoming cruel and heartless and no longer respecting human life, or of going soft and succumbiug to weaklless and nervous depression* – yes, I knew *this appallingly narrow way between Scylla and Charybdis* well, these words could have been addressed to me, and to a certain extent, in all modesty, they were, to me and to those who like me were afflicted with this horrific responsibility, by our Reichsftihrer who understood well what we were enduring. Not that he let himself give in to the slightest sentimentality; as he said so brutally, toward the end ofthe speech: *Many will weep, but that doesn't matter; there is a lot of weeping already*, words, to my ear, almost Shakespearean in breath, but maybe that was in the other speech, the one I read later on, I'm not sure, it matters little. After the speech – it must have been seven o'clock – Reichsleiter Bormann invited us to a buffet in a neighbouring room. The dignitaries, especially the older Gauleiters, stormed the bar; since I had to travel with the Reichsführer, I abstained from drinking. I saw him in a corner, standing in front of Mandelbrod, with Bormann, Goebbels, and Leland; his back was turned to the room and he wasn't paying the slightest attention to the effect his words had produced. The Gauleiters downed drink after drink and talked in low voices; from time to time one of them barked out a platitude; his colleagues solemnly nodded and drank some more. I must confess that I, for my part, was, despite the effect of the speech, more preoccupied by the little scene of that afternoon: I felt clearly that Mandelbrod was seeking to

position me, but how and in relation to whom, I didn't yet see; I knew too little about his relations with the Reichsführer, or with Speer, for that matter, to come to any conclusion, and that worried me, I felt that these issues went beyond me. I wondered if Hilde or Hedwig could have enlightened me; at the same time I knew very well that, even in bed, they would have told me nothing that Mandelbrod didn't want me to know. And Speer? For a long time I thought I remembered, but without thinking about it, that he too was talking with the Reichsführer during this reception. Then one day, some time ago, in a book, I learned that for years Speer has energetically denied having been there, that he claims he left at lunchtime with Rohland, and that he wasn't present at the Reichsführer's speech. All I can say about it is that it's possible: for my part, after the words we exchanged at the noon reception, I didn't pay any special attention to him, I was more concentrated on Dr. Mandelbrod and the Reichsführer, and also, there were really a lot of people; nonetheless, I thought I had seen him that evening, and he himself has described the frantic drinking bout of the Gauleiters, at the end of which, according to his own book, many of them had to be carried to the special train; at that moment, I had already left with the Reichsführer, so I didn't see that myself, but he describes it as if he had been there, so it's hard to say, and in any case it's a rather pointless quibble: whether or not he heard the Reichsführer's words that day, Reichsminister Speer knew, like everyone else; at the very least, by that point, *he knew enough to know that it was better not to know any more*, to quote a historian, and I can affirm that a little later on, when I knew him better, he knew everything, including about the women and children who, after all, couldn't have been warehoused without his knowing it, even if he never spoke about it, that's true, and even if he wasn't up to date on all the technical details, which didn't concern his specific field of responsibility, after all. I won't deny that he would no doubt have preferred not to know; Gauleiter von Schirach, whom I saw that night sprawled on a chair, his tie undone and his collar open, drinking one Cognac after another, would certainly have preferred not to know, either, and many others along with him, either because the courage of their convictions failed them or because they were already afraid of

the Allied reprisals, but it should be added that those men, the Gauleiters, did little for the war effort, and even hampered it in some cases, whereas Speer, as all the specialists now affirm, gave at least two extra years to National Socialist Germany, more than anyone he contributed to prolonging the business, and he would have prolonged it even more if he could have, and certainly he wanted victory, he struggled vehemently for victory, the victory of this National Socialist Germany that was destroying the Jews, women and children included, and the Gypsies too and many others besides, and that's why I permit myself, despite the immense respect I have for his accomplishments as Minister, to find his oh so very public postwar regrets somewhat indecent, regrets that saved his skin, indeed, whereas he deserved life neither more nor less than the others, Sauckel, for instance, or Jodl, and which then forced him, in order to maintain the pose, into ever more intricately baroque contortions, whereas it would have been so simple, especially after he had served his sentence, to come out and say: Yes, I knew, and so what? As my comrade Eichmann stated so well, in Jerusalem, with all the direct simplicity of simple men: "Regrets, that's for children."

I left the reception around eight o'clock, on Brandt's orders, without managing to say a proper goodbye to Dr. Mandelbrod, deep in discussion. With several other officers, I was driven to the Posen Hotel so I could pick up my things, then to the train station, where the Reichsführer's special train was waiting for us. Once again, I had a private cabin, but of much more modest dimensions than in Dr. Mandelbrod's car, with a tiny couchette. This train, called *Heinrich*, extraordinarily well-designed: in front, along with the Reichsführer's personal armoured cars, were cars made into offices and into a mobile communications centre, all of them protected by flatcars equipped with antiaircraft weaponry; the entire Reichsführung-SS, if necessary, could keep working on the move. I didn't see the Reichsführer get in; a little while after we arrived, the train started off; this time there was a window in my cabin, so I could put out the light and, sitting in the dark, contemplate the night, a beautiful, clear autumn night, lit by stars and a crescent moon that shed a fine metallic gleam over Poland's poor landscape.

From Posen to Cracow it's about four hundred kilometres; with the many stops required by alerts or blockages, we arrived long after dawn.

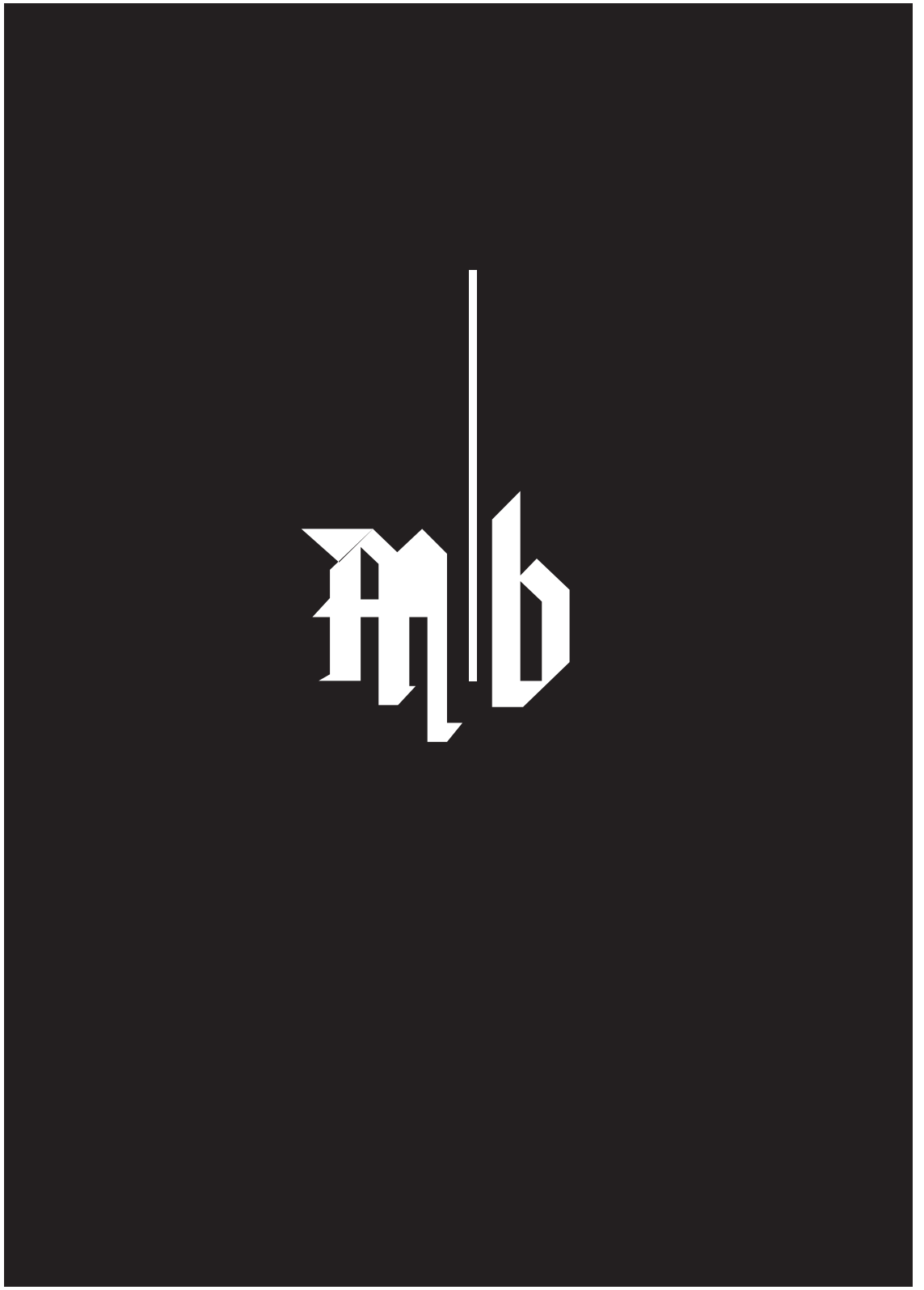
The Kindly Ones, Jonathan Littell, translated by Charlotte Mandell, published by Chatto & Windus, 2009

Copyright © Jonathan Littell, 2006
English-language translation copyright © Charlotte Mandell, 2009

ARTYŚCI | ARTISTS

IN ALPHABETIC ORDER

6.



Mirosław Bałka

biografia | biographie

urodził się w 1958 w Warszawie.

Absolwent Technikum Nukleonicznego w Otwocku i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom w pracowni prof. Jana Kucza (1985).
Rzeźbiarz. Zajmuje się również rysunkiem i filmem eksperymentalnym.
Członek Akademie Der Kunste w Berlinie.

Prowadzi Pracownię Działań Przestrzennych na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Brał udział w ważnych wystawach międzynarodowych m.in.:
Documenta w Kassel (1992), Biennale w Wenecji (1990, 1993, 2003, 2005), The Carnegie International w Pittsburghu (1995), Biennale w São Paulo (1998), Biennale w Sydney (1992, 2006) , Biennale w Santa Fe (2006).

Twórca pomnika ofiar katastrofy promu "Estonia" w Sztokholmie (1998).
W 2009 roku zrealizował projekt “How It Is“ w Turbine Hall, Tate Modern, Londyn.

Jego prace znajdują się w ważniejszych kolekcjach muzealnych na świecie m.in.:
Tate Modern / Londyn, Van Abbe-museum / Eindhoven, MOCA / Los Angeles, SFOMA / San Francisco, MOMA / Nowy Jork, Hirshhhorn Museum / Waszyngton DC, Art Institute / Chicago, The Carnegie Museum of Art / Pittsburgh, Museu Serralves / Porto, Moderna Museet / Sztokholm, Kiasma / Helsinki, Kroller Muller / Otterlo, The National

born 1958 in Warsaw.

Graduate of the Nucleonic Technical College in Otwock and the Academy of Fine Arts in Warsaw. Graduation work in the studio of Prof. Jan Kucz (1985).
Sculptor. Also deals in drawing and experimental film.
Member of the Akademie Der Kunste in Berlin.

Runs the Studio of Spatial Actions at the Department of Media Art and Stage Design, Academy of Fine Arts in Warsaw.

Participated in notable international exhibitions, including.:
Documenta in Kassel (1992), Biennial in Venice (1990, 1993, 2003, 2005), The Carnegie International in Pittsburgh (1995), Biennial in São Paulo (1998), Biennial in Sydney (1992, 2006) , Biennial in Santa Fe (2006).

Author of the monument to the victims of the "Estonia" ferry disaster in Stockholm (1998).
In 2009 realized the project entitled “How It Is“ in the Turbine Hall ,Tate Modern, London.

His works can be found in the most important museum collections across the world, including
Tate Modern / London, Van Abbemuseum / Eindhoven, MOCA / Los Angeles, SFOMA / San Francisco, MOMA / New York, Hirshhhorn Museum / Washington DC, Art Institute / Chicago, The Carnegie Museum of Art / Pittsburgh, Museu Serralves / Porto, Moderna Museet / Stockholm, Kiasma / Helsinki, Kroller

Museum of Art / Ateny, The National Museum of Art / Osaka, The Israel Museum / Jerozolima.
W Polsce m.in.: Muzeum Sztuki / Łódź, CSW / Warszawa, Zachęta / Warszawa, Muzeum Sztuki Nowoczesnej / Warszawa, Muzeum Narodowe / Wrocław, MOCAK / Kraków.

Muller / Otterlo, The National Museum of Art / Athens, The National Museum of Art / Osaka, The Israel Museum / Jerusalem.
In Poland: Muzeum Sztuki / Łódź, CSW / Warsaw, Zachęta / Warsaw, Contemporary Art Museum/ Warsaw, National Museum/ Wrocław, MOCAK / Cracow.

Ciekawe jakim miejscem w prywatnej litanii Mirosława Bałki jest gabinet Hitlera w poznańskim zamku? Pojęcie miejsca i jego pamięci, pojmowanej w sposób historyczny, ale także fizyczny, intymny i osobisty jest dla artysty bardzo ważne. Bałka definiuje to pojęcie w kategoriach związku pamięci indywidualnej z pamięcią zbiorową, w kontekście sytuacji w której osobiste doznania przenikają się z doświadczeniem zbiorowości. Co ciekawe myślenie to staje się zbieżne z najnowszymi trendami badań historycznych, w których *oral history* – historia mówiona, osobiste, subiektywne przekazy stają się równoprawnymi źródłami wiedzy historycznej, których nie można już lekceważyć i ignorować jako przekazów gorszych od *obiektywnych* dokumentów. Pojęcie miejsca Bałka przybliża poprzez swoistą antydefinicję jaką jest litania, wymienia między innymi miejsca: zgwałcone, opuszczone, nieudane, brudne, kulejące, skrzywione, bezdomne, głodne, zwiotczałe, pijane, łatwowierne. Takimi właśnie miejscami artysta się zajmuje, pochylając się pieczołowicie nad tymi niezauważanymi obszarami, które wypierane są z pamięci, z kultury, które traktowane są jak miejsca niewymawialne, jak swoiste kanały złej energii, które krążą wokół nas, których istnienie akceptujemy jako przymus codzienności, ale o których nie wspominamy. Pamięć miejsca wiąże się także z poczuciem osobistej odpowiedzialności, swoistym poczuciem dziedziczenia miejsc z całym obciążeniem tego, co się w nich wydarzyło. Pokazuje to na przykład realizacja „Crezyzewski", w której artysta schodzi z kamerą do piwnicy domu swoich rodziców i rzuca w czarną pustkę pytanie: „Dlaczego w tej piwnicy nie ukrywaliście Żydów?" – czy miejsce pamięta, czy może odpowiedzieć? Pustka po zagładzie, umiejętnie zacierana wraz z niejasnym poczuciem winy przez cały okres PRL-u, wypierana niekiedy bardzo gwałtownie, w czasie ostatnich dwudziestu lat jest elementem zbiorowej traumy, którą Mirosław Bałka często analizuje w swoich pracach. Robi to jednak z właściwą sobie dyskrecją. Pokazuje momenty załamywania się logiki rzeczywistości, szczegóły, które są elementem codzienności, rzeczy, które są tak bardzo jawne, że aż niewidoczne – jak piasek zmieszany z kośćmi

z żydowskiego cmentarza, który ludność Karczewa wykorzystywała do budowy nowych przestronnych domów. Artysta unika jednak stawiania prostych oskarżeń. Jego niejednoznaczna, efemeryczna i trudna do uchwycenia sztuka zbliża go do postawy antropologa i archeologa współczesności. Postawa ta charakteryzuje się dystansem i ustawicznym, uważnym i czujnym przyglądaniem się rzeczywistości.

Mirosław Bałka w swojej sztuce dokonuje tego, o czym pisze Jan Tomasz Gross w swojej książce „Strach": „Żeby się z tym dziedzictwem uporać, musimy je najpierw uczynić własnym, to znaczy przyswoić je w sobie i umieścić w historii mocą własnej narracji. Dopiero wtedy można będzie zapytać, jak to co się stało, mogło się stać".

Albert Speer w swoich pamiętnikach pisał, że na pozłacanych drzwiach gabinetu Hitlera umieścił wizerunki czterech cnót, które spoglądały z góry na führera. Mądrość, Rozwaga, Męstwo i Sprawiedliwość. To okrutny żart historii, bo wiemy, że akurat do tego miejsca cnoty te dostępu nie miały. W wyobrażonej przestrzeni XX wieku ten szczególny pokój, a także jego wierna, choć pomniejszona kopia, która znajduje się w poznańskim zamku, musi być czymś w rodzaju epicentrum zła, okiem cyklonu największego apokaliptycznego szaleństwa jakie zna historia. Nie ma sposobu na to, by miejsce takie w jakikolwiek sposób egzorcyzmować. Jedyne co można zrobić, to je przeżywać i myśleć o nim ciągle od nowa. Można potraktować je jako przestrzeń nierzeczywistą, jak norę do której wpada Alicja i przechodzi do świata, w którym wszystkie prawa są odwrócone. Interesująca jest ta przestrzeń pomiędzy światami, nora, stara szafa... Tam w ciemności dokonuje się przemiana. Tak jakbyśmy otwierali i zamykali oczy. Jakby powiedział Kubrick: „Oczy szeroko zamknięte..."

Marek Wasilewski

One wonders, what place in the private litany of Mirosław Bałka is Hitler's office in the Poznań castle? For the artist, the notion of place and its memory, construed in the historical fashion, but also in a manner which is physical, intimate and personal is exceedingly important. Bałka defines the notion in the categories of association of the individual memory with the collective one, in the context of situation where personal experience intertwines with the experience of community. Interestingly enough, this thinking is convergent with the latest trends in historical research, in which *oral history* – the spoken history, the personal, subjective accounts become equally legitimate sources of historical knowledge, which cannot be disregarded and ignored as inferior to *objective* documents. Bałka introduces the notion of place through a singular anti-definition of litany, where he lists place which are: raped, deserted, failed, dirty, limping, distorted, homeless, hungry, slack, drunk, gullible. This is the sort of places that the artist deals with, reaching out with loving care to those unnoticed areas, which are repressed from memory, culture, which are treated as places unspeakable, peculiar channels of bad energy which circulate around us, and whose existence we acknowledge as a duress of everyday life, but which we choose not to mention. The memory of a place is also associated with the sense of personal responsibility, a singular apprehension of inheriting places with the whole encumbrance of what has happened there. This is demonstrated, for example, in the realisation entitled „Crezyzewski", in which the artist goes with a camera into the basement of his parents' house and asks into the black emptiness "Why didn't you hide Jews in this basement" – can the place remember, can it give the answer? The emptiness after the Shoah, skilfully blotted out along with the unspecified sense of guilt throughout the period of communist Poland, at times repressed very violently, has become an element of a collective trauma in the past twenty years, which Mirosław Bałka frequently analyzes in his works. Nevertheless, he does it with a discretion which is characteristic of him. He shows the moments when the logic of reality breaks down, the details

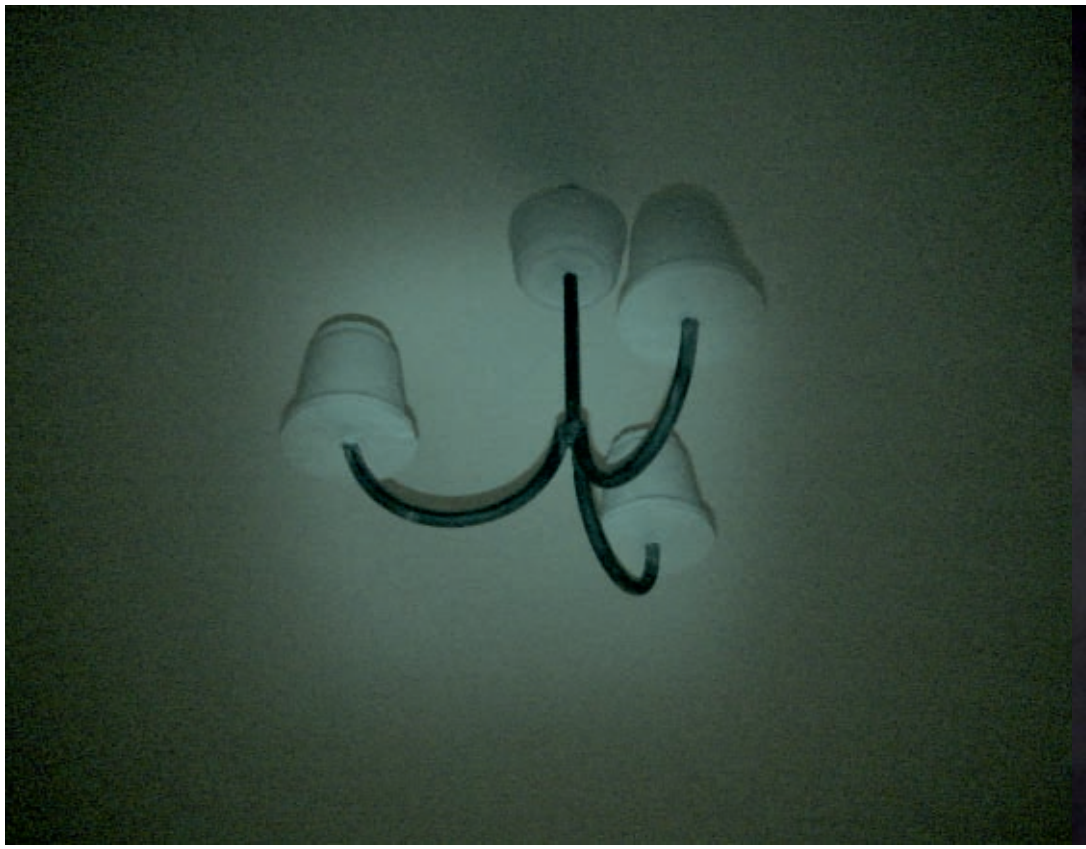
which are an element of the everyday life, things so explicit as to be invisible – like the sand mixed with bones from a Jewish cemetery, which the people of Karczewo used to build new, spacious houses. The artist avoids making straightforward accusations, however, His ambiguous, ephemeral and elusive art makes his approach akin to than on an anthropologist and archaeologist of the contemporary. The attitude is characterised by a distance and a continual, attentive and watchful observation of reality.

In his art, Mirosław Bałka does what Jan Tomasz Gross describes in his book entitled „Strach [Fear]": "In order to confront this legacy, we have to make it our own first, that is to internalize it and place it in history by the power of our own narration. Only then can one ask how that which happened, could happen".

In his diaries, Albert Speer wrote that on the gold-plated door of Hitler's office he placed effigies of four virtues, which looked on the Fuehrer from above. Wisdom, Prudence, Courage and Justice. It is history's cruel joke, as we know that these virtues had no access to that place. In the imaginary space of the 20th century, this particular room, as well as its faithful, albeit reduced copy, which can be found in the Poznań castle, has to be something in the way of an epicentre of evil, an eye of the cyclone of the greatest apocalyptic madness that history has known. There is no method available to exorcise a place like this in any way. The only thing that can be done is to experience it and think about it again and again. It may be treated as an unreal space, like the burrow into which Alice fell and passed into a world where all laws are reversed. That space between the world in an interesting place: a burrow, an old wardrobe.... There, in the darkness, a transformation takes place. As if we were opening and closing our eyes. As Kubrick would say: "Eyes wide shut..."

Marek Wasilewski

Kategorie 2006, nici, mechanizmy obracające, lampy | photo @ Bunkier, Kraków © artysta i White Cube, London
Kategorie 2006, threads, rotating mechanisms, lamps | photo @ Bunkier, Cracow © the artist & White Cube, London



34 x 34 x 27 / Dead lamp, 2007 | stal, gips | photo@ Foundation Botin, Santander © kolekcja artysty
34 x 34 x 27 / Dead lamp, 2007, steel, plaster | photo@ Foundation Botin, Santander © artist's collection

750 x 340 x 255 /some in some out, 2005 | beton, wentylatory | photo@ LI Venice Biennale © artysta i White Cube, London
750 x 340 x 255 /some in some out, 2005 , concrete, fans | photo@ LI Venice Biennale © the artist & White Cube, London

nothere, 2008 | sklejka, popiół | photo @ White Cube, Londyn © artysta i White Cube, London
nothere, 2008 | plywood, ash | photo @ White Cube, Londyn © artist and White Cube, London

Winterreise 2003 | wideoprojekcje | photo Museum of Arts, Hachinohe © artysta i Gladstone Gallery, New York
Winterreise 2003 | videoprojections | photo Museum of Arts, Hachinohe © artist and Gladstone Gallery, New York

Hubert Czerepok

biografia | biographie

Urodzony w 1973 roku.

Absolwent zakopiańskiej Szkoły Kenara oraz poznańskiej ASP, gdzie studiował w pracowniach Izabeli Gustowskiej i Jana Berdyszaka. W duecie artystycznym *Magisters* (ze Zbyszkiem Rogalskim) produkował absurdalne fotografie i filmy. Współpracując z Sebastianem Mendezem, opracował strategiczną grę *Survivors of The White Cube* – symulację świata sztuki. Tworzył ze Stevem Rushtonem death-metalową grupę Children of Sodom. Rysuje, maluje, tworzy obiekty, instalacje, realizuje wideo, animacje, wykonuje filmy *found footage*. Opracowuje projekty multimedialne, oraz działa w przestrzeni publicznej. Jednym z tematów przez niego podejmowanych są relacje pomiędzy fikcją i prawdą historyczną, przy czym to nie fakty same w sobie interesują artystę najbardziej, ale sposób w jaki mutują i ulegają formalnym i semantycznym przekształceniom. Obecnie adiunkt na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

Born 1973.

Graduated from Academy of Fine Arts in Poznan in 1999. In years 2002-2003 attended the Jan van Eyck Academie in Maastricht in Netherlands and in 2004-2005 the Higher Institute for Fine Arts Flanders in Antwerpen in Belgium.
Participated in various group shows in Poland and abroad including solo exhibitions *Devil's Island* at the La Criée Centre for Contemporary Art in Rennes in France and *Haunebu* at the Zak | Branicka Gallery in Berlin, Germany. Currently works as a Phd at The University of Arts in Poznan, Poland. Currently living and working in Wroclaw.

www.zak-branicka.com/artists

W eseju napisanym z okazji wystawy „Mirroring Evil" w nowojorskim The Jewish Museum Norman Kleeblatt zwraca uwagę na to, że współczesna sztuka coraz częściej odnosi się do tego, co można by nazwać *dzisiejszą amnezją historyczną* i do tego, w jaki sposób aktualne wydarzenia przepisują to, co jakoby było już zamkniętym rozdziałem historii. Współczesne pokolenia odczuwają coraz większy dystans wobec wydarzeń historycznych, a ich stosunek do nich przestaje być całkowicie jednoznaczny. Właśnie to zmieniające się doświadczenie pamięci, a może właściwiej byłoby napisać niepamięci, staje się ważnym tematem coraz częściej podejmowanym przez artystów. Doświadczenie *doświadczania* historii jest jednym z tych tematów, który szczególnie interesuje Huberta Czerepoka. Artysta, który urodził się kilkadziesiąt lat po wojnie, szczególnie jest wyczulony na te elementy naszej przeszłości, które zostały wyparte ze zbiorowej świadomości, a dzisiaj powracają między innymi dzięki szokującym książkom Jana Tomasza Grossa. Nie jest przypadkiem, że pisząc o aktualnej sztuce, tak często przywołuje się freudowskie pojęcie niesamowitości, czyli tego, co od dawna znajome, co uległo wyparciu, a ożywione jakimś wrażeniem wraca do nas w niepokojący sposób.

Prace Huberta Czerepoka przy użyciu neonów są niekiedy bezpośrednimi cytatami z autora „Sąsiadów": *To skandal, by Polak nie miał odwagi cywilnej, by uderzyć bezbronnego człowieka*. Inne prace nawiązują do poezji Zuzanny Ginczanki, ozdoby przedwojennych kawiarni literackich, wydanej nazistom przez sąsiadkę na kilka dni przed wyzwoleniem. (*Najwięcej radości sprawia upokorzyć kogoś, kto został już dotknięty nieszczęściem*.)

W projekcie *Hunebau* Czerepok odnosi się wprost do nazistowskich fantazji wünderwaffe oraz ich dalszego życia w popularnonaukowej publicystyce i popkulturze. Czerepoka interesuje to, co niejednoznaczne i nie do końca wyjaśnione. To, co na pierwszy rzut oka jest elementem codzienności, a co po bliższym przyjrzeniu okazuje się częścią oswojonego horroru.

Projekt przygotowany na wystawę *Sny o potędze* na stulecie poznańskiego zamku dotyczy w pewnym sensie tych niejasnych obszarów wartości, które na pozór niebudzące kontrowersji stają się zalążkiem kiełkującego zła. Zamek Cesarski w Poznaniu obarczony jest podobną skazą. Zbudowany na podwalinach najszczytniejszych wartości europejskiej kultury, był w gruncie rzeczy manifestacją brutalnej kolonizacji i emanacji przeświadczonej o swej wyższości władzy. Język *ciała* tej budowali mówi sam za siebie, nie są tu potrzebne żadne dodatkowe deklaracje.

Film Huberta Czerepoka wydaje się swobodnie odwoływać do prologu *Olimpii* nakręconej przez Leni Riefenstahl. Do dzisiaj trwają zaciekłe spory wśród filmoznawców, czy jest to dzieło propagandy, czy dzieło sztuki. Na poparcie tej drugiej tezy można przywołać objawy niezadowolenia dygnitarzy niemieckich z tego, że film pokazuje sukcesy czarnych sportowców. Z drugiej strony film ten ponad wszelką wątpliwość jest arcydziełem propagandy miękkiej, która mimo pozornych niekonsekwencji układa się w jasno przemyślany ciąg skojarzeń. Prolog otwierający opowieść *Olimpii* to poetycka panorama nieskażonej przez obecność człowieka przyrody, jej niewinnego piękna i pierwotnej siły. To słońce, światło, woda i ramiona potężnego dębu. W tym krajobrazie pojawia się człowiek, jego posągowa fizyczność znajduje się w doskonałej harmonii z naturą, która daje mu siłę, by dokonać rzeczy wielkich. Mit matki ziemi, która wybrała swój naród, i z którego ten naród czerpie swoją nadludzką siłę i szlachetność, leży u podstaw każdej narodowej mitologii. Hubert Czerepok podejmuje subwersywną grę z pojęciem piękna, wzniosłości i natury, pamiętając o tym, że zło potrafi narodzić się w miejscach pozornie przepełnionych niewinnym pięknem i o tym, że historia przepisuje się nieustannie od nowa, korzystając z amnezji następnych pokoleń.

Marek Wasilewski

In an essay written on the occasion of the exhibition "Mirroring Evil" in the New York's The Jewish Museum, Norman Kleeblatt highlights the fact that contemporary art pays ever more frequent attention to what one might call *present-day historical amnesia*, and to how the current events rewrite the allegedly closed chapters of history. The contemporary generations feel increasingly distanced from historical events, and their attitudes towards those events cease to be wholly unequivocal. Precisely this changing experience of memory, or perhaps more appropriately the experience of its lack, becomes an important topic which the artists address with growing frequency. The experience of *experiencing* history is one of those subjects that Hubert Czerepok is particularly interested in. The artist, born several decades after the war, is particularly sensitive to those elements of our past which have been repressed from the collective consciousness, and return today thanks to the shocking books of Jan Tomasz Gross, among others. This is no coincidence that when writing about current art, the Freudian notion of the uncanny is quoted, in other words that which had been familiar, was then repressed and revived by some sensation returns to us in a disturbing manner.

Hubert Czerepok's neon works are sometimes direct quotes from the writer of "Sąsiedzi [The Neighbours]": *It's a scandal that a Pole doesn't have courage to strike a defenceless man*. Other works draw on the poetry of Zuzanna Ginczanka, the pride of pre-war literary cafes, turned in to the Nazis by a neighbour, a few days before the liberation. (*The greatest joy is in humiliating someone who has already been afflicted with misery.)*

With the *Hunebau* project, Czerepok makes a direct reference to the Nazi Wunderwaffe fantasies, and its later existence in popular science journalism and pop culture. Czerepok is interested in the ambiguous and the unexplained. What seems an element of everyday life at first sight, on closer inspection turns out to be a fragment of tamed horror.

In a way, the project prepared for the *Dreams of power* exhibition, celebrating the centenary of the Poznań castle, concerns those vague areas of values which, although ostensibly not giving rise to controversy, become the seed of germinating evil. The Imperial Castle in Poznań is encumbered with a similar flaw. Built on the foundations of the noblest values of European culture, was in fact a manifestation of brutal colonisation and an emanation of power convinced of its superiority. The *body* language of the building speaks for itself, no additional declarations are called for here.

Czerepok's film seems to draw freely on the prologue to *Olimpia* made by Leni Riefenstahl. Film experts are still at fierce loggerheads whether it is a work of propaganda or a work of art. The latter thesis may be supported by the fact that German dignitaries manifested their displeasure that the film shows successes of black sportsmen. On the other hand, the film is doubtlessly a masterpiece of soft propaganda, which despite apparent inconsistencies combines into a clearly designed sequence of associations. *Olimpia*'s opening prologue is a poetic panorama of nature unsullied by the presence of man, an image of its innocent beauty and primeval force. It is sun, light, water, and the arms of a mighty oak. A man appears in the landscape, and his statuesque frame is in perfect harmony with nature, which gives him the strength to achieve great things. The myth of earth the mother, who chose her nation and from whom the nation takes its superhuman power and nobility, lies at the foundations of every national mythology. Hubert Czerepok enters into a subversive game with the notion of beauty, sublimity and nature, remembering that evil may be spawned in places apparently saturated with natural beauty and that history is constantly being rewritten, exploiting the amnesia of subsequent generations.

Marek Wasilewski

Devil's Island, Wyspa Diabelska, 2009 | instalacja, 324 x 293 x 211 cm, sklejka, ekrany, farba; 6-kanałowe wideo, zsynchronizowane, w pętli, 16'30" każdy
Devil's Island, Devil's Island, 2009 | installation, 324 x 293 x 211 cm, plywood, screens, paint; 6 channel video, synchronized, looped, 16'30" each

Nie tylko dobro przychodzi z góry, 2009 | neon, 175x175 cm
Death from Above, 2009 | neon, 175x175 cm

Nie tylko dobro przychodzi z góry, 2008, stal, 410x30 cm | foto: Piotr Stasiowski, za zgodą Zak | Branicka Gallery, Berlin
Death from Above, 2008, steel, 410x30 cm | photo: Piotr Stasiowski, courtesy Zak | Branicka Gallery, Berlin

Salvation Islands, 2009 | 3 obiekty, 50x35x35 cm każda, 3 stosy książek. pociski
foto: Benoit Mauras, dzięki uprzejmości Galerii Zak | Branicka, Berlin
Salvation Islands, 2009 | 3 objects, 50x35x35 cm each, 3 piles of books, gun bullets
photo: Benoit Mauras, courtesy of Zak | Branicka Gallery, Berlin

Everything is Darkness, 2007 | widok instalacji, instalacja świetlna ulokowana na budynku dawnego browaru w Gdańsku, 450x250cm, kabel świetlny, zaprogramowany na zmiany w układzie 3'10" foto: Michal Rumas, dzięki uprzejmości Galerii Zak | Branicka, Berlin
Everything is Darkness, 2007 | installation views, light installation placed on an old brewery building in Gdansk, 450x250cm, light wire, programmed for changes in periods of 3'10" photo: Michal Rumas, courtesy of Zak | Branicka Gallery, Berlin

Salvation Islands, 2009 | 3 obiekty, 50x35x35 cm każda, 3 stosy książek. pociski
foto: Benoit Mauras, dzięki uprzejmości Galerii Zak | Branicka, Berlin
Salvation Islands, 2009 | 3 objects, 50x35x35 cm each, 3 piles of books, gun bullets
photo: Benoit Mauras, courtesy of Zak | Branicka Gallery, Berlin

Stefaan Dheedene

biografia | biographie

Urodzony w Kortijk, w Belgii w 1975 r.

W 1998 roku ukończył Królewską Akademię Sztuk Pięknych w Gent w Belgii. W latach 2004-05 kształcił się w HISK, Wyższym Instytucie Sztuk Pięknych w Antwerpii w Belgii.

Swoje prace prezentował podczas różnych wystaw w Belgii, Holandii, Niemczech, Francji, Włoszech, Polsce i Stanach Zjednoczonych.

Ostatnie wystawy indywidualne to 'Done. Finished.' w Deweer Gallery, 'Ghost shift' w SMAK – Muzeum Sztuki Współczesnej w Gent oraz 'Hi story' w Bozar – Muzeum Sztuk Pięknych w Brukseli.
Obecnie Stefaan Dheedene mieszka i pracuje w Gent oraz wykłada w KASK.

Born in Kortijk, Belgium in 1975.

Graduated in 1998 from the Royal Academy of Fine Arts in Gent, Belgium. During 2004-05 attended the HISK, Higher Institute for Fine Arts in Antwerp, Belgium.

Presented his work in various exhibitions in Belgium, The Netherlands, Germany, France, Italy, Poland and the United States.

Recent solo exhibitions are 'Done. Finished.' in Deweer Gallery, 'Ghost shift' in SMAK - the Museum for Contemporary Arts in Gent and 'Hi story' in Bozar - Museum for fine Arts in Brussels.
Stefaan Dheedene is currently living and working in Gent and lectures at the KASK.

W eseju napisanym z okazji wystawy „Mirroring Evil” w nowojorskim The Jewish Museum Norman Kleeblatt zwraca uwagę na to, że współczesna sztuka coraz częściej odnosi się do tego, co można by nazwać *dzisiejszą amnezją historyczną* i do tego, w jaki sposób aktualne wydarzenia przepisują to, co jakoby było już zamkniętym rozdziałem historii. Współczesne pokolenia odczuwają coraz większy dystans wobec wydarzeń historycznych, a ich stosunek do nich przestaje być całkowicie jednoznaczny. Właśnie to zmieniające się doświadczenie pamięci, a może właściwiej byłoby napisać niepamięci, staje się ważnym tematem coraz częściej podejmowanym przez artystów. Doświadczenie *doświadczania* historii jest jednym z tych tematów, który szczególnie interesuje Huberta Czerepoka. Artysta, który urodził się kilkadziesiąt lat po wojnie, szczególnie jest wyczulony na te elementy naszej przeszłości, które zostały wyparte ze zbiorowej świadomości, a dzisiaj powracają między innymi dzięki szokującym książkom Jana Tomasza Grossa. Nie jest przypadkiem, że pisząc o aktualnej sztuce, tak często przywołuje się freudowskie pojęcie niesamowitości, czyli tego, co od dawna znajome, co uległo wyparciu, a ożywione jakimś wrażeniem wraca do nas w niepokojący sposób.

W eseju napisanym z okazji wystawy „Mirroring Evil” w nowojorskim The Jewish Museum Norman Kleeblatt zwraca uwagę na to, że współczesna sztuka coraz częściej odnosi się do tego, co można by nazwać *dzisiejszą amnezją historyczną* i do tego, w jaki sposób aktualne wydarzenia przepisują to, co jakoby było już zamkniętym rozdziałem historii. Współczesne pokolenia odczuwają coraz większy dystans wobec wydarzeń historycznych, a ich stosunek do nich przestaje być całkowicie jednoznaczny. Właśnie to zmieniające się doświadczenie pamięci, a może właściwiej byłoby napisać niepamięci, staje się ważnym tematem coraz częściej podejmowanym przez artystów. Doświadczenie *doświadczania* historii jest jednym z tych tematów, który szczególnie interesuje Huberta Czerepoka. Artysta, który urodził się kilkadziesiąt lat po wojnie, szczególnie jest wyczulony na te elementy naszej przeszłości, które zostały wyparte ze zbiorowej świadomości, a dzisiaj powracają między innymi dzięki szokującym książkom Jana Tomasza Grossa. Nie jest przypadkiem, że pisząc o aktualnej sztuce, tak często przywołuje się freudowskie pojęcie niesamowitości, czyli tego, co od dawna znajome, co uległo wyparciu, a ożywione jakimś wrażeniem wraca do nas w niepokojący sposób.

A manual, 2004 | dv-pal 12'26", dzięki uprzejmości Galerii Deweer, Otegem
A manual, 2004 | dv-pal 12'26", courtesy Deweer Gallery, Otegem

A manual, 2004 | dv-pal 12'26", dzięki uprzejmości Galerii Deweer, Otegem
A manual, 2004 | dv-pal 12'26", courtesy Deweer Gallery, Otegem

Nina Fischer & Maroan El Sani

biografia | biographie

Nina Fischer

Urodzona w 1965 w Emden, w Niemczech.

Komunikacja Wizualna, Uniwesytet Sztuki w Berlinie, Klasa Mistrzowska Valie Export w Niemieckiej Akademii Filmu i Telewizji (dffb), Berlin, Dyplom. Od 2010 profesor wizytujący w School of Art and Design, Sapporo City University.

Born 1965 in Emden, Germany.

Visual Communication, University of the Arts, Berlin, Diploma, Master Class Valie Export German Film and Television Academy (dffb), Berlin, Diploma. Since 2010 Visiting Professor, School of Art and Design, Sapporo City University.

Maroan El Sani

Urodzony w 1966 w Duisburgu, w Niemczech

Filmoznawstwo, Freie Universität Berlin, Magisterium. Od 2010 profesor wizytujący w School of Art and Design, Sapporo City University.

Współpracują od 1993. Obecnie mieszkają i pracują w Berlinie.

Born 1966 in Duisburg, Germany.

Film Studies, Freie Universität Berlin, MA. Since 2010 Visiting Professor, School of Art and Design, Sapporo City University.

Collaboration since 1993. Currently live and work in Berlin.

Między rzeczywistością i science-fiction: *-273,15° C = 0 Kelvin*

Nasycona ideologią architektura modernizmu coraz częściej bywa przedmiotem zainteresowania współczesnych artystów, podejmujących się krytycznego dialogu z dziejami minionych reżimów i sztuką zaangażowaną politycznie. Znaczącym przykładem napiętnowanego historią budynku jest skonstruowana w latach 50. XX w. wschodnioniemiecka radiostacja przy Nalepastrasse w Berlinie – dzieło życia architekta Franza Ehrlicha, które stało się tematem fotograficzno-filmowego projektu „-273,15° C = 0 Kelvin" Niny Fischer i Maroana El Saniego. Choć sam budynek rodzi pytania co do przeszłości, to jednak projekt niemieckich artystów niesie w sobie również futurystyczny akcent; według autokomentarza twórców, powstał on w nawiązaniu do opartego na klasycznej literaturze science-fiction filmu Andrieja Tarkowskiego – „Solaris". W tym kontekście tytuł „-273,15° C = 0 Kelvin" odnosi się zarówno do najniższej, teoretycznej temperatury – nieosiągalnego stanu fizycznego, a także do postaci jednego z bohaterów filmu Tarkowskiego – Kelvina. Za sprawą połączenia motywów związanych z przeszłością i przyszłością, w fotografiach i wideo duetu Fischer & El Sani dochodzi do interesującego melanżu wątków rzeczywistych i utopijnych; prawdziwych i fikcyjnych.

Uwieczniona na fotografiach i wideo rozgłośnia nasuwa momentami skojarzenia z wnętrzami statków kosmicznych znanych odbiorcom z przeróżnych dawnych filmowych produkcji fantastycznych. Niekiedy ściany pomieszczeń widocznych na fotografiach pokryte są dziwną aparaturą – przewodami, licznikami i instalacjami, pełniącymi niewyobrażalne dla przeciętnego odbiorcy funkcje. Owa tętniąca niegdyś życiem radiostacja sprawia wrażenie opuszczonej, zapomnianej i *zamrożonej*. Nie zmienia tego nawet postać młodej kobiety, która pojawia się w kilku sekwencjach wideo, a także na dwóch fotografiach. W każdym przypadku jest ona bowiem przytłoczona skalą i dekoracjami budynku, potęgującymi uczucie samotności, wyobcowania i niesamowitości.

Pomimo tego, że w powszechnym rozumieniu rozgłośnie radiowe pełnią przede wszystkim funkcję informacyjną, udostępniając światu fakty, to zwłaszcza w krajach poddanych totalitarnym reżimom, owa rzeczywistość ulega zniekształceniu.

Zjawisko to w trafny sposób opisał Ernst H. Gombrich, który w trakcie II wojny światowej zajmował się monitorowaniem nazistowskich rozgłośni. W eseju *Myth and Reality in German Wartime Broadcast* [1] historyk sztuki zarysowuje proces mitologizacji, obejmujący rozpowszechniane w nazistowskim radiu *fakty* i relacje, dzielące świat na patetycznych bohaterów i żałosnych antybohaterów. Jak można przypuszczać, sytuacja nie uległa radykalnym zmianom w powojennym, NRD-owskim radiu, w którym ówczesna rzeczywistość kreowana bywała według nowego systemu wartości, konstruując nową mitologię. Właśnie kreacja nowej mitologii, a także *sui generis* zmaterializowanie utopijnych ideologii, wyznaczają wspólny mianownik reżimowej radiostacji i fantastyczno-naukowych przedstawień filmowo-literackich. W zestawieniu tych dwóch obszarów tkwi właśnie aspekt krytyczny pracy „-273,15° C = 0 Kelvin" duetu Fischer/El Sai; wszak radiowe audycje rozgłośni przy Nalepastrasse, podobnie jak wiele fantastycznych opowieści, przekazywały fikcyjną wizję świata.

Specyficzna architektura dawnej niemieckiej rozgłośni odgrywa tutaj ważną rolę. Podobnie jak miało to miejsce w przypadku różnych modernistycznych projektów i realizacji, budynek związany z władzą i propagandą, przyjął tu futurystyczną formę. W utopijnym projekcie „Pomnika III Międzynarodówki" Tatlina, w poszczególnych częściach kolosalnej i ruchomej konstrukcji mieścić się miały siedziby rządowe i informacyjne. Podczas gdy jednak to niezrealizowane dzieło, analogicznie do literatury science-fiction, pozostało na etapie modelowego opisu (makiet i rysunków) – przedstawienia stymulującego wyobraźnię odbiorców, to w przypadku NRD-owskiej radiostacji futurystyczna oprawa towarzyszy próbom urzeczywistnienia utopii. Z dzisiejszej perspektywy zaś budynek radia staje się pomnikiem utopii, która poniosła zasłużoną klęskę; zachowanym dla przyszłości świadectwem prawdy o minionych dziejach.

Witold Kanicki

[1] Ernst H. Gombrich, *Myth and Reality in German Wartime Broadcast*, [w:] Id. I*deals and Idols: Essays on Values in History and in Art, Phaidon*, Oxford 1979, s. 93-111

Between reality and science-fiction: *-273,15°C = 0 Kelvin*

The ideologyrich architecture of modernism is ever more frequently a subject of interest from contemporary artists, who engage in a critical dialogue with the history of past regimes and politically committed art. A significant example of a building branded with history is the East German 1950s radio station in Nalepastrasse in Berlin – a work of life 'of the architect Franz Ehrlich, which became a topic of a photographic-film project "-273,15°C = 0 Kelvin" by Nina Fischer and Maroan El Sani. Although the building itself raises questions concerning the past, the project of the German artists harbours a futuristic aspect; according to the commentary of its creators, it draws on "Solaris", a film by Andrei Tarkowski, based on classical science-fiction literature. In this context the title "-273,15°C = 0 Kelvin" refers both to the lowest, theoretical temperature – an unattainable physical state, as well as to one of the characters of Tarkowski's film – Kelvin. By combining motifs associated with the past and the future, the photographs and the video of the Fischer & El Sani duo features an interesting fusion of realistic and utopian themes: true and fictional ones.

The radio station captured on pictures and video sometimes triggers associations with the interiors of space craft which the audience knows from a variety of old sci-fi productions. Sometimes the walls of the rooms found in the photographs are covered with strange apparatus – cables, counters and installations, which in the eyes of an average recipient perform unimaginable functions. That radio station, once teeming with life gives the impression of being deserted, forgotten and "frozen". This effect is not mitigated even by the figure of a young woman who appears in several video sequences, and on two photographs. In each case, she is dwarfed by the scale and the decorations of the building, which intensify the feeling of loneliness, alienation and eeriness.

Despite the fact that in the popular notion radio stations chiefly perform the information function, providing facts to the world, this reality is distorted, especially in countries under totalitarian regimes. The phenomenon was aptly described by Ernst H. Gombrich, who monitored German stations during WW 2. In the essay entitled *Myth and Reality in German Wartime Broadcast* [1], the art historian outlines the process of mythologization, entailing the *facts* and coverage broadcast by the Nazi radio, which divided the world into pathos-full heroes and pathetic anti-heroes. As may be guessed, the situation did not change radically in the post-war radio of the DDR, in which the then reality was shaped according to the new system of values, establishing a new mythology. It is precisely the creation of a new mythology, as well as the sui generis materialization of utopian ideologies that set a common denominator for the radio station of a regime and sci-fi representations in film and literature. In the juxtaposition of these two areas one will find the critical aspect of Fischer/El Sani's "-273,15°C = 0 Kelvin"; after all, the radio programmes of the station in Nalepastrasse, just as many other fantastic stories, broadcast a fictitious vision of the world.

The singular architecture of the old German station plays an important role here. As in the case of various modernist projects and realisations, a building associated with authority and propaganda assumed a futuristic form. In Tatlin's utopian project of the "Monument of the III International", in the individual parts of the gigantic and moveable construction there were places provided for the government and information offices. While this unaccomplished work, similarly to science-fiction literature, remained at the stage of a model-based description (mock-ups and drawings) – a representation which excited imagination of the audience, in the case of the DDR radio station a futuristic frame accompanies the attempts to reify utopia. On the other hand, from the present day perspective, the building is a monument to utopia which suffered a well-deserved defeat; a testimony of truth about the past which has been preserved for the future.

Witold Kanicki

[1] Ernst H. Gombrich, *Myth and Reality in German Wartime Broadcast*, [in:] Id. *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*, Phaidon, Oxford 1979, pp. 93-111

-273,15° C = 0 Kelvin, 2004 | cykl 6 kolorowych fotografii na aluminiowej płycie kompozytowej Dibond, 150 x 120 cm, za zgodą Galerii EIGEN + ART Lipsk/Berlin
-273,15° C = 0 Kelvin 2004 | series of 6 colour photographs on Alu Dibond, 150 x 120 cm, courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin

-273,15°C = 0 Kelvin, 2004 | cykl 6 kolorowych fotografii na aluminiowej płycie kompozytowej Dibond, 150 x 120 cm, za zgodą Galerii EIGEN + ART Lipsk/Berlin
-273,15°C = 0 Kelvin 2004 | series of 6 colour photographs on Alu Dibond, 150 x 120 cm, courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin

-273,15° C = 0 Kelvin, 2004 | cykl 6 kolorowych fotografii na aluminiowej płycie kompozytowej Dibond, 150 x 120 cm, za zgodą Galerii EIGEN + ART Lipsk/Berlin
-273,15° C = 0 Kelvin 2004 | series of 6 colour photographs on Alu Dibond, 150 x 120 cm, courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin

-273,15° C = 0 Kelvin, 2004 | cykl 6 kolorowych fotografii na aluminiowej płycie kompozytowej Dibond, 150 x 120 cm, za zgodą Galerii EIGEN + ART Lipsk/Berlin
-273,15° C = 0 Kelvin 2004 | series of 6 colour photographs on Alu Dibond, 150 x 120 cm, courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin

Šejla Kamerić

biografia | biographie

Urodzona w 1976 r.

Mieszka i pracuje w Sarajewie i Berlinie.

Šejla Kamerić zdobyła powszechne uznanie za swą przejmującą intymność i społeczny komentarz. W oparciu o własne doświadczenia, wspomnienia i marzenia, na które wpłynęła wojna w Bośni i Hercegowinie (1992-1995), dzieła Šejli Kamerić przenoszą nas do glokalnych przestrzeni wysiedlenia i dyskryminacji. Waga jej tematów kontrastuje silnie z osobistą estetyką i subtelnością materiałów, które wybiera.

Born 1976.

Lives and works in Sarajevo and Berlin.
Šejla Kamerić has received widespread acclaim for her poignant intimacy and social commentary. Based on her own experiences, memories and dreams, which were influenced by the war in Bosnia and Herzegovina (1992-1995), Šejla Kamerić's work takes us to glocal spaces of displace-ment and discrimination. The weight of her themes stands in powerful contrast to her individual aesthetics and her choice of delicate materials.

Odsłanianie

> *Wszystko co mogłam uczynić to przedstawić tobie pogląd na pewną mniej istotną kwestię —*
> *kobieta musi posiadać pieniądze i swój własny pokój, jeśli ma zamiar pisać powieści; a to pozostawia niezmierną kwestię prawdziwej natury kobiety oraz prawdziwej natury literatury pięknej nierozstrzygniętą. Ja uchyliłam się od obowiązku podjęcia decyzji w tych dwóch kwestiach – kobiety i literatura piękna, pozostają, jeśli o mnie chodzi, problemami nierozwiązanymi.* [1]

Virginia Woolf rozpoczyna swój obszerny esej pt. *Własny pokój* zwracając naszą uwagę na tą *mniej istotną kwestię* jak to określa, koncentrując się na dwóch aspektach: a. tym, że aby pisać powieści (czytaj *tworzyć*) kobieta potrzebuje własnego pokoju; b. tym, że prawdziwa natura kobiety i literatury pięknej pozostają nierozstrzygnięte, a tym samym wzajemnie splecione.

Šejla Kamerić zdaje się liczyć na pamięć, zbiorową jak i indywidualną, jako swój *kapitał twórczy*, lecz i ona przekształciła go w swego rodzaju *własny pokój*, z którego czerpie nici potrzebne do utkania i snucia swojej opowieści.

Prace funkcjonują w oparciu o analogię i konotację, podczas gdy postawy estetyczne przyjęte przez artystkę podejmują kwestię uwarunkowanych płcią sposobów postrzegania prawdziwych wydarzeń. Nasuwa się analogia ze starożytnym mitem kobiety – artystki – tkaczki, Filomeli, która została zgwałcona i okaleczona przez Tereusza, króla Sparty, a zarazem jej szwagra. W taki sam sposób w jaki Filomela użyła tkactwa aby opowiedzieć swoją historię, Kamerić stosuje robienie na drutach i tkactwo tabliczkowe. Prace zrodziły się z obsesji, która rozwinęła się u artystki podczas lat oblężenia – swego rodzaju dłubanina haczykiem i nitką. Obsesję tego typu, która stała się udziałem wielu bośniackich kobiet w czasie wojny, i która polegała na ciągłym powtarzaniu określonych zachowań, Kamerić określa jako *syndrom zwierząt trzymanych w niewoli*. Pierwotnie, obsesja ta przyjęła kształt cykli rysunków rozwieszonych między robótkami szydełkowymi. Choć w małej skali, lubią wypełniać przestrzeń jednocześnie upajając się swoją znikomą materialnością. Niemożliwością jest odkrycie gdzie znajduje się koniec, a gdzie początek. Nieustanny ruch ręki zdaje się być wiedziony nieprzerwaną wędrówką myśli.

W *Hooked* i *Red Carpet*, Kamerić kwestionuje przytulną subtelność i intymność wyszywanej serwetki czy dekoracyjną funkcję chodniczka. Obrazy i słowa nie mają opowiedzieć konkretnej czy bezpośredniej historii. Całkowicie oderwane od znanych i przeznaczonych sobie funkcji, serwetki z trudem mieszczą się na ścianach, podczas gdy dywanik w przedziwny sposób wzbudza ochotę, by nań patrzeć, choć nie jesteśmy w stanie określić, co jest tego powodem. W przeskalowanych rozmiarach, serwetki naśladują formy życia – gigantyczne pajęcze sieci – i niosą w sobie niepokojące wrażenie zagrożenia. Dywanik zaś gra na licznych skojarzeniach z kolorem czerwieni, jego przeróżnych interpretacjach i odczytaniach w rozmaitych kontekstach kulturowych i historycznych. *Red Carpet*, jako komentarz intymny a jednocześnie prawdopodobnie społeczny, podważa zdroworozsądkowe oczekiwania związane z życiowym tłem artysty. Funkcjonuje on raczej jako wizualizacja pamięci, z towarzyszącym jej potencjałem odzyskiwania rzeczy niegdyś utraconych i odnalezionych ponownie, z obiektami lecz także możliwymi znaczeniami wplecionymi w swe zwoje.

Poprzez zaangażowanie innych kobiet do realizacji swoich prac, Kamerić rozszerza krąg rzeczywistych uczestników nie tylko fizycznego aktu tkania, ale również zawartego w nim aktu bycia świadkiem. Stąd też *Hooked* i *Red Carpet* spełniają dwojaką funkcję: z jednej strony służą odzyskaniu zagłuszonego świadectwa niezliczonych opowieści o okrucieństwie i uprzedzeniach czasu wojny wobec bośniackich kobiet; z drugiej zaś, akt tkania symbolicznie staje się formą (mentalnego) oporu. Tym samym prace te wskazują nam na obecne w nich

[1] Cytat z *A Room of One's Own* [*Własny Pokój*], Virgina Woolf, Annotated Edition Copyright 2005, Harcourt Inc.

kwestie płci, nie przez krytykę tkactwa jako tradycyjnie żeńskiego rzemiosła, ale przez nawiązanie do licznych nieopowiedzianych historii prawdziwych kobiet trzymających w dłoniach igłę i czółenko.

Niemniej, Kamerić nie próbuje opowiedzieć nam konkretnej historii, ani też nie opowiada się za jedną konkretną prawdą. Mając na uwadze złożoność jej prac, i aby uzyskać wgląd w możliwe jej odczytania, należy odnieść się to kolejnego fragmentu z *Własnego Pokoju* Virginii Woolf:
Tak czy inaczej, kiedy temat jest wysoce kontrowersyjny […] nie należy spodziewać się, że powie się prawdę. […] Można jedynie dać swoim odbiorcom szansę wyciągnięcia własnych wniosków, kiedy dostrzegą ograniczenia, uprzedzenia, i osobliwe cechy mówiącego. W tym przypadku fikcja zawierać w sobie będzie więcej prawdy niż fakt. [2]

Glück – film autorstwa Šejli Kamerić

Film ten, pokazując pogoń za szczęściem jako sposób na przetrwanie, jest potencjalnym wspomnieniem w którym zacierają się granice między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Istotną rolę w filmie gra miasto Berlin, uosabiając miejsce, gdzie cierpienie należy już do przeszłości, ale stanowi również element potencjalnej przyszłości. Film inspirowany jest cytatami z książki pt. „Nebeski zarucnici" (Narzeczone Nieba) Mirko Kovača. Książkę tą przeczytałam po raz pierwszy w roku 1993 w Sarajewie, w trakcie oblężenia. Miałam wtedy 16 lat, poszukiwałam nadziei, i powtarzałam słowa innych. Lew Tołstoj napisał kiedyś w liście do B. N. Cziczerina: "Szczęście jest wtedy kiedy czujesz, że to, co było dla ciebie uciskiem, stało się teraz jedynym sensem życia"

Edi Muka

[2] Cytat z *A Room of One's Own* [*Własny Pokój*], Virgina Woolf, Annotated Edition Copyright 2005, Harcourt Inc.

Unfolding

> *All I could do was to offer you an opinion upon one minor point —*
> *a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved. I have shirked the duty of coming to a conclusion upon these two questions — women and fiction remain, so far as I am concerned, unsolved problems.*[1]

Virginia Woolf begins her extended essay, *A Room of Ones Own*, by drawing our attention to this *minor point* as she calls it, focusing on two aspects: a. that in order to write fiction (read create), a woman needs a room of her own; b. that the true nature of woman and fiction remain unsolved and therefore intertwined.

Šejla Kamerić seems to be banking on memory, collective and individual, as her *creative capital*, but she has also turned it into a kind of *room of her own*, from which she takes all the threads she needs for weaving and telling her stories.

The works function both by analogy and by connotation, while the aesthetic stances adopted by the artist raise issues of gender-specific perspectives with reference to real events. Analogy can be drawn with the ancient myth of the woman-artist-weaver, Philomela, who was raped and mutilated by Tereus, king of Sparta and her brother-in-law. In the same way Philomela used weaving to testify her story, Kamerić uses knitting and weaving with a twist. The works are originally borne from an obsession the artist developed during the years of the siege – a kind of doodling with the hook and the thread. Shared by

[1] Quotes from *A Room of One's Own*, Virgina Woolf, Annotated Edition Copyright 2005, by Harcourt Inc.

many Bosnian women during wartime, and consisting of a repetitive behavioral pattern, Kamerić describes it as *a syndrome of animals held in captivity*. The obsession initially takes form in the series of drawings hanging among the crochets. Though small in scale, they like to take up space but revel in their insubstantiality. There's no beginning and no end to be traced. The constant movement of the hand seems to be guided by a vagrant mind.

In *Hooked* and *Red Carpet*, Kamerić goes on to subvert the cozy delicacy and intimacy of the traditional doily form, or the decorative function of the rug. There is no concrete or direct story to be told through images or words. Totally estranged from their familiar functions, the doilies are hard to fit even on walls, while the carpet exhorts some strange attractiveness to look at, without being able to decipher what it really is. Oversized in proportions, the crochets imitate life forms – gigantic spider webs – and carry an uneasy feeling of menace. The carpet, on the other hand, plays along with the many connotations of the color red, and its various readings and understandings in different cultural and historical contexts. Intimate, while at the same time a possible social commentary, *Red Carpet* undermines commonsensical expectations related to the artist's background. It rather functions as a visualization of memory, with its potential for recovery of things once lost and now re-found, and with objects but also possible meanings interlaced among its folds.

By hiring other women to realize the works, Kamerić is expanding the circle of real participants not only in the physical act of weaving, but also in the implied act of witnessing. Therefore, *Hooked* and *Red Carpet* perform a double function: on one hand, they serve to recover the silenced testimony of innumerable stories about cruelty and prejudice towards Bosnian women during the war; on the other hand, the act of knitting is symbolically turned into a form of (mental) resistance. The works thus lead us towards the gender aspects of the piece not by the mere critique of weaving as a traditionally female craft, but rather by referring to the many untold stories of real women sitting behind the needle and the shuttle.

[2] Quotes from *A Room of One's Own*, Virgina Woolf, Annotated Edition Copyright 2005, by Harcourt Inc.

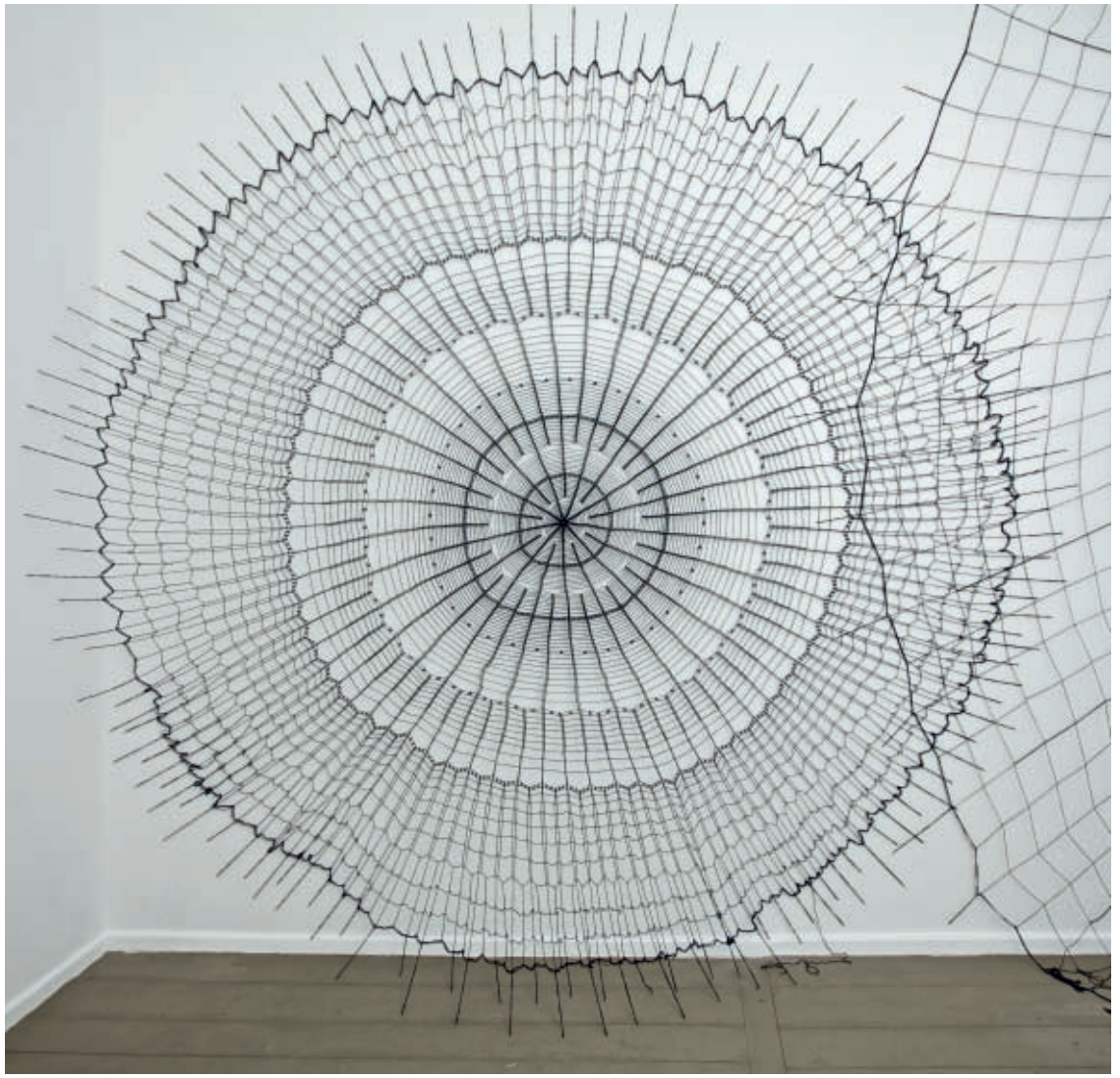
Glück – a film by Šejla Kamerić

Showing the pursuit of happiness as a way of survival, this film is a potential remembrance in which boundaries between the past, present and the future tend to be erased. Berlin plays a significant role in the film, epitomizing a place in which suffering is part of the past, but is also a potential future. The film is inspired by the quotes from the book "Nebeski Zarucnici" ("The Fiancés of Heaven") by Mirko Kovač. I first read the book in 1993 in Sarajevo under siege. I was sixteen then, and I sought hope, and repeated other people's words. Lev Tolstoy once wrote in a letter to B. N. Chicherin: "Happiness is when you feel that what once you thought of as oppressive has now become the only meaning of life."

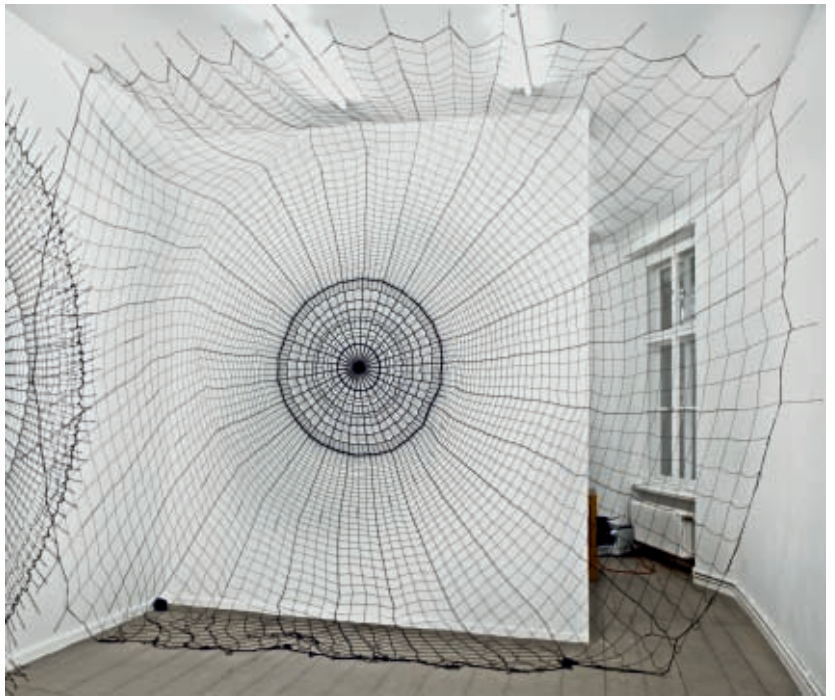
Edi Muka

Szczęście, 2010 | film 16 mm transferowany do HD 18'28" | *Glück*, 2010 | 16 mm film transferred to HD 18'28"

Hooked II, 2010, wełna, średnica 676 cm | *Hooked II*, 2010, wool, diameter 676 cm



Hooked III, 2010, wełna, średnica 346 cm | *Hooked III,* 2010, wool, diameter 346 cm



Hooked IV, 2010, wełna, średnica 650 cm | *Hooked IV,* 2010, wool, diameter 650 cm

Grzegorz Klaman

biografia | biographie

Urodzony w 1959 roku.
Mieszka i pracuje w Gdańsku.

Artysta, współtwórca Instytutu Sztuki Wyspa w Gdańsku. Od początku swojej działalności artystycznej, który przypadł na połowę lat 80. XX wieku, wykorzystywał napięcie między ciałem, przestrzenią / miejscem, a polityką. Był pionierem działalności łączącej zagadnienia z dziedziny państwa, sztuki, przestrzeni publicznej oraz aktywizmu, możliwej dzięki powoływaniu niezależnych struktur umożliwiających produkcję i prezentację sztuki współczesnej. Traktując sztukę i aktywizm w sferze kulturowej, społecznej oraz politycznej jako całość, odwołuje się do prawd lokalnych, gestów artystycznych, jak również do praktyk samostanowienia.

Jest profesorem na Akademii Sztuk Pięknych. W 2007 roku był stypendystą Fulbrighta na Florida Atlantic University, gdzie w Schmidt Art Center odbyła się jego indywidualna wystawa. Jego najnowsze prace to *Messiahs* w Modem w Debreczynie, instalacja *Bojaźń i drżenie*; bierze też udział w wystawach grupowych *History of Violence* w Muzeum Sztuki w Hajfie oraz *Chosen* w Laboratorium Sztuki Cyfrowej w Holonie. Inne wystawy: *In-Between*, Chicago Cultural Center (2001), Biennale w Łodzi (2004), *Dockwatchers* (2005), *Over and over again* (2009), *Rzeczy polityczne*, Instytut Sztuki Wyspa (2010) czy *Crushing in*, Nobel Museum, Sztokholm (2010).

Born in 1959.
Lives and works in Gdańsk.

Artist, co-founder of the Wyspa Institute of Art in Gdańsk. Since the beginning of his artistic career which came in the middle of the 1980s, he has exploited the tension between the body, space /site and politics. He pioneered in activities which combined issues related to the state, art, public space and activism, activities which were possible by establishing independent structures which enabled contemporary art to be produced and presented. Approaching art and activism as a whole in cultural, social and political domains, he draws on local truths, artistic gestures as well as on self-determination practices.

He is a professor at the Academy of Fine Arts. In 2007, a Fulbright scholarship holder at the Florida Atlantic University, in whose Schmidt Art Center his solo exhibition was held. His latest works include *Messiahs* at the Modem in Debrecen, installation *Bojaźń i drżenie*; also participates in group exhibitions *History of Violence* at the Haifa Museum of Art and *Chosen* at the Digital Art Lab in Holon. Other exhibitions: *In-Between* , Chicago Cultural Center (2001), Biennale in Łódź (2004), *Dockwatchers* (2005), *Over and over again* (2009), *Rzeczy polityczne*, Wyspa Institute of Art (2010) or *Crushing in*, Nobel Museum, Stockholm (2010).

Związek pomiędzy burzeniem, a budowaniem wydaje się być oczywisty, choć bywa problematyczny. Podczas gdy marzenia o nowoczesności uruchamiają wizje śmiałych planów, widmo niszczenia odsłania przepaść pomiędzy niespełnionymi szansami a ciągle tkwiącymi w nich możliwościami. Problem ten dotyka między innymi gdańskich terenów postoczniowych, podległych rewitalizacji i przekształceniu w nową dzielnicę miasta.

Instalacja Grzegorza Klamana - stalowy znak z podświetlonym napisem „IDEA", osadzonym na maszcie leżącym na stercie gruzu z nieistniejących już budynków stoczniowych, zdaje się potwierdzać głęboki konflikt wartości reprezentowanych przez przemysłową tradycję i perspektywę ekonomicznej prosperity. Dotyka ona jednak nie tylko utylitarnego przewartościowania, ale z uwagi na najnowszą historię Stoczni Gdańskiej także procesów społecznych, symbolicznych i emocjonalnych.

Klaman od prawie 10 lat pracuje i tworzy na dawnych terenach Stoczni Gdańskiej, stanowiącej jeden z głównych obszarów jego zainteresowań. Industrialny krajobraz terenów pełnych niszczejących hal i wyburzanych przez prywatnych deweloperów obiektów produkcyjnych, przywodzi na myśl gdańską Wyspę Spichrzów, gdzie w latach 80 wśród ruin dawnych magazynów Klaman inicjował pierwsze akcje zmierzające do stworzenia niezależnych przestrzeni artystycznych. Ówczesne doświadczenia były kluczowe nie tylko dla jego wczesnej twórczość, ale niewątpliwie wywierają wpływ na jego obecną praktykę. „IDEA", zrealizowana w 2010 r. w ramach indywidualnej wystawy Klamana „Rzeczy polityczne", prezentowana była na tyłach budynku Instytutu Sztuki Wyspa - dawnej szkole budowy okrętów, którą artysta ocalił przed rozbiórką sześć lat wcześniej zakładając w niej razem z Anetą Szyłak prywatną organizację. Instalacja przywołuje charakterystyczną dla autora strategię działania artystycznego polegającą na włączaniu w obszar jego twórczości tych zagadnień, problemów i zjawisk, które funkcjonują w jego najbliższym otoczeniu. Idea transformacji zdegradowanych terenów postoczniowych w nowoczesną dzielnicę miasta niesie ze sobą podwójne niebezpieczeństwo. Z jednej strony proces gentryfikacji zmierzający do podniesienia wartości ekonomicznej gruntów w określony sposób selekcjonuje kolejnych inwestorów, wypierając jednocześnie dotychczasowych użytkowników. Z drugiej strony związany ze Stocznią Gdańską mit Solidarności tworzy obszar silnych napięć, w ramach których ścierają się rozmaite grupy interesów politycznych przedmiotowo traktujące historię i jej anonimowych uczestników. W konsekwencji ta niestabilna sytuacja społeczno – ekonomiczna pozbawiona zostaje demokratycznej wizji obywatelskiego uczestnictwa w decydowaniu o jej przyszłości.

„IDEA" to krytyczny głos pozbawiony złudzeń państwa opiekuńczego. Instalacja posiada silny ładunek emocjonalny wyrażający determinację Klamana w konsekwentnym przywracaniu naturalnego porządku społecznego we wspólnej przestrzeni. Budowanie nowych struktur organizacyjnych poprzez anektowanie zrujnowanych obiektów i powtórne włączanie ich w system produkcji wartości innych niż ekonomicznych, jest próbą stworzenia sfery publicznej, która przynajmniej przez pewien czas ma szansę stać się dziedziną pośredniczącą między społeczeństwem, a państwem.

Max Bochenek

The relation between destruction and building seems obvious, although it turns problematic at times. While the dreams of modernity trigger visions of audacious plans, the spectre of destruction reveals the chasm between the unaccomplished chances and the possibilities which still linger within them. Among other things, the issue concerns the former shipyard areas in Gdańsk, which have been subjected to revitalisation and transformation into a new quarter of the city.

Grzegorz Klaman's installation – a steel symbol with an illuminated sign reading "IDEA", fixed on a mast which lies on a heap of rubble from the nonexistent shipyard buildings seems to confirm the profound conflict of values represented by the industrial tradition and the perspective of economic boom. Still, it does not touch upon utilitarian re-evaluation exclusively, but, in view of the most recent history of the Gdańsk Shipyard, the social, symbolic and emotional processes as well.

For almost 10 years Klaman has worked and created on the former grounds of the Gdańsk Shipyard which represents one of the chief areas of his interest. The industrial landscape, filled with decaying shops and manufacturing installations, which are being demolished by private developers, bring to mind the Granary Island in Gdańsk, where in the 1980s, Klaman initiated the first actions aimed at establishing independent artistic spaced among the ruins of the old warehouses. The experience of that time were of crucial importance not only for his early work, but they undoubtedly have an impact on his current activity. The "IDEA", created in 2010 as part of Klaman's solo exhibition entitled "Rzeczy polityczne [Matters political]", was presented at the back of the Wyspa Institute of Art building – a former school of shipbuilding, which the artist saved from demolition six years earlier, to make it a seat of a private organization the artist established with Aneta Szyłak. The installation recalls the author's characteristic strategy of artistic activity, which consists in the inclusion of issues, problems and phenomena in his nearest surroundings in the scope of his creativity. The concept of transforming the degraded former shipyard grounds into a modern city quarter carries a double threat. The process of gentrification which aims to increase the economic value of the lots singles out, in a specific manner, the subsequent investors, at the same time ousting the current users. On the other hand, the myth of the Solidarity which is associated with the Gdańsk Shipyard generates an area of powerful tensions where there are clashes of various groups of political interests which treat history and its anonymous participants in an instrumental fashion. In consequence, this volatile social and economic situation is deprived of a democratic vision of the civic participation in the decision making which concerns its future. "IDEA" is a critical voice which has been stripped of any illusions about a welfare state. The installation possesses a powerful emotional charge, which expresses Klaman's determination in the consistent efforts to restore a natural social order in a shared space. Building new organizational structures by annexing ruined buildings and reconnecting them into the system of producing values other than economical ones is an attempt to create a public sphere which at least for a time has the ability to become a domain which mediates between the society and the state.

Max Bochenek

Idea, 2010 | neon, gruz | *Idea*, 2010 | neon-light, rubble

Idea, 2010 | neon, gruz | *Idea*, 2010 | neon-light, rubble

Idea, 2010 | neon, gruz | *Idea*, 2010 | neon-light, rubble

Susanne Kriemann

biografia | biographie

Urodzona w 1972 r.

Mieszka i pracuje w Berlinie.
W prawie wszystkich swoich projektach odszyfrowuje budynki i inne duże struktury jako fizyczne wcielenie ideologii i odeszłych w niepamięć znaczeń. Poddaje je przesłuchaniu pod kątem społecznej sugestywności, aby unaocznić zawarte w nich paradoksy.

www.susannekriemann.info

Born 1972.

Lives and works in Berlin
In nearly all her projects, Kriemann decodes buildings and other large structures as physical embodiments of ideology and forgotten meaning. She interrogates them with a view to their social suggestiveness in order to bring out the paradoxes they incorporate.

www.susannekriemann.info

Stary niedźwiedź mocno śpi…

Susanne Kriemann nie boi się kierować naszego wzroku na demony ideologii zaklęte w pozornie neutralnym i martwym bloku betonu. Pokazuje fotograficzną dokumentację powojennej historii Schwerbelastungskörper, czyli architektonicznego wybryku Alberta Speera, który w 1995 został zaliczony do zabytków architektury Berlina. Ten przedziwny budynek uniknął losu innych pamiątek po totalitarnych reżimach III Rzeszy oraz NRD i do dziś korzysta z dobrodziejstw rewitalizacji fundowanych przez Federalną Republikę Niemiec.

Schwerbelastungskörper, czyli 12 650 0000 kg betonu, które drzemią w Berlinie nieopodal lotniska Tempelhof. Cylindryczna, betonowa bryła o wysokości 18 metrów i wadze przeszło 12 ton - przykład teutońskiego rozmachu i nieokiełznanej inżynierii nazistowskich Niemców. Oryginalnie budynek pełnił rolę urządzenia pomiarowego. Postawiony na zamówienie Alberta Speera w 1941 roku miał zbadać, czy piaszczyste podłoże Berlina jest zdolne unieść Germanię – nową stolicę świata, wyśnioną przez głównego architekta Rzeszy wspólnie z Führerem. Schwerbelastungskörper badał grunt pod konstrukcje, których ciężar wynikał z rozmiarów dalece przekraczających ludzką skalę i materiałów konstrukcyjnych, których trwałość miała sięgać nieskończoności. W dzielnicy Tempelhoff miał stanąć monstrualny łuk tryumfalny o szerokości 160 i wysokości 117 metrów. Dalej aleja centralna o szerokości 120 metrów, flankowana ministerialnymi gmachami, miała prowadzić do hali ludowej mieszczącej 180 tysięcy ludzi. Nawet nie rozpoczęto prac nad budową owej Volkshalle, którą zaprojektował sam Hitler, gmachu o wysokości 200 metrów i kopule wysokiej na 260 metrów, szesnastokrotnie większej od tej przykrywającej katedrę św. Piotra. Zresztą poza stadionem olimpijskim nie powstał prawie żaden z planowanych budynków. Nowy Rzym, którego ogrom miał przyćmić wszystko, co wcześniej zbudowano, stał się ruiną zanim jeszcze powstał, ale jako ruina nie przetrwał. Doktryna estetyczna nazistowskiej architektury opracowana przez Speera opierała się na Die Ruinenwerttheorie – teorii wartości ruin, według której stawiane budowle uzasadniała ich przyszła, zrujnowana forma, która miała wyłonić się dopiero po upadku cywilizacji, która je zrodziła. Nazistowska Rzesza była projektem jednocześnie nastawionym na klęskę (po ostatecznym zwycięstwie) i wieczne trwanie (pod postacią ruin, upamiętniających heroiczne czyny nadludzkiego plemienia). Heroiczny czyn konstytuuje się przez przekroczenie doraźnych, tymczasowych celów i postawienie niedoścignionego wzorca dla przyszłych pokoleń. Wieczność ruin jest kluczową wartością tego projektu, formułą, w której krew i pot zostają uprawomocnione w obiekcie architektonicznym. Nazistowska polityka zakładała tym swój ostateczny cel w ponadczasowej wartość sztuki.

Schwerbelastungskörper jest tworem paradoksalnym, nie był zamierzony jako przyszły pomnik, który miał zdać test wieczności. Był jedynie przymiarką, ale paradoksalnie to on jest jednym z niewielu obiektów z mrocznego dziedzictwa III Rzeszy, jakie zachowały się do dzisiaj. Zdał test, którego nie miały szansy przejść budynki, pod jakie przygotowywał grunt. Niezamierzony pomnik, dzięki generycznym cechom masy betonowej jaką jest, przetrwał do dziś.

Susanne Kriemann pokazuje głównie fotografie prasowe, dokumentujące los Schwerbelastungskörper od lat 50. Cykl kończą zdjęcia z ostatniej renowacji w 2007, w trakcie której artystka fotografuje się na rusztowaniach, okalających betonowy cylinder. Zwracając się w kierunku obiektywu, mając za swoimi plecami przeszło 12 ton betonu Kriemann, zadaje pytanie: co tu się wydarzyło i co to może znaczyć?

Kuba Bąk

Wake not the slumbering bear...

Susanne Kriemann is not afraid of directing our gaze to the demons of ideology spell-confined in a seemingly neutral and inanimate block of concrete. It shows a photographic documentation of the post war history of the Schwerbelastungskörper, an architectural oddity of Albert Speer's, which was classified as one of the monuments of Berlin architecture in 1995. This curious building was spared the fate of other souvenirs of the totalitarian systems of the III Reich and the GDR, and until today benefits of revitalisation funded by the Federal Republic of Germany.

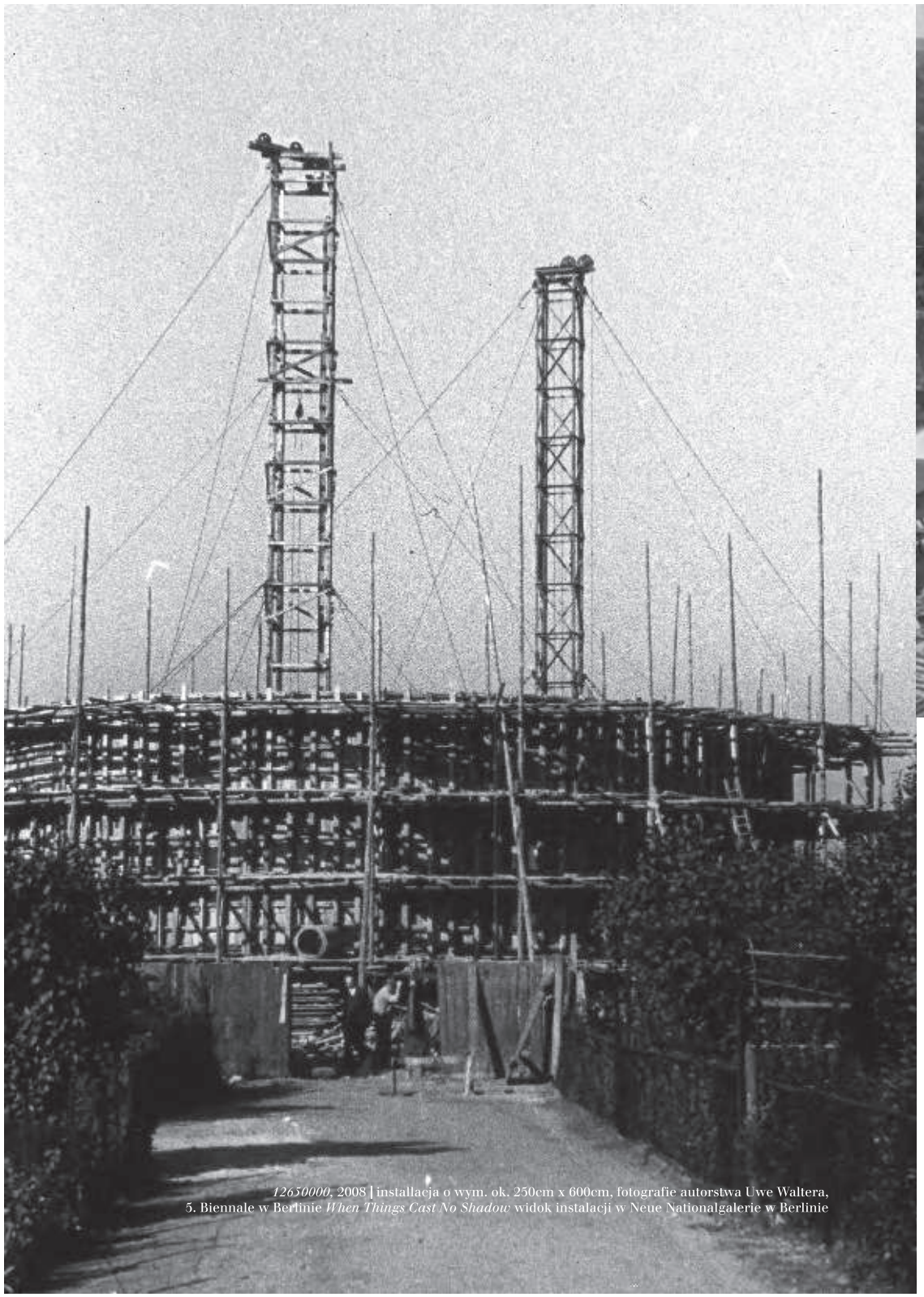
Schwerbelastungskörper, or the 12 650 0000 kg of concrete, which slumber near the Tempelhof airport. The cylindrical concrete mass, 18 metres high and 12 tons in weight – an example of Teutonic grandeur and the unbridled engineering of the Nazi Germany. Originally served as a measurement device. Erected at Albert Speer's order in 1941, its function was to verify whether the sandy soil of Berlin was capable of supporting Germania – the new capital of the world, envisaged bu the chief architect of the Reich together with the Führer. Schwerbelastungskörper examined the base for the construction whose weight resulted from the dimensions which far exceeded any human scale, and building materials whose durability was to approach infinity. The Tempelhof district was to feature a monstrous triumphal arch, 160 metres wide and 117 metres high. Further, a central boulevard 120 metres in width, flanked with ministerial edifices was to lead to a people's hall, able to accommodate 180,000 audience. The Volkshalle, designed by Hitler himself, an edifice 200 metres high, its dome reaching 260 metres, sixteen times bigger than the one which caps St. Paul's basilica did not even enter initial construction stages. Besides, apart from the Olympic stadium none of the planned buildings was erected. The New Rome, whose magnificence was to eclipse everything that had been built earlier, became a ruin even before it came into existence, yet it did not survive as a ruin. The aesthetic doctrine of the Nazi architecture developed by Speer was founded on Die Ruinenwerttheorie – a theory of the value of ruins, according to which the constructed edifices were justified by their future, ruined from, which was to emerge only after the downfall of the civilisation which brought them forth. The Nazi Reich was at the same time a project oriented towards failure (after the ultimate victory) and eternal existence (in the shape of ruins commemorating the heroic deeds of a superhuman race). A heroic deed is constituted by transcending provisional, temporary goals and setting an unrivalled model for the future generations. The interminability of ruins is a key value of the project, a formula in which blood and sweat are legitimized in an architectural object. Thus, the Nazi policy set its ultimate aim in the timeless value of art.

Schwerbelastungskörper is a paradoxical creation; it was not intended as a future monument which was to pass the test of eternity. It was but a trial run, yet paradoxically it is of the few objects in the dark legacy of the III Reich which survived until today. It passed the test that the buildings it paved the way for did not have the opportunity to take. An unintentional monument, which lasts to this day thanks to the generic qualities of concrete mass.

Susanne Kriemann shows chiefly press photography which document the fates of the Schwerbelastungskörper since 1950s. The series concludes with the images from the most recent renovation in 2007, where the artist takes pictures of herself on the scaffolding which surrounded the concrete cylinder. Turning towards the lens, with over 12 tons of concrete behind her back, Krieman asks the question: what happened here and what may it mean?

Kuba Bąk

12650000, 2008 | installacja o wym. ok. 250cm x 600cm, fotografie autorstwa Uwe Waltera.
5. Biennale w Berlinie *When Things Cast No Shadow* widok instalacji w Neue Nationalgalerie w Berlinie

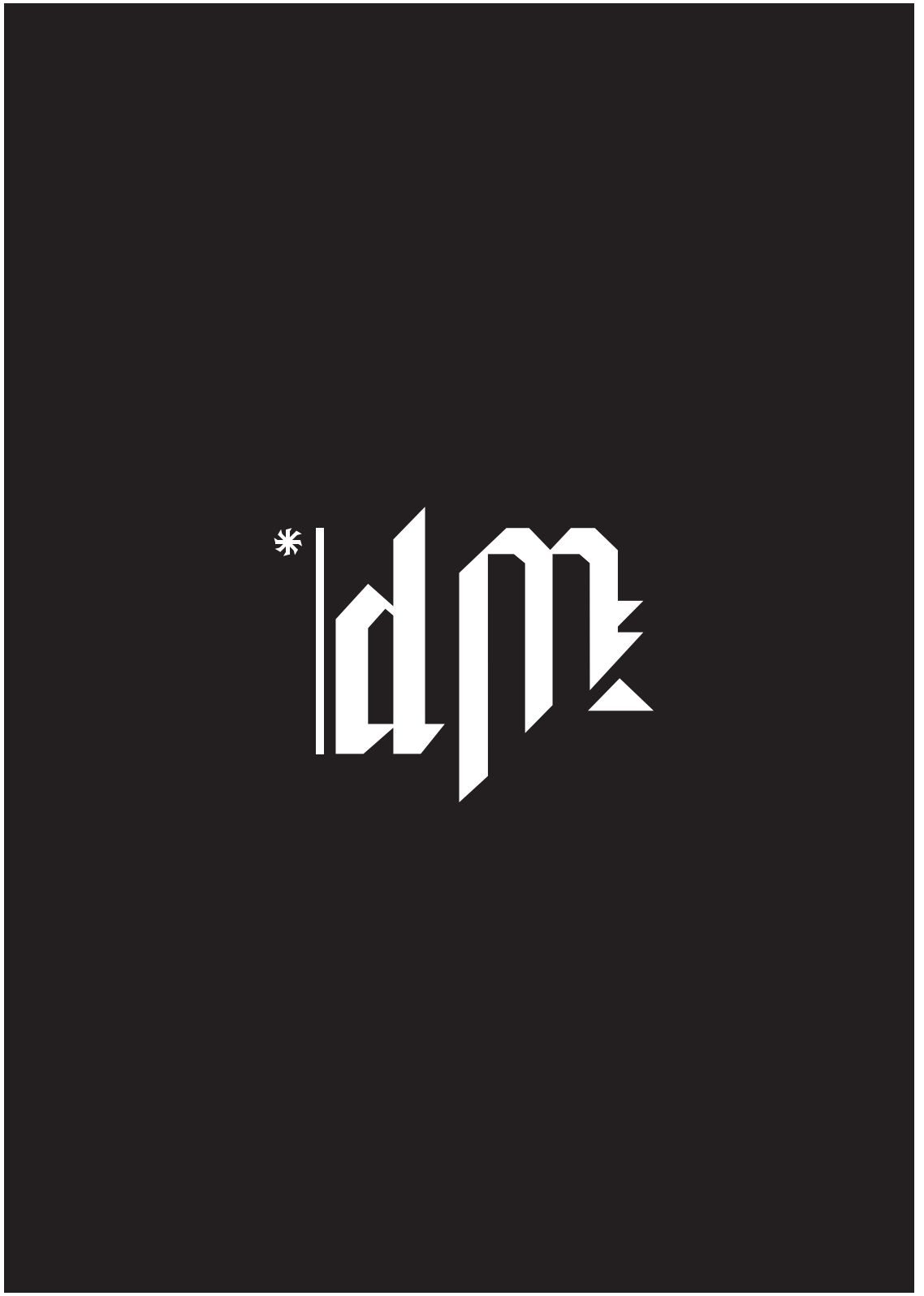


12650000, 2008 | installacja o wym. ok. 250cm x 600cm, fotografie autorstwa Uwe Waltera,
5. Biennale w Berlinie *When Things Cast No Shadow* widok instalacji w Neue Nationalgalerie w Berlinie

12650000, 2008 | installacja o wym. ok. 250cm x 600cm, fotografie autorstwa Uwe Waltera,
5. Biennale w Berlinie *When Things Cast No Shadow* widok instalacji w Neue Nationalgalerie w Berlinie

12650000, 2008 | installacja o wym. ok. 250cm x 600cm, fotografie autorstwa Uwe Waltera.
5. Biennale w Berlinie *When Things Cast No Shadow* widok instalacji w Neue Nationalgalerie w Berlinie

12650000, 2008 | installacja o wym. ok. 250cm x 600cm, fotografie autorstwa Uwe Waltera.
5. Biennale w Berlinie *When Things Cast No Shadow* widok instalacji w Neue Nationalgalerie w Berlinie



David Maljković

biografia | biographie

Urodzony w Chorwacji w 1973 roku.

Jego prace są kulturową i historyczną eksploracją historii najnowszej Chorwacji, poprzez konfrontacje młodego pokolenia kraju z jego historycznymi pomnikami. Jego prace stanowią także interpretację przyszłości społeczeństw dawnego bloku komunistycznego. Nowa instalacja artysty rozszerza jego ciągłe poszukiwania wspomnień będących propozycją futurystyczną, odwołujących się jednocześnie do różnych gatunków filmowych, takich, jak science fiction i dokumentalnych.

Born in Croatia in 1973.

His works constitute a cultural and historical exploration the past, through confrontations between the Croatia younger generation and its historical monuments, and also present his interpretation of the future for former Soviet bloc societies. David Maljkovic's new installation expands on his continuing exploration of memories as futurist propositions, while making reference to disparate film genres such as science fiction and documentary.

Amerykański pisarz i biochemik rosyjskiego pochodzenia - Isaac Asimov w roku 1942 w opowiadaniu „Zabawa w berka" zdefiniował trzy prawa robotyki. Określił w nich kluczowe zasady etyczne jakimi powinny rządzić się roboty. Mówią one, że robot nie może wystąpić przeciw człowiekowi, musi być mu posłusznym, musi chronić sam siebie chyba, że stałoby to w kontrze do poprzednich punktów. Przyszłość wydawać się może opanowana.

David Maljković dostaje pozwolenie na filmowanie testów prototypowych samochodów na pilnie strzeżonym torze testowym Peugeota w Sochaux we Francji. Kolejny raz w swojej twórczości wchodzi w specyficzną niszę: rejon nowoczesnych technologii gdzie pragnienie miesza się z estetyką a marzenie o przysłowiowym lepszym jutrze z frustracją. W swoim poprzednim działaniu zatytułowanym „Lost Memories from These Days" (2008) artysta sfilmował imprezę wystawienniczą - salon samochodowy. Wówczas smutny obraz pojazdów z prezentującymi je zmęczonymi pracą modelkami zamienił oczekiwane *show* na bezosobową stangację, która nie ma nic wspólnego z euforią. Czyli tak wygląda w rzeczywistości akt *prezentacji marzeń* odarty z całej mitologii marketingowej?- pytał.

W prezentowanym „Out of Projection" (2009) samochody przypominają maszyny z filmów o przyszłości. Porzucone na otwartej przestrzeni wydaje się być zaledwie wycinkami z marzeń. Dlaczego tylko wycinkami? Forma w jaką przeobraża je Maljkovic sprowadza je jednak tylko do futurystycznego w kształcie dowodu na to, że są prototypem: takie samochody przecież nie istnieją. Oprócz pojazdów na torze są ludzie. Emerytowani pracownicy firmy zestawieni z nowoczesnymi bryłami wydają się przynależeć do jakiegoś innego porządku. Jeśli faktycznie pracowali kiedyś nad pojazdami, dziś są zaledwie w światach równoległych. A przecież kiedyś musieli być oddani swojej pracy. Na drugim filmie pracownicy firmy opowiadają o swoich działaniach. Mimika wskazuje na zaangażowanie. Kiedy pękło zatem współistnienie twórcy i owocu?

Artysta nie daje odpowiedzi. Raczej uśmiecha się znacząco. I to już w pierwszej scenie filmu: na murawie pojawia się pojazd o futurystycznym kształcie ale nie jest w pełni sprawny: ktoś go pcha. „Wielka przyszłość" nie jest taka jak została zaplanowana. I druga scena: dłoń człowieka, która niesie przedmiot: drżenie, chybotliwość. Ojcowie tak samo niepełni jak ich owoce.

Maljkowić w porażce widzi piękno. Urzeka czysta, niemal abstrakcyjna forma w jakiej zawarł opowieść o niespełnionym marzeniu.

Assimov zmarł w 1992 roku. Nie doczekał dnia, w którym każdy człowiek poprzez stronę cleverbot.com może rozmawiać z czymś, co samo siebie uważa za sztuczną inteligencję. To coś uczy się prowadząc dialog z ludźmi a przy tym ma nieprzeciętną łatwość w definiowaniu siebie jako istoty żywej. Na pytanie „Czy kiedyś zniszczy ludzkość" odpowiada zaczepnie „kto wie...". Poza tym w prowadzonych dialogach relacja sztuczność- inteligencja niestety kieruje się w stronę sztuczności. Kiedy pewnego dnia szala przechyli się na stronę faktycznej inteligencji to coś, co sprytnie odpowiada na pytania ludzi z pewnością zapomni o prawach Assimova. Każda istota myśląca ma przecież swoje marzenia, do których dąży za wszelką cenę i które są tak samo piękne, jak niespełnialne. Maljković pokazał to w piękny sposób.

Mateusz Marczewski

Isaac Asimov, an American writer and biochemist of Russian descent, defined three laws of robotics in a 1942 short story entitled "Runaroud". In the story, he formulated key ethical principles with which robots should govern themselves. They stated that a robot must not act against a human being, it has to obey the human and has to protect itself, unless it contradicted the preceding laws. The future might seem to be under control.

David Maljković obtains permission to film tests of prototype cars on Peugeot's high security testing track in Sochaux in France. Yet another time he enters a singular niche: the domain of state-of-the-art technologies, where desire is mixed with aesthetics and the dream of the proverbial better tomorrow with frustration. In his previous action entitled "Lost Memories from These Days" (2008) the artist filmed an exhibition event – a motor show. There, the sad sight of the cars with the exhausted models presenting them changed the anticipated *show* into an impersonal stagnation which had nothing to do with euphoria. So this is how the act of *presentation of dreams*, shorn of the whole marketing mythology looks like in actual fact? – he asked.

In the presented "Out of Projection" (2009), the cars resemble machines from sci-fi films. Abandoned in the open space they seem to be merely cut-outs from dreams. Why only cut-outs? The form into which they are transformed makes them nothing more than a futuristic proof that they are but a prototype: after all such cars do not exist. Apart from vehicles there are also people on the track. The retired employees of the company juxtaposed with the cutting-edge forms seem to belong to some other order. Even if they actually worked on cars once, today they are merely in parallel worlds. And yet some time in the past they must have been dedicated to their work. In the background the company's personnel talk about their actions. Their facial expressions indicate commitment. When did the co-existence of the creator and the fruit break down then?

The artist does not provide an answer. Rather than that he smiles knowingly. He does it already in the first scene of the film: a vehicle in futuristic shape appears on the turf, but it is not fully functional: someone pushes it. The *grand future* is not as it was planned. And the second scene: a hand of a man carrying an object: trembling, wobbliness. Fathers as incomplete as their offspring.

Maljkowić sees beauty in the failure. The pure, almost abstract form in which the author enclosed the tale about an unfulfilled dream is enchanting.

Asimov died in 1992. He did not live to the day when everyone can talk to something which considers itself to be artificial intelligence via cleverbot.com webpage. The thing learns through dialogue with people and finds its exceptionally easy to define itself as a living being. In response to the question "Will you ever destroy humanity" – it says "who knows...". Besides, in the conducted dialogues the relationship artificiality – intelligence is inclined towards artificiality. When one day the scale will turn in favour of actual intelligence, the thing which smartly responds to human questions will surely forget about Asimov's laws. After all, every sentient being has its dreams after which it strives at any price, and which are as wondrous as they are unattainable. Maljković has shown it in a beautiful way.

Mateusz Marczewski

Out of Projection, 2009 | 2-kanałowa instalacja wideo w jakości HD, 18’42”, za zgodą Sprüth Magers Berlin Londyn
Out of Projection, 2009 | 2 channel HD video installation, 18’42”, courtesy Sprüth Magers Berlin London

Out of Projection, 2009 | 2-kanałowa instalacja wideo w jakości HD, 18’42”, za zgodą Sprüth Magers Berlin Londyn
Out of Projection, 2009 | 2 channel HD video installation, 18’42”, courtesy Sprüth Magers Berlin London

Out of Projection, 2009 | 2-kanałowa instalacja wideo w jakości HD, 18’42”, za zgodą Sprüth Magers Berlin Londyn
Out of Projection, 2009 | 2 channel HD video installation, 18’42”, courtesy Sprüth Magers Berlin London

Out of Projection, 2009 | 2-kanałowa instalacja wideo w jakości HD, 18'42", za zgodą Sprüth Magers Berlin Londyn
Out of Projection, 2009 | 2 channel HD video installation, 18'42", courtesy Sprüth Magers Berlin London

Out of Projection, 2009/2010 | kolaż, 9 części 20 x 30 cm, za zgodą Sprüth Magers Berlin Londyn
Out of Projection, 2009/2010 | collage, 9 parts 20 x 30 cm, courtesy Sprüth Magers Berlin London

Out of Projection, 2009/2010 | kolaż, 16,5 x 100 cm, za zgodą Sprüth Magers Berlin Londyn
Out of Projection, 2009/2010 | collage, 16,5 x 100 cm, courtesy Sprüth Magers Berlin London

Oliver Ressler

biografia | biographie

Urodzony w 1970 r.

Mieszka i pracuje w Wiedniu. Jego projekty prezentowano podczas wystaw indywidualnych w Berkeley Art Museum, USA; Platform Garanti Contemporary Art Center, Istambuł; Museum of Contemporary Art, Belgrad; Kunstraum Uniwersytetu w Lüneburgu; Centro Cultural Conde Duque, Madryt; Alexandria Contemporary Arts Forum, Egipt oraz Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, Kraków.
Ressler brał udział w ponad 200 wystawach zbiorowych, w tym w MASSMoCA, USA; Itaucultural Institute, Sao Paulo; National Museum of Contemporary Art, Ateny; CAAC, Sewilla; Van Abbe Museum, Eindhoven oraz podczas biennale w Pradze, Sewilli, Moskwie, Taipei i Lyonie. W ramach Taipei Biennale w 2008 r., Ressler był kuratorem wystawy poświęconej ruchowi antyglobalistycznemu, "A World Where Many Worlds Fit", którą również umieszczono w 2010 roku w which was also installed Foreman Art Gallery Bishop University w Sherbrooke w Kanadzie. Jego książkę zatytułowaną "Alternative Economics, Alternative Societies" została opublikowana w 2007 roku przez Instytut Sztuki Wyspa w Gdańsku.

www.ressler.at

Born 1970.

Lives and works in Vienna. His projects have been in solo exhibitions at the Berkeley Art Museum, USA; Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul; Museum of Contemporary Art, Belgrade; Kunstraum at the University of Lüneburg; Centro Cultural Conde Duque, Madrid; Alexandria Contemporary Arts Forum, Egypt and Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, Kraków.
Ressler has participated in more than 200 group exhibitions, including the MASSMoCA, USA; Itaucultural Institute, Sao Paulo; National Museum of Contemporary Art, Athens; CAAC, Sevilla; Van Abbe Museum, Eindhoven and at the biennials in Prague, Seville, Moscow, Taipei and Lyon. For the Taipei Biennale 2008, Ressler curated an exhibition on the anti-globalization movement, "A World Where Many Worlds Fit", which was also installed in 2010 in the Foreman Art Gallery of Bishop University, Sherbrooke, Canada. His book "Alternative Economics, Alternative Societies" was published by the Wyspa Institute of Art, Gdansk in 2007.

www.ressler.at

Nie zastanawiaj się dwa razy, nie wszystko jest w porządku.

Gdy wszelkiej maści *think tanki* już prawie przekonały nas, że w zasadzie nic się nie da zrobić, nie warto i nie ma większego znaczenia Oliver Ressler nie zastanawia się dwa razy. Artysta nie lęka się, ani się nie wstydzi, nie walczy z władzą, nie łamie prawa, ani nie szuka sprawiedliwości; nie jest antropologiem, nie bada, ani nie ukazuje zmarginalizowanych form życia społecznego; nie oddaje słuszności, nie jest głosem przegranych, którym nie dane było współtworzyć obiegowej wersji historii, ani nie zabiera nikomu głosu; nie jest też dokumentalistą, nie próbuje ocalić przed zapomnieniem, ani zachować dla potomnych. Oliver Ressler pracuje swoją pracą (dziełem sztuki).

Praca, w koncepcji vita activa Hannah Arendt, dzieli się na pracę (podtrzymywanie biologicznej egzystencji), wytwarzanie (produkcja dóbr i usług) oraz działanie (akcję polityczną). Pomyśl dwa razy i zastanów się co sam robisz? Oliver Ressler podejmuje działanie. Sztuka ma władzę nazywania, definiowania, ingerowania i przekształcania porządków symbolicznych. Oliver Ressler nie waha się użyć władzy. Praca (dzieło sztuki – polityczna akcja) jest wymierzona prosto w twoją głowę, polega na informacji – formowaniu wewnątrz – transformacji tego jak i co myślisz. Tu i teraz toczy się walka o twoją wyobraźnię. Mamy tutaj napiętą sytuację, w końcu możesz się wkurwić, albo być smutna\y?

„We have a situation here" jest standardową kwestią w filmach katastroficznych, wypowiadaną, kiedy aktor staje wobec wyzwania. Trzy fotografie pokazują ludzi leżących jeden na drugim, ubranych jak menedżerowie, policjanci i żołnierze. Te sterty menedżerów, funkcjonariuszy policji i żołnierzy sprawiają wrażenie, że ci główni gracze w sprawowaniu władzy nie są już potrzebni. Ich gra dobiegła końca.

Menedżerowie wielkich korporacji od dziesięcioleci używali swego wpływu na gospodarkę globalną tak, aby przyniosło to korzyść ich firmom, kosztem standardów środowiskowych, społecznych i pracowniczych, w efekcie czego całe regiony pogrążyły się w biedzie.

„Przestępczość nie jest już czymś, co ma miejsce na marginesie legalnej działalności gospodarczej, ale jest podstawową działalnością postindustrialnego systemu ekonomicznego, w obrębie którego tradycyjna burżuazja zatraciła swoje kulturowe i etniczne zakotwiczenie" pisze włoski filozof Franco Berardi Bifo.[1] Przynajmniej od czasów kryzysu z 2008 roku – oraz ze względu na sposób, w jaki radziły sobie z nim elity – ludzie w centrum kapitalizmu w ogromnej mierze utracili zaufanie do systemu socjalnego i jego przedstawicieli. Według sondażu Polis/Sinus dla Fundacji Friedricha Eberta, związanej z partią socjaldemokratyczną SPD, jeden na trzech obywateli Niemiec wątpi w skuteczność demokracji przedstawicielskiej.[2] Niemniej, pierwotną funkcją policji pozostaje utrzymywanie bezpieczeństwa i porządku; oznacza to nic innego, jak ochronę istniejącego układu sił i niweczenie jakiegokolwiek wysiłku zmierzającego do transformacji. „Jeśli dominacja zawsze jest procesem napadu z bronią w ręku, to swoistość kapitalizmu polega na tym, że osoba uzbrojona stoi w pewnej odległości od osoby dokonującej napadu i jedynie nadzoruje, czy napad odbywa się zgodnie z prawem" przekonuje John Holloway.[3]

Zadaniem wojska jest zabezpieczenie globalnych układów sił: od realizowania polityki wykluczenia do zabezpieczania międzynarodowego zaopatrzenia w surowce, często działając bezpośrednio wbrew interesom większości zamieszkującej kraje obfitujące w bogactwa naturalne.

W trzech fotografiach „We Have a Situation Here" menedżerowie, policjanci i wojskowi leżą między sobą. Istniejący porządek chwieje się, idee krążą swobodnie: Czy społeczeństwo bez menedżerów, policji czy wojska jest wyobrażalne lub nawet pożądane? Czy można ponownie zredukować pozycję menedżera do prostego zarządzania firmą, bez wiązania jej z określoną władzą nad innymi ludźmi? Czy można wyobrazić sobie restart ekonomii i podporządkowanie jej interesom większości społeczeństwa? Czy dałoby się ustanowić nowy system bezpieczeństwa na bezpośrednich usługach ludzi i demokratycznie kontrolowany? Gdzie znaleźć można ludzi koniecznych do dokonania społecznej transformacji?

Rote Zora to wojująca grupa kobiet, która przeprowadziła ponad dwadzieścia ataków i różnych innych nielegalnych akcji w Niemczech

[1] Franco Berardi Bifo, *Arbeit Wissen Prekarität [Praca Wiedza Niepewność]*, Kulturrisse 02/2005
[2] Florian Rötzer, *Demokratie überzeugt nicht mehr [Demokracja już nie przekonuje]*, Telepolis, 30.06.2008
[3] John Holloway, *Die Welt verändern ohne die Macht zu übernehmen (Zmienić świat bez obejmowania władzy)*, Münster: Westfälisches Dampfboot, 2004, s. 46

w latach 80. Walczyła ona przeciw technologiom nuklearnym, genowych i reprodukcyjnym; celami ich ataków były firmy, takie jak: Bayer, Schering czy Siemens, instytuty badawcze i własność *reprezentantów porządku patriarchalnego* (RZ 1983). *Rote Zora* tworzyła radykalną polityczną opozycję wobec ówczesnej władzy, którą realizowała przez politykę niszczenia własności. Zasadą jej działania było unikanie ofiar. Liczne teksty i listy, w których *Rote Zora* przyznaje się do swoich akcji, pokazują, że była ona „zbrojną grupą, która jednak dostatecznie często wojowała za pomocą maszyny do pisania" (Oliver Tolmein). Podczas gdy niektórzy atakowali i nadal atakują te kobiety jako *terrorystki*, inni uważają je za niekwestionowane bohaterki.

Centralnym elementem wideo "Die Rote Zora" jest wywiad z Corinną Kawaters, przeprowadzony latem 2000 roku. Kawaters jest jedyną kobietą z *Rote Zora*, która została skazana przez sąd za *przyna-leżność do organizacji terrorystycznej* (§129a). Dodatkowo, wideo pokazuję rozmowę z socjologiem Eriką Feyerabend, która jak inni członkowie Gen-Archiv Essen została wplątana w wir policyjnych dochodzeń przeciw *Rote Zora* pod koniec lat 80. XX wieku.

Wideo jest przestrzenią osobistych opowieści i punktów widzenia tych kobiet, z których wyłania się obraz społeczno-rewolucyjnego *terroryzmu*, odmiennego od hegemonicznych przedstawień medialnych z ich udawanym obiektywizmem.

Kuba Bąk

Don't think twice, all is not ok

When think tanks of all sorts have convinced us that basically nothing can be done, that it's pointless and meaningless to try, Oliver Ressler doesn't have second thoughts. The artist has no fear, nor is he ashamed, he doesn't fight the power, doesn't break the law, he doesn't seek justice either; he isn't an anthropologist, he doesn't study, nor does he reveal marginalised forms of social life, he doesn't do anyone justice, he is not the voice of those who lost, who did not contribute in the creation of the current version of history; he is not a documentarian either, he does not attempt do save anything from oblivion or preserve for posterity. Oliver Ressler works on his work (a work of art) Work, within the concept of Hannah Arendt's vita activa is divided into labour (sustaining biological existence), work (production of goods and services) and action (political deeds). Think twice and consider which you do yourself? Oliver Ressler takes action. Art has the power to name, define, to intervene and transform symbolic orders. Oliver Ressler does not refrain from resorting to power. Work (work of art – political action) is aimed point blank into your head, it consists in information – a formation within – a transformation of what and how you think. The fight for your imagination takes place here and now. We've got a strained situation here, you can get pissed off in the end, or be sad?

"We have a situation here" is a standard line in disaster films when an actor faces a challenging situation. The three photographs show people lying on top of each other and recognizably dressed as managers, police and soldiers.

The piles of managers, police officers and soldiers give the impression that these central players in the exercise of power are no longer necessary. Their game is over.

Managers of large corporations have for decades used their influence in the global economy to benefit their companies at the expense

of environmental, social and labor standards and, as a result, entire regions have sank into poverty. “Criminality is no longer something that takes place at the margin of legal economic activity, but it is the basic activity of the post-industrial economic system, within which the traditional bourgeoisie have lost their cultural and ethical moorings,” writes Italian philosopher Franco Berardi Bifo[1]. At least since the 2008 crisis – and because of the way the elites have managed it – people in the center of capitalism have overwhelmingly lost confidence in the social system and its representatives. According to a Polis/Sinus survey for the SPD-affiliated Friedrich Ebert Foundation, one in three German citizens doubts the effectiveness of representative democracy. [2]

Nevertheless the primary function of police remains maintaining public security and order; this means nothing else than to protect existing power relations, and destroy any effort for transformation. “If domination is always a process of armed robbery, the peculiarity of capitalism is that the person with the arms stands apart from the person doing the robbery, merely supervising that the robbery conforms with the law,” argues John Holloway. [3]

The military has the function of securing the global relations of power, which ranges from implementing the politics of exclusion up to securing the international supply of raw materials, often acting directly against the interests of the majority of the people living in resource-rich countries.

In the three photographs “We Have a Situation Here”, managers, police and military lie among each other. The existing order is faltering, ideas run free:

Is a society imaginable, even desirable, without managers, police or military?

Can the position of the manager be reduced again to the simple management of a firm, without a connection to particular power over other people?

Is it possible to imagine a restart of the economy and its subordination to the interests of the majority of the population?

Would it work to establish a new security system employed directly by the people and democratically controlled?

[1] Franco Berardi Bifo, *Arbeit Wissen Prekarität*, Kulturrisse 02/2005
[2] Florian Rötzer, *Demokratie überzeugt nicht mehr*, Telepolis, 30.06.2008
[3] John Holloway, *Die Welt verändern ohne die Macht zu übernehmen*, Münster: Westfälisches Dampfboot, 2004, p. 46

Where can the personnel necessary for social transformation be found?

Rote Zora is a militant women’s group that carried out over twenty attacks and various other offences in Germany in the eighties. They fought against atomic, gene and reproduction technologies; the corresponding targets of their attacks were companies such as Bayer, Schering and Siemens, research institutes and property of the “representatives of the patriarchal order” (RZ 1983). *Rote Zora* formed a radical political opposition to the existing power which they carried out through a politics of property damage. It was their principle to avoid injuring anyone. Numerous texts and letters claiming responsibility from *Rote Zora* show that they were an “armed group who, however, battled often enough with the typewriter” (Oliver Tolmein). Whereas some persecuted the women as *terrorists* and continue to do so today, others consider them undoubtedly heroines.

The central element of the video “Die Rote Zora” is an interview with Corinna Kawaters that took place in summer 2000. Kawaters is the only woman from the Rote Zora who was sentenced by a court for *membership in a terrorist organization* (§129a). In addition, a conversation was held with the social scientist Erika Feyerabend, who, like the other members of the Gen-Archiv Essen, became caught in the whirl of police investigations against the Rota Zora at the end of the 1980s.

The video offers room for the personal stories and perspectives of the women, allowing a picture of social revolutionary *terrorism* to arise which distinguishes itself from the hegemonial medial representations with their feigned objectivity.

Kuba Bąk

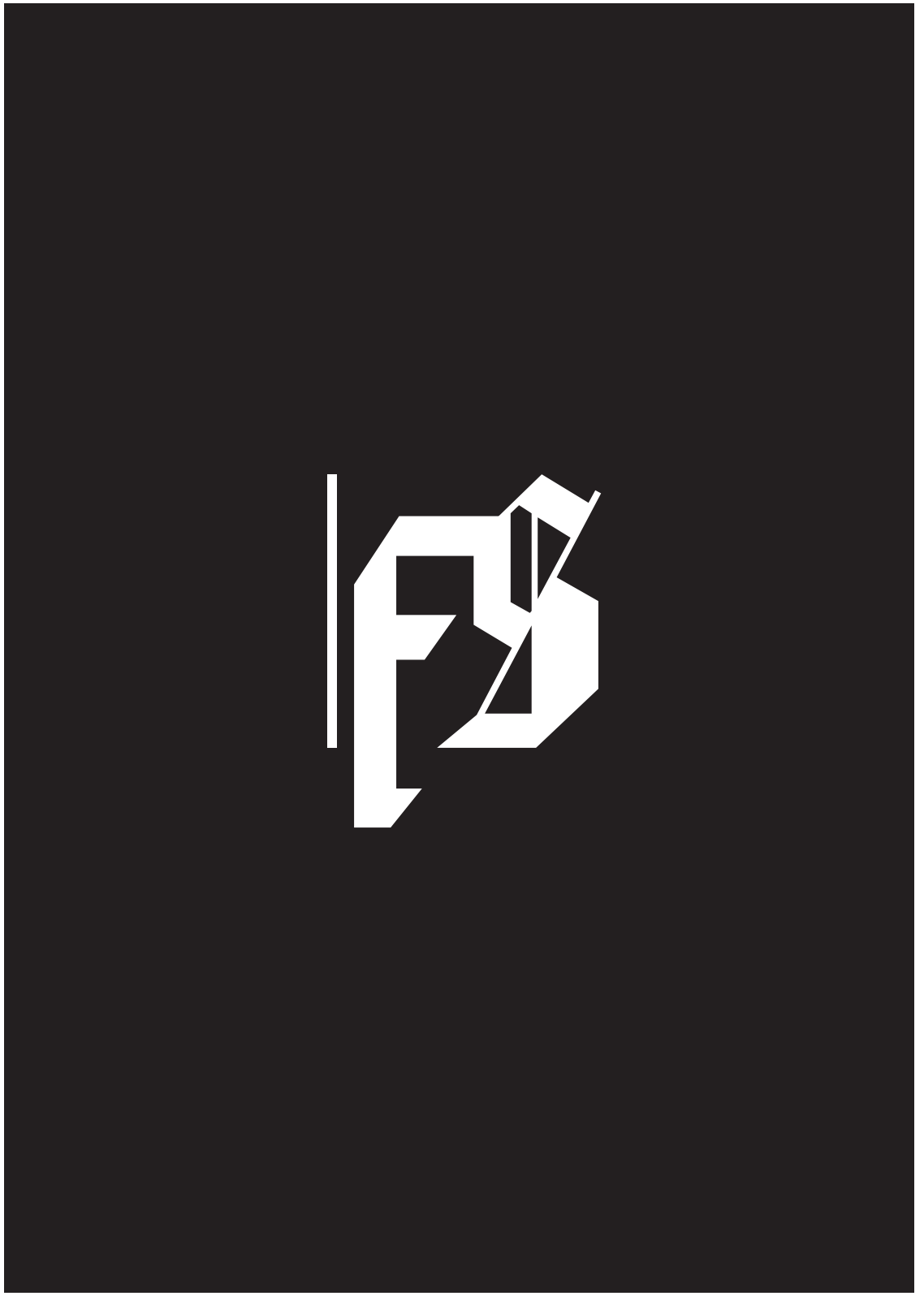
We Have a Situation Here, 2011 | cykl fotografii, różne rozmiary
We Have a Situation Here, 2011 | photo series, variable dimensions

We Have a Situation Here, 2011 | cykl fotografii, różne rozmiary
We Have a Situation Here, 2011 | photo series, variable dimensions

We Have a Situation Here, 2011 | cykl fotografii, różne rozmiary
We Have a Situation Here, 2011 | photo series, variable dimensions

Rote Zora, 2000 | wideo, 28'00", niem./ang.
Rote Zora, 2000 | video, 28'00", German/Engl.

Rote Zora, 2000 | wideo, 28'00", niem./ang.
Rote Zora, 2000 | video, 28'00", German/Engl.



Fabian Seiz

biografia | biographie

Urodzony w 1975 r.

Mieszka i pracuje w Wiedniu. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu.
Jednym z kluczowych trików maszyn Fabiana Seiza jest sugestia, że są one gotowe to użycia. Ich mechanizmy są tak wymyślne, że ich wręcz natychmiastowa awaria kwestionuje także systemy filozoficzne, których są symbolem. Seiz bez przerwy balansuje na granicy deklaracji naukowej i pretensji. Jego artystyczna wypowiedź flirtuje z nauką, z pełną świadomością, że flirt ten donikąd nie prowadzi.

Born 1975.

Lives and works in Vienna. He studied at the Academy of Fine Arts, Vienna.
One of the central tricks of Fabian Seiz´s machines is the suggestion that they are ready to be put to use. Their mechanisms are so elaborate that their prompt failure also questions the philosophical systems which they are symbolising. Seiz is continuously balancing on the borderline between scientific statement and pretension. His artistic representation is flirting with science, fully aware that this flirt is utterly hopeless.

Koniec się rozpoczyna

Już zacząłeś. To pierwsza sprawa. Pierwszą rzeczą jest to, że już zacząłeś, już pracujesz, pracowałeś już nad tym, dopracowywałeś się tego, od jakiegoś czasu. Teraz zacznij od nowa. Zacznij od urywka z książki, Obrazu lub opisu. Wykonaj tą pracę, wykonaj jakąś pracę, spraw żeby to zadziałało. To początek. A teraz zacznij znowu. Zacznij od końcówek, od luźnych elementów, skrawków i pozostałości, dopasuj je, spraw, żeby razem zadziałały. To kolejny początek, rozpoczęcie od nowa, teraz możesz zacząć, jeszcze raz, i.

Pozwól, że wyjaśnię. Jesteś w swoim żywiole. Masz wszystko, czego ci potrzeba. Zawsze masz mniej więcej wszystko czego ci potrzeba, a jeśli nie, jeśli czegoś brakuje, to zawsze jesteś w stanie sobie poradzić z tym co masz, związać koniec z końcem, tak aby w efekcie wszystko zadziałało. Pozwól, że objaśnię klarowniej, co mam na myśli. Zdajesz się działać bardziej oszczędnie. Zdaje się, że nic, prawie nic nie zostaje zmarnowane, za wyjątkiem odrobiny ziemi, pewną kwotą czy ilością drobnego piasku. Nie istnieje nic takiego jak skrawek, wszystko jest kawałkiem, wszystko jest mniej lub więcej kawałkiem, w jakiś sposób, w jakimś miejscu każdy skrawek ma swój początek, tak jak każde nacięcie ma swoją przyczynę, a każda próba swoje spełnienie, swój punkt docelowy. Przyjmijmy, że zacząłeś coś budować, powiedzmy maszynę lub urządzenie. Wyobraźmy sobie, że się tobie udało, to być może ze skrawków, być może lub raczej na pewno z tych luźnych pozostałości, będziesz chciał, zaczniesz, skończysz budując coś, coś innego. Coś odmiennego, coś bez końca, coś stworzonego z rozmaitych końcówek, drobiazgów, kawałków, szczątków.

Pozwól, że podam przykład. Scena wychodzi na szereg kurtyn (to jest praca). Te zazębiające się kawałki drewna tworzą model ludzkiego ucha wewnętrznego (to jest kolejna praca, model zbudowany ze swych skrawków). Oto kolejny przykład: to archiwum, archiwum skrawków.

Mamy szufladę pełną rozmaitych drobiazgów, z tym że szuflada wypełniona jest klejem lub żywicą, i ten klej czy żywica stwardniały, i rozmaite drobiazgi są już nie do odzyskania. Lub ten ostatni przykład i na tym już na dziś skończymy. Zrobiłeś to i tamto, poukładałeś rzeczy tu i tam. Zrobiłeś te rzeczy, ale zacząłeś już pracować nad nowymi, a te pierwsze, te starsze rzeczy, są, przynajmniej jeśli o ciebie chodzi, zrobione, skończone, to znaczy mniej lub więcej, albo prawie że, są prawie, że skończone, bo zawsze jest jakaś pozostałość, a ta pozostałość jest skrawkiem, a skrawki są zalążkiem, i jeśli coś tam masz, właśnie, tam pod tym, pod tą kupą rzeczy, pod tą stertą, tą stertą rzeczy, których ani potrzebujesz ani chcesz je stamtąd ruszać, to mógłbyś równie dobrze te rzeczy zgubić lub zniszczyć, mógłbyś równie dobrze się ich pozbyć. Ale tego nie zrobiłeś i nie zrobisz więc zawsze będzie jakaś pozostałość, a ta pozostałość jest skrawkiem, a skrawek, skrawek jest zalążkiem.

I ten zalążek leży u zarania, na początek, na początek czegoś innego, czegoś nowego.

Julien Jonas Bismuth

End starts

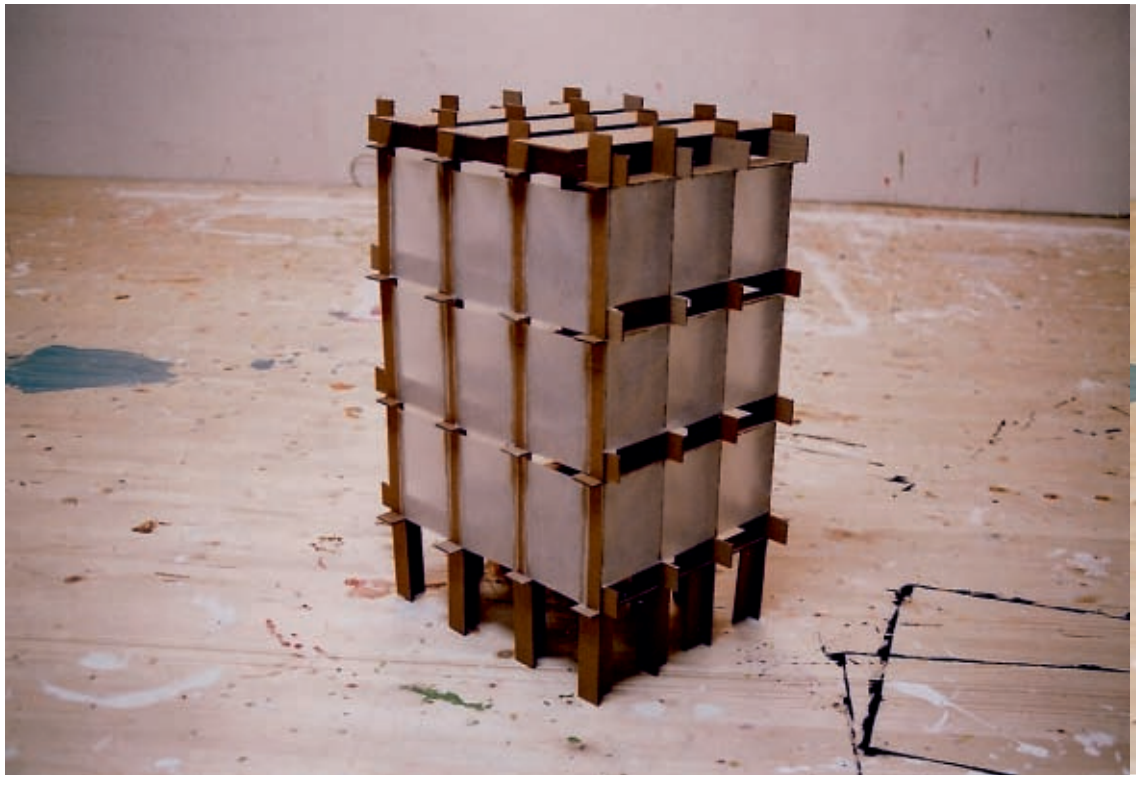
You've already started. That's the first thing. The first thing is that you've already started, you're already working, you've been working on this, working up to this, for some time. Now start again. Start with a passage from a book. An image or a description. Make the work, make a work, make it work. That's a start. Now start again. Start with the ends, the bits and pieces, the scraps and remnants, now make them fit, make them work. That's another start, a fresh start, now you can start up, once more, and.

Let me explain. You are in your element. You have everything you need. You always have more or less everything you need, and if you don't, if something's missing, if something's needed, then you can always make do, make ends meet, make the little ends meet to make the big end work. Let me explain myself more clearly. You seem to operate within a certain economy. Nothing, it seems, almost nothing goes to waste, with the exception of a certain dust, a certain expense or expanse of fine grit. There is no such thing as a scrap, everything is a piece, everything is more or less of a piece, somehow, somewhere, every scrap has its origin, just like every cut has its reason, and every endeavor its end, its destination. Let us say that you set out to build something, perhaps a machine or a contraption. Let us imagine that you succeed, then perhaps out of the scraps, perhaps or rather certainly out of these odds and ends you will want, you will set out, you will end up building something, something else. Something different, something without an end, something built out of odd ends, odds and ends, bits and pieces, flotsam and jetsam.

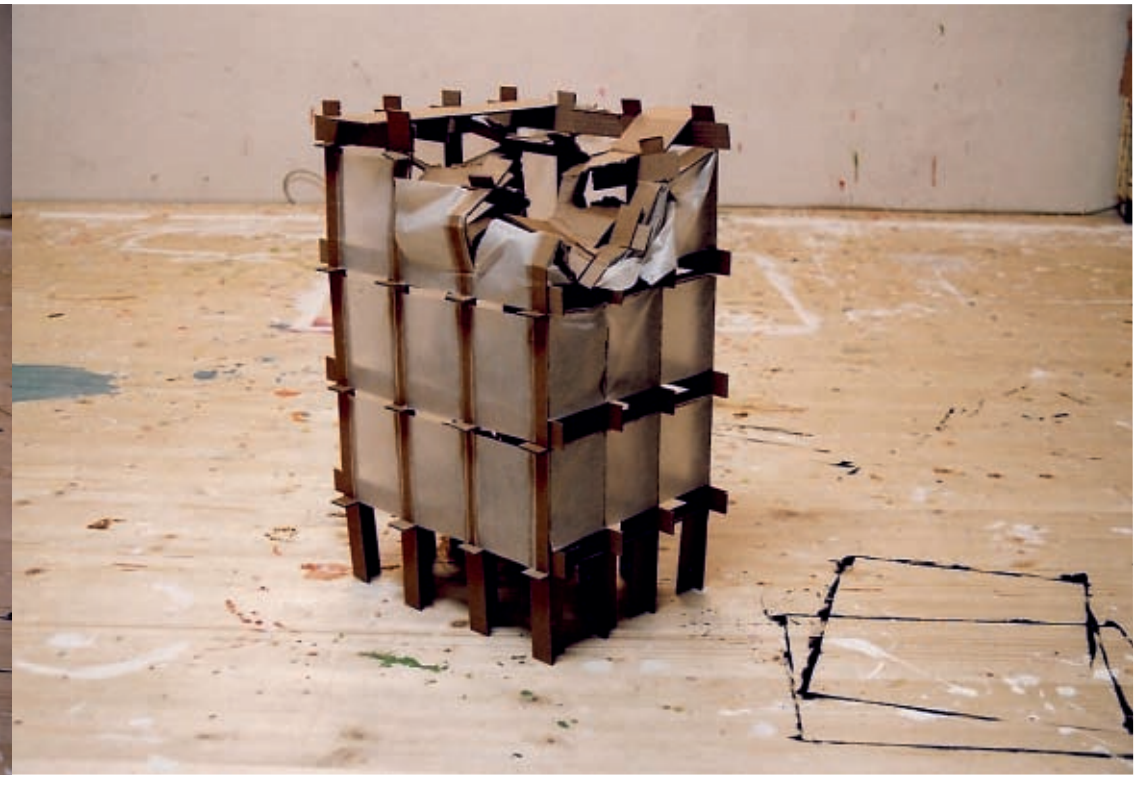
Allow me to give you an example. A stage gives out onto a series of curtains (this is a work). These interlocking pieces of wood form a model of the human inner ear (this is another work, a model built from its scraps). Here is another example: it's an archive, an archive of scraps. There's a drawer full of odds and ends, except the drawer is full of glue or resin, and the resin or the glue has hardened, and the bits of the pieces are irrecuperable. Or this, this one last example and then we'll call it a day. You've made this and that, you've stacked things here and there. You've made these things, but you've started on some new things, and the first, I mean, the older things, as far as you're concerned, they're done, finished, I mean, more or less or just about, they're just about finished, because there's always a remainder, and the remainder is a scrap, and scraps are the seed, and the scraps pile, and the works pile up, and if you have something over there, that's right, under there, under that heap, under that pile, that pile of things that you neither need nor really care to move, then you may as well have lost or destroyed it, you may as well have gotten rid of it. But you haven't and you won't and so there will always be a remainder, and the remainder is a scrap, and the scrap, the scrap is the seed.

And the seed is there at the start, for the start, the start of something else, something new.

Julien Jonas Bismuth

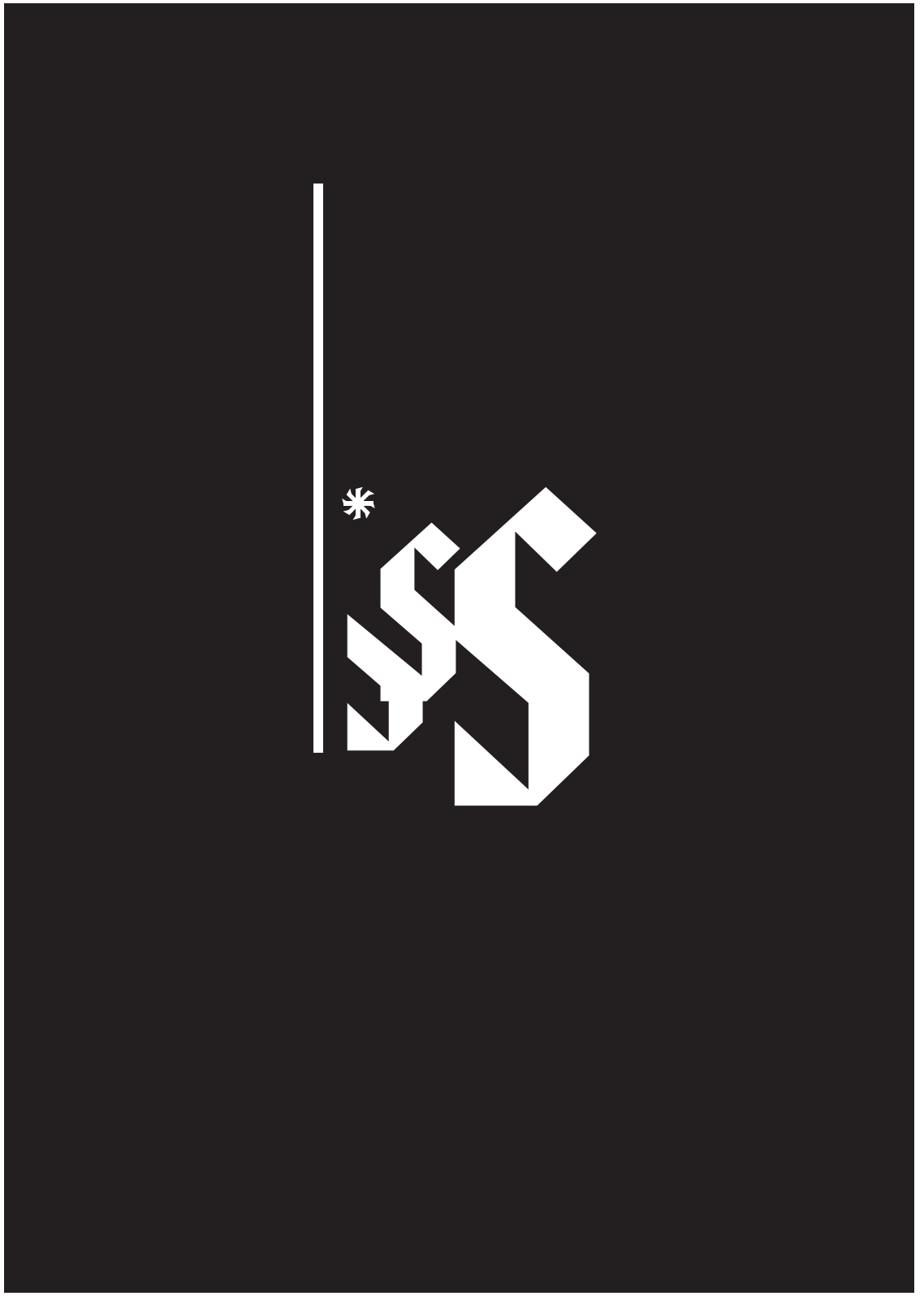


Destroyed Sculpture, 2005 | wideo 7' (w pętli) | *Destroyed Sculpture*, 2005 | video 7' (loop)



Destroyed Sculpture, 2005 | wideo 7' (w pętli) | *Destroyed Sculpture*, 2005 | video 7' (loop)

Destroyed Sculpture, 2005 | wideo 7' (w pętli) | *Destroyed Sculpture*, 2005 | video 7' (loop)



Sebastian Stumpf

biografia | biographie

Urodzony w 1980 r.
Mieszka w Lipsku.

Jako bohater swoich łasnych fotografii i projekcji video Sebastian Sumpf bada przestrzenie sztuki i miejskie utopie – miejsca gdzie ludzkie ciało pojmowane jest wyłącznie jako wartość abstrakcyjna w obrębie zaprojektowanej struktury. Swymi wyrazistymi interwencjami, w których przebrzmiewa echo humoru niemego kina eksploruje pęknięcia i szczeliny wnętrz oraz ujścia i ślepe zaułki miejskiego krajobrazu. Pojawia się w przestrzeniach kontrolowanych, a mimo to nie dostosowuje się do systemu elementów warunkujących, które tymi przestrzeniami rządzą. Jego artystyczna i krytyczna postawa wobec architektury mało ma wspólnego z nonsensem a z uporem łączy ją wszystko.

Born 1980.
Lives in Leipzig.

As the protagonist of his own photographs and videos projections Sebastian Stumpf examines art spaces and urban utopias – locations where the human body is only conceived as an abstract value in a planned structure. With his pointed interventions that echo the humor of early silent films he explores the clefts and crevices of interior rooms and the openings and blind alleys of the urban landscape. He appears in controlled spaces yet does not conform to the system of determinants that govern those spaces. His artistic and critical attitude towards architecture has little to do with nonsense and everything to do with self-will.

Skok ponad widzem dzieła sztuki.

Sebastian Stumpf jako artysta ma w sobie coś łobuzerskiego. Dał się rozpoznać jako twórca fotografii i wideo, zwykle powstających w seriach, w których rozprawia się z ustalonymi normami urbanistycznego ładu. Postać wykreowana przez artystę, wysoki, przystojny mężczyzna ubrany w uniform współczesnego reprezentanta miejskiej kultury, jest portretowany w podczas powtarzalnych czynności pozostających w ikonograficznej sprzeczności z tym, co większość społeczeństwa uznaje za *normalne zachowanie*.

Bohater Stumpfa biega, skacze, opada na podłogi, wpada do rzeki, zeskakuje z murów, czy wykonuje nagle gwałtowne ruchy, wcześniej spokojnie idąc po ulicy.

W serii wideo „Tiefgaragen" zmaga się z zamykającymi się bramami podziemnych garaży samochodowych. Widzimy zatem jego wyścigi z czasem, w czym przypomina bohatera filmowego i kojarzy się raczej z miejskim wcieleniem Indiany Jonesa w słynnej scenie z ucieczką przed monumentalną kulą, niż ze zwykłym obywatelem. Widz pracy Stumpfa, podobnie zresztą do widza kinowego, z początku nie wie, czy oglądany na ekranie bohater zdąży uciec zagrożeniu i czy ściana ograniczająca swobodę ruchu nie runie mu na głowę.

O ile konstrukcja serii oparta jest na multiplikacji żartu wideo, o tyle rezultaty jakie ta praca przynosi budzą już mocne refleksje o uwikłaniu jednostki w przewidywalny, powtarzalny, codzienny rytuał życia we współczesnej metropolii, lub szerzej, w pewnym systemie w ogóle. To łobuzerskie igranie z normami, działanie wbrew oczywistym zakazom, czy przyjętym normom społecznym i obyczajowym jest zresztą charakterystyczne dla całej twórczości artysty, który wcielając się w wykreowanego bohatera, alter ego, zdradza poniekąd swój własny światopogląd.

W zrealizowanym w 2010 roku w Tokio wideo pt. „Highwalk" obserwujemy statyczny kadr z widokiem na położony w centrum miasta most nad rzeką. Kiedy bohater pojawia się w kadrze, nie możemy przypuszczać, że zdarzy się coś nieoczekiwanego. Porusza się on bowiem niczym inni piesi, nie wzbudzając podejrzeń. Nagle, w połowie dystansu między dwoma końcami mostu, jak gdyby nigdy nic, błyskawicznie przeskakuje nad barierką i skacze do wody. Głośny plusk, uderzenie ciała o taflę wody, nie mąci jednak spokoju policjanta, którego możemy obserwować na pierwszym planie, przyglądającego się całemu zdarzeniu. Nie trudno przywołać tu analogię do słynnego obrazu Petera Breugla Starszego. Jego Ikar zdaje się upadać do morza niezauważony przez nikogo. Większość zajętych pracą ludzi po prostu nie zwraca na niego uwagi. Ów mit ikariański, w wersji free-runnera, jest przemycany we wszystkich odsłonach twórczości Sebastiana Stumpfa, który re-edytuje go na potrzeby współczesnej iknosfery. Wideo z Japonii zdradza także podział metodologiczny narracji charakterystyczny dla prac Stumpfa, gdzie oś czasowa składa się z wyraźnych trzech etapów: oczekiwania na pojawienie się bohatera w kadrze (statyczny kadr z wycinkiem miejskiego krajobrazu), ingerencji bohatera w zastaną sytuację, wreszcie epilogu – sugerującego konsekwencje zdarzenia, które pozostają najważniejszym rezultatem, prawdziwą wagą tej twórczości, budując napięcia i refleksje.

Fotografie z serii „Highwalk" powstałe na tle pejzażu z wielu dużych miast świata, od Londynu do Pekinu, oparte są o prosty, odtwarzany w serii, schemat działania bohatera. Pojawia się on centralnie w kadrze, na tle standardów architektonicznych finansowych dzielnic (beton, szkło, metal i kamień) miast, uzbrojony w przewód zakończony przyciskiem migawki aparatu. Samowyzwalacz, jak nazywa się go w nomenklaturze fotograficznej, może być także właściwym określeniem dla stanu psychologicznego, w jakim odnajdujemy bohatera serii. Wyzwala on swój własny portret w momencie skoku nad metalową barierką, za którą z pewnością znajduje się miejska przepaść. Nie poznajemy dalszego losu bohatera. Artysta pozostawia nas wbrew naturalnej logice jasnej deklaracji, zrobił to, czy nie.

Puste przestrzenie pomiędzy ścianami budynków, dziury w perfekcyjnie zaprojektowanej i utkanej z materiałów budowlanych tkance miasta, są z kolei naturalnym tłem dla serii „Sukima". Artysta pojawia się na wszystkich fotografiach odwrócony plecami do domniemanego spojrzenia. Występuję w nich w roli świadka, który przypomina nam o istnieniu tej niechcianej, niezagospodarowanej przestrzeni, przy okazji drocząc się delikatnie z jedną z europejskich tradycji przedstawieniowych, charakterystyczną choćby dla malarstwa. Tym

razem bohater prezentuje raczej wcielenie łobuza – *flanneura*, który przechadza się po który przechadza się po mieście i niczym niezauważony zamiera w pustych przerwach urbanistycznego krajobrazu. Staje się też przykładem rzeźby społecznej, autorem prywatnego, indywidualnego flash-moba, rozgrywającego własną przestrzeń *tromple l'oeil*. Uwidacznia to kolejny problem charakterystyczny dla całej twórczości Stumpfa – obszar ikonografii związany z obecnością / nieobecnością bohatera w kadrze, a także problem widzialności, podkreślany tu przez ewidentne igranie z aparatem surveillance, miejskiego monitoringu. Ten ostatni, choć nie jest przedmiotem fotografii, pozostaje w świadomości widza, a nawet w efekcie, może decydować o recepcji i sprawiać wrażenie oglądania obrazu okiem strażnika monitoringowego. Niektóre z sytuacji w fotografiach, czy wideo Stumpa wręcz to sugerują.

W pracach wideo powstających we wnętrzach instytucji, w muzeum, w galerii sztuki, bohater Stumpfa atakuje puste sale wystawowe. Oglądamy go jak biega po nich, rozpędzając się do granic wytrzymałości lub odwrotnie, gdy leżąc spokojnie na ławie, nagle z niej spada i znika z kadru, sytuując się poza obrazem. W ramach projekcji wideo pokazywanej następnie we właściwej galerii, na białej ścianie, mamy do czynienia z kontekstem *site-specific*. Ulegamy symulacji, stając się poniekąd zwiedzającymi te same przestrzenie, w których uprzednio portretowany był artysta.

Projekt Sebastiana Stumpfa przygotowany specjalnie dla Zamku Cesarskiego w Poznaniu wpisuje się w jego ostatnie działania w przestrzeniach instytucji kultury. Obserwujemy zatem artystę, który pojawia się na obrazie wideo na tle kolejnych korytarzy zamkowych i biegnie w stronę spojrzenia widza. Rozpędza się przy tym do maksymalnej prędkości i przeskakuje kadr, przy czym wydaje się, że w rezultacie przeskoczył nas, widzów. Co znamienne, chodząc po wystawie w Zamku, odnajdujemy te same miejsca, w których *przed chwilą* pojawiał się bohater wideo. Jego obecność, również w sensie dźwiękowym (ważnym komponentem tej pracy jest oryginalny soundtrack) uwiarygadnia nas samych, odbiorców dzieła sztuki, a przez to być może również uprawomocnia ewentualność naszego własnego niestosownego zachowania, które nie przystoi w instytucji, w oficjalnym miejscu. Powaga Zamku Cesarskiego, jako instytucji, w sensie historycznym, jak i współczesnym – jako Centrum Kultury – zostaje złamana, co wobec zagadnień tej konkretnej wystawy wydaje się niezwykle mocnym uderzeniem w przyzwyczajenia. Artysta i widzowie pracy, którzy potencjalnie mogą go naśladować, są zagrożeniem dla klasycznie pojętego sposobu zwiedzania wystawy, czyli „People see paintings" w wersji drobnomieszczańskiej.[1] Psują wówczas jakość i ład kierunków zwiedzania. Należałoby może ogrodzić miejsce projekcji. Takie reperkusje zawsze towarzyszyły przejawom sztuki sprzeciwiającej się ustalonym porządkom.

Krzysztof Łukomski

[1] Tytuł słynnej wystawy w Muzeum Sztuki Współczesnej w Chicago, na której zgromadzono prace wielu artystów z całego świata, przedstawiające widzów w sytuacji zwiedzania galerii sztuki.

The artwork's vault over the viewer.

As an artist, Sebastian Stumpf has something roguish about him. In his photographic and video works which are usually created in a series, he takes apart the established norms of urbanistic order. The character created by the artist – a tall handsome man, dressed in the uniform of a contemporary representative of urban culture – is portrayed during repeated actions which remain in an iconographic contradiction to what the majority consider *normal behaviour*. Stumpf's hero runs, jumps, falls to the ground, falls into a river, jumps from walls, suddenly performs violent motions.

In the video series entitled "Tiefgaragen", the man struggles with the closing doors of underground garages. Hence, we see his races against the clock where he resembles a cinematographic hero, an urban incarnation of Indiana Jones in the famous scene where he runs from a giant ball, rather than a regular citizen. The addressee of Stumpf's work, similarly to a cinema spectator, does not know at first whether the protagonist seen on the screen will manage to escape the danger and whether the constricting wall will not fall on his head.

Although the construction of the series is based on a multiplication of a video joke, the effects the work brings induce powerful reflections on the entanglement of an individual in the predictable, repeated, everyday ritual of living in a contemporary metropolis, or broader – in a certain system in general. In any case, this roguish play with norms, acting in contravention of obvious prohibitions or accepted social and moral norms is characteristic for the entire work of the artist who, personating the invented hero, an alter ego, betrays his own worldview to a certain extent.

In the video entitled "Highwalk", made in 2010 in Tokio, we watch a static frame offering a view of bridge on a river in the centre of a city. When the hero appears in the frame, we cannot expect anything unexpected to happen. He moves just as the other pedestrians, giving rise to no suspicions. Suddenly, in the middle of the way between the two ends of the bridge, he swiftly jumps over the railings into the water, as if it were the most casual of occurrences. However, the loud splash, the sound of the body hitting the water does not ruffle the policeman who watches the whole event and whom we may see in the foreground. At this point, it is easy to draw an analogy to the famous picture of Peter Breughel the Older, His Icarus, unnoticed by anyone, seems to be falling into the sea. Most of the people who are busy with their work simply do not notice him. That myth of Icarus in a free-runner version is smuggled in all instances of Stumpf's art, who re-edits it for the needs of the contemporary iconosphere. Also, the video from Japan unveils the methodological division of narration which is characteristic of Stumpf's works, where the time axis consists of three distinct stages: the anticipation until hero appears in the frame (a static frame with a section of urban landscape), the intervention of the hero in the situation he encounters, and finally the epilogue which suggests the consequences of the event which remain the most important outcome, the true weight of the art, giving rise to tensions and reflection.

The images from the "Highwalk" series, created against the backdrop of major cityscapes across the world – from London to Beijing, are based on a simple pattern of the protagonist's actions, which is replayed throughout the series. The hero appears as a central figure in the frame, set against architectural standards, financial districts (concrete, glass, metal and stone), armed in a cable ending with a shutter trigger. The remote shutter release, as it is called in the photographic nomenclature, may also be an appropriate description of the psychological state in which we find the protagonist. He releases his own portrait in the moment of the jump over the metal railings, beyond which an urban abyss looms without fail.

We do not learn about the later fates of the hero. The artist leaves us against the natural logic of definite declaration – whether he did it or not.

The empty spaces between the walls of the buildings, the holes in the urban tissue, perfectly designed and constructed from building materials, are in turn a natural setting for the "Sukima" series. In all photographs the artist appears with his back turned to the supposed onlooker. There, he plays the role of a witness who reminds us of that unwanted, undeveloped space, subtly teasing one of the European representational traditions, which is typical of painting, for instance. This time, the protagonist presents a guise of a rascal – *flâneur*, who strolls

across the city and unnoticed freezes in the empty gaps of the urban landscape. The man also becomes an example of social sculpture, an author of a private, individual flash-mob who plays his own space of *trompe l'oeil*. This unveils another problem which is typical of Stumpf's all creative work – the space of iconography associated with the presence/absence of the hero in the frame, and also the problem of visibility, emphasized here by the obvious play with the a city surveillance device. The latter, albeit not an object of photography, remains in the awareness of the viewer and, as a result, may even decide about the reception and give the impression of watching the image through the eyes of a monitoring officer. Certain situations in Stumpf's works suggest it quite explicitly.

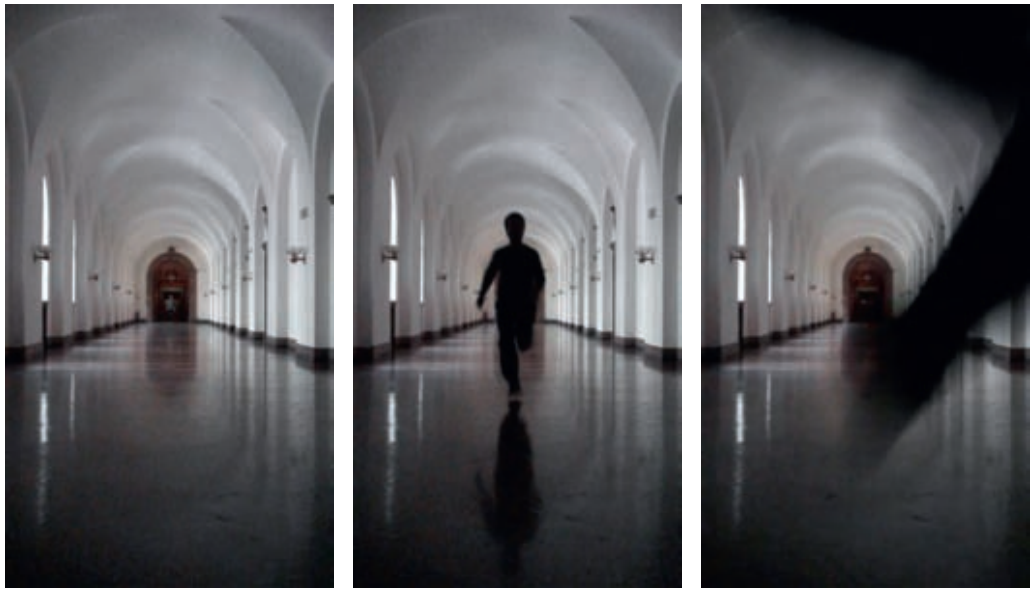
In the videos created in the interiors of institutions – in museums, art galleries – Stumpf's protagonist assaults empty exhibition rooms. We watch him as he runs inside them, accelerating to the limits of endurance or conversely - when lying serenely on a bench he falls off it suddenly and disappears from the frame, situating himself beyond the image. When the video is later displayed in the appropriate gallery, we are confronted with a site-specific context. We submit ourselves to the situation, to a certain extent becoming the visitors to the same spaces where previously the artist had been captured.

Sebastian Stumpf's project prepared specially for the imperial castle in Poznań is concurrent with his recent actions within the spaces of culture establishments. Hence, we see the artist who appears in the video projection against the backdrop of successive castle corridors, and watch him run towards the viewer. When doing so, he accelerates to maximum speed and jumps over the frame, which gives the impression that he has jumped above us, the audience. Significantly enough, when we visit the exhibition at the Castle, we find the same places where the hero of the video has just been *a moment ago*. His presence, also in the sense of sound (the original soundtrack is an important component part of that work) renders credibility to ourselves, the addressees of the artwork, and perhaps by this means it legitimizes the potentiality of our own inappropriate behaviour which does not befit one in an institution, in an official place.

The solemnity of the Imperial Castle as an institution, both in the historic as well as contemporary understanding, is broken, which in view of the issues of that particular exhibition seems an exceedingly powerful blow against our habits. The artist and the viewers who may wish to copy him are a threat to the classically understood manner of visiting an exhibition, in other words the "People see paintings" in a petit-bourgeoisie version.[1] Thus they spoil the quality and the order of visiting paths. Perhaps the place of the projection should be fenced off. Such repercussions have always accompanied a manifestation of art which defied the established order.

Krzysztof Łukomski

[1] The title of the famous exhibition at the Contemporary Art Museum in Chicago, which gathered works of numerous international artists; the works presented audience visiting an art gallery.

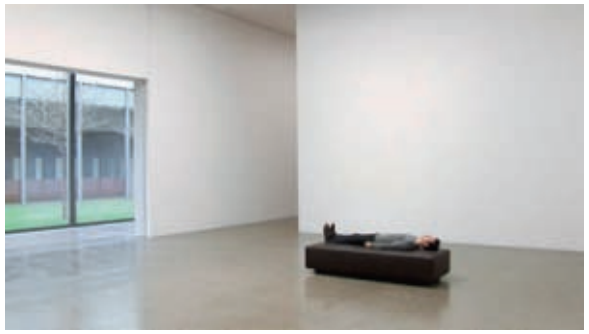


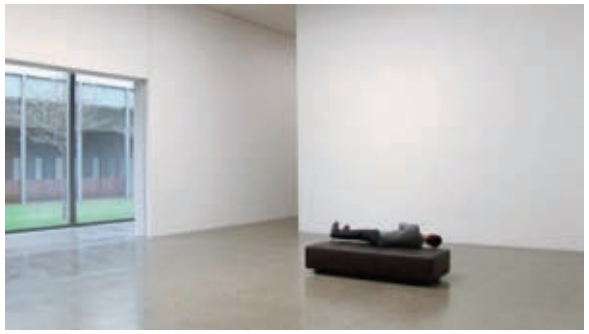
Neue Räume, 2010 | projekcja wideo z dźwiękiem, 8' 36'', w pętli
Neue Räume, 2010 | video projection with sound, 8' 36'', loop

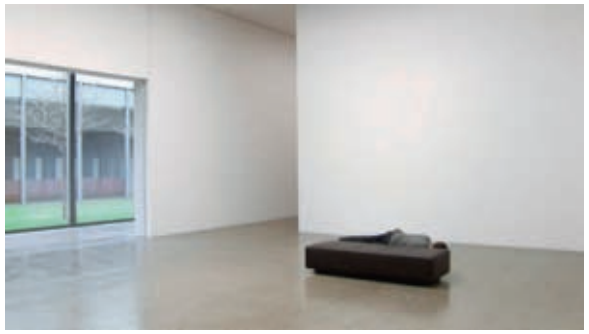
Neue Räume, 2010 | projekcja wideo z dźwiękiem, 8' 36'', w pętli
Neue Räume, 2010 | video projection with sound, 8' 36'', loop

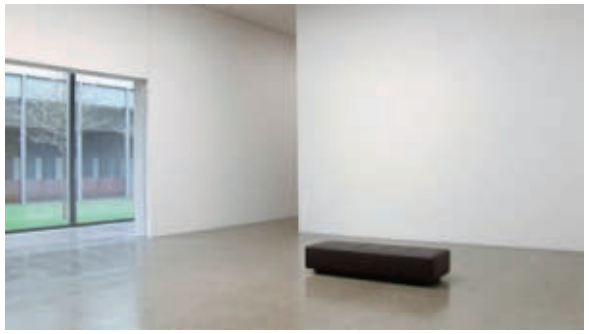
Neue Räume, 2010 | projekcja wideo z dźwiękiem, 8' 36'', w pętli
Neue Räume, 2010 | video projection with sound, 8' 36'', loop

Neue Räume, 2010 | projekcja wideo z dźwiękiem, 8' 36'', w pętli
Neue Räume, 2010 | video projection with sound, 8' 36'', loop



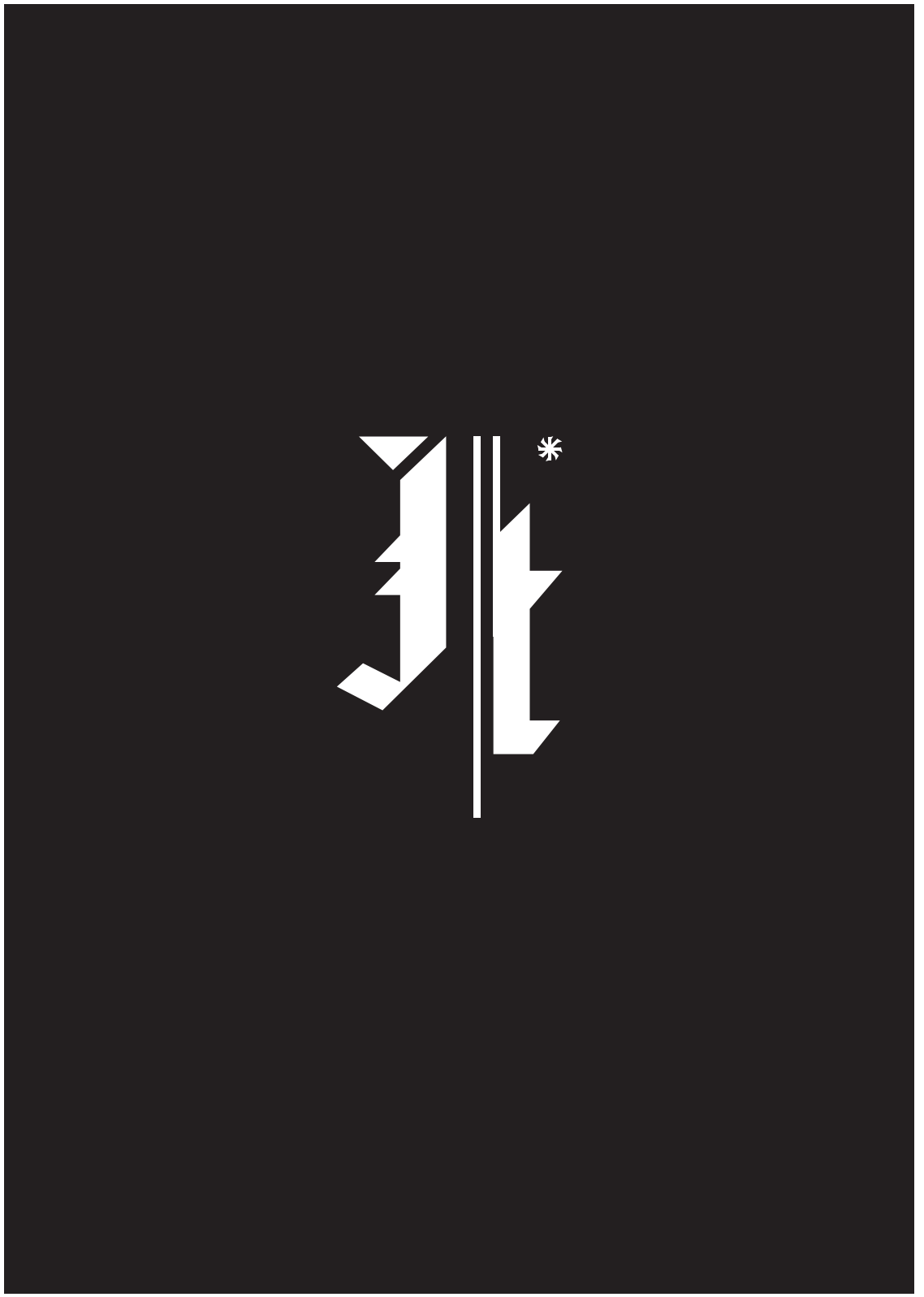






Neue Räume, 2010 | projekcja wideo z dźwiękiem, 8' 36'', w pętli
Neue Räume, 2010 | video projection with sound, 8' 36'', loop

Neue Räume, 2010 | projekcja wideo z dźwiękiem, 8' 36'', w pętli
Neue Räume, 2010 | video projection with sound, 8' 36'', loop



Johan Thurfjell

biografia | biographie

Urodzony w 1970 r.
Mieszka i pracuje w Sztokholmie, w Szwecji.

Johan Thurfjell uzyskał tytuł magistra sztuk pięknych w Akademii Sztuki Uniwersytety Sztokholmskiego w 2002 roku. W 2001 studiował w Otis College of Art in Los Angeles, USA.

W dorobku Johana Thurfjella znajdziemy zarówno akwarele, kunsztowne ręcznie wykonane modele jak i wielkoformatowe instalacje. Jego prace niejednokrotnie charakteryzują się interakcją zachodzącą pomiędzy formą wizualną, a opowieścią toczącą się w podtekście. Poprzez miniaturyzację *wielkich* i czasem traumatycznych wątków Thurfjell sprawia, że zarówno on sam, jak i widzowie mogą się z nimi zmierzyć. Wystawy indywidualne Johana Thurfjella odbywały się w Szwecji, Niemczech i USA, artysta brał również udział w kilkunastu pokazach zbiorowych na całym świecie.

Ghosts to cykl niewyraźnie zarysowanych, geometrycznych akwareli ujętych w wiekowe ramy. Obrazy funkcjonują jako proste monochromatyczne abstrakcje, niemniej kryje się w nich aluzja do starych fotograficznych portretów, które z ram usunięto. Wyblakłe ślady brakujących fotografii przywołują tych, którzy kiedyś na nich widnieli, i których teraz są już nieobecni.

www.johanthurfjell.com

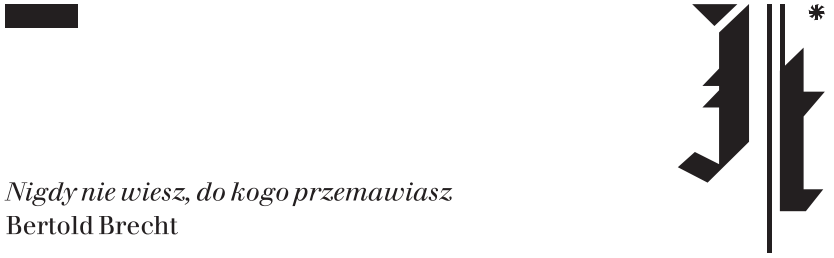
Born in 1970.
Lives and works in Stockholm, Sweden.

Johan Thurfjell got his MFA at Stockholm University College of Art in 2002. In 2001 he studied at Otis College of Art in Los Angeles, USA.

Johan Thurfjell's works spans from watercolours to exquisite handcrafted models and large-scale installations. His works are often characterised by an interaction between visual form and sub textual narrative. Through a process of miniaturizing *big* and sometimes traumatic subjects Thurfjell renders them manageable both to himself and his audience. Johan Thurfjell has had solo exhibitions in Sweden, Germany and USA, and has participated in a number of group shows around the world.

Ghosts is a series of faint geometric watercolours in old frames. The paintings function as simple monochrome abstractions but allude to removed old photographic portraits. The faded traces of the missing photographs invoke those once depicted and now absent.

www.johanthurfjell.com



Nigdy nie wiesz, do kogo przemawiasz
Bertold Brecht

Johan Thurfjell przemierza w swej twórczości rozległe ikonografie, od literatury pięknej poprzez osobliwe galerie kolekcjonerskie, historyczne archiwa, aż do szeroko pojętej pop-kultury. Fragmenty tych obrazoprzestrzeni pojawiają się w jego pracach w postaci symboli, znaków, wykreowanych sytuacji, zestawień elementów budujących zagadkowe układy znaczeń pobudzające widzów do złożonych refleksji i uczestnictwa w grze interpretacji.

Artysta wykorzystuje zarówno tradycyjne malarstwo (akwarela, olej), którym bawi się intelektualnie, obiekty rzeźbiarskie, które aranżuje przez zestawienia, wreszcie prowokuje sytuacje artystyczne w oparciu o zaskakujące rozwiązania site-specific, ingerując w zastane przestrzenie, w których pracuje lub specjalnie dla nich wykreowując zupełnie nowe projekty. To sztuka kontekstualna, pełna specyficznej poetyki i nierzadko oryginalnego humoru. *Mokre* ślady stóp wykonane lakierem na kamieniu w rzeczywistym pomieszczeniu, przywodzące na myśl podążanie za kimś, kto dopiero tamtędy przeszedł, czy malarskie i para-graficzne odwołanie do poszukiwaczy Wielkiej Stopy (zebrane w ramy dokumenty nawiązują do pewnej popkulturalnej obsesji podążania za nieznanym, tajemniczym, obcym) są świadectwem pewnego śledztwa do jakiego autor zaprasza widzów. Z kolei starsze prace, miniaturowe modele budynków, przerwanego mostu, małe krajobrazy z precyzyjnie odwozrowanymi detalami budują fragmenty narracji zarówno przyjemnej ("Message to a Friend" - minaturowy model fjordu z małym domem, w którym pali się światło wprawia nas w pogodny, baśniowy nastrój z prywatnej, poetyckiej podróży) jak i niepokojącej ("Collapse" - obiekt rzeźbiarski odwzorowujący przerwany wiadukt, most - nawiązanie do tragedii w Minneapolis).

Choć prace te zbudowane są zwykle z delikatnych, estetycznych elementów, często przeskalowanych, miniaturyzowanych, nigdy nie są łagodne w oddziaływaniu i nie pozostają bez wyraźnego wpływu na widza, który już od pierwszego momentu ulega oczarowaniu, a następnie podlega kuszeniu przez artystę. W tym sensie prace te są uniwersalne. Johan Thurfjell poddaje w wątpliwość pewność siebie odbiorcy, zapraszając go do indywidualnego odczytania znaczeń, jednocześnie pokazując mu tylko fragmenty domniemanej wizji. To tak jak gdyby odnaleźć pęk kilkudziesięciu różnych kluczy w wielkim pustym pałacu i mieć za zadanie otworzyć kolejne drzwi, za którymi czai się wiele niespodzianek. Takie uczucie, pomiędzy świadomością tajemnicy, a przyjemnością jej powolnego odkrywania towarzyszy zaznajamianiu się z kolejnymi pracami artysty, tak jak podczas kolekcjonowania kolejnych dowodów śledztwa, przy braku jednoznacznej hipotezy. Nierzadko twórczość ta podszyta jest specyficzną nostalgią za tym niezwykłym okresem w życiu człowieka, kiedy poszukiwanie prostych sensów i odkrywanie znaczeń jest podstawowym wyzwaniem egzystencjalnym i filozoficznym. Prace Jonatana Thurfjella przywołują nam owe intensywne doznania, których pozbywamy się w codziennym życiu. Stymulują więc to, co umyka nam, gdy chcemy być zbyt dorośli i stajemy się nadto zwyczajni.

Krzysztof Łukomski

You never know to who you speak
Bertold Brecht

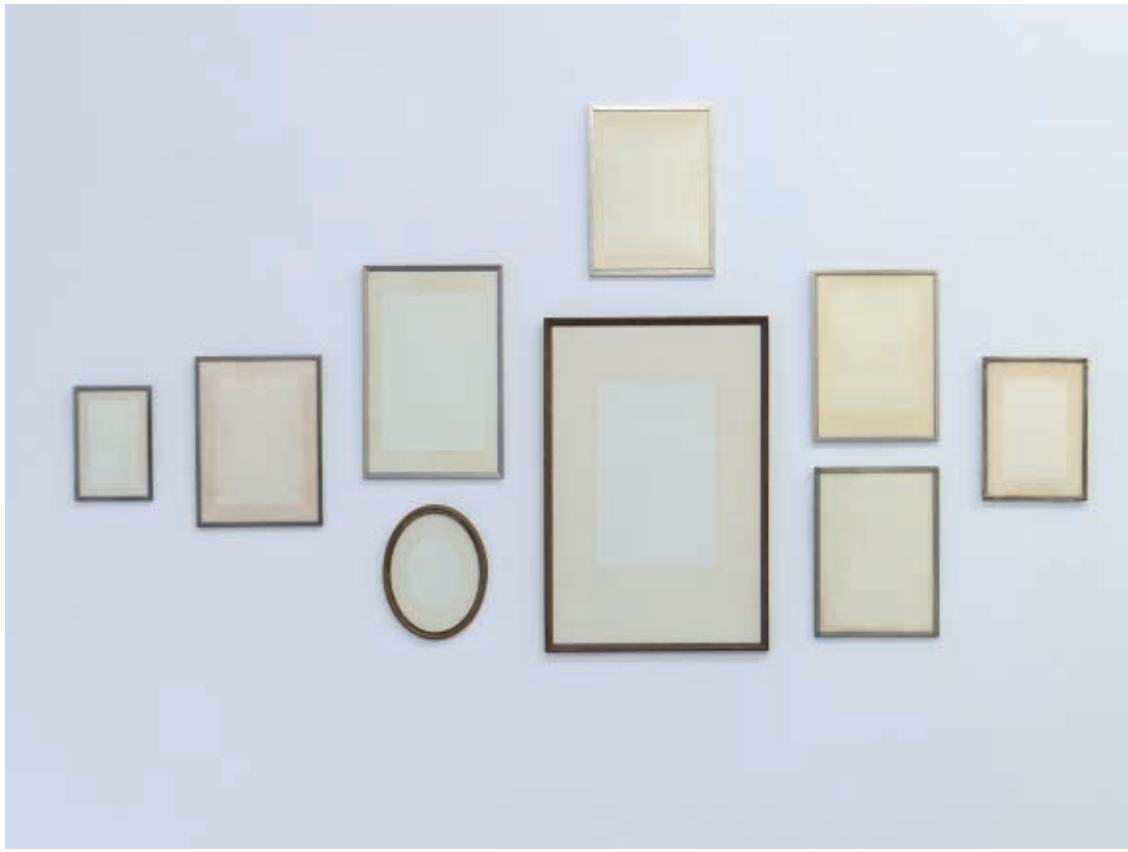
In his work, Johan Thurfjell traverses wide expanses of iconography; from high literature through peculiar collector's galleries, historical archives to the broadly understood pop culture. The fragments of this *space-image continuum* appear in his works in the shape of symbols, signs, created situations, combinations of elements arrayed into a mysterious alignment of meanings which provoke the viewers to complex reflection and participation in the interpretation game.

The artist employs both traditional painting (watercolours, oils) with which he plays an intellectual game, sculpted objects which he arranges through juxtapositions; finally, he provokes artistic situations based on surprising site-specific solutions, intervening in the existent spaces where he works or creating projects dedicated especially for them. The art is contextual, full of specific poetics and, not infrequently, original sense of humour. The *wet* footmarks made with varnish on a stone in a real interior evoking following someone who has just passed there, or painterly and paragraphic references to those seeking Bigfoot (the documents collected in frames draw on a certain popcultural obsession of following something unknown, mysterious, alien) are a testimony of an investigation to which the author invites the audience. In turn, the older works, miniature models of buildings, a collapsed bridge, small landscapes with painstakingly reproduced details build fragments of narration which is both pleasant ("Message to a Friend" – the miniature model of a fiord with a small house where a light is on puts us in a cheerful, fairytale mood of a private, poetic journey) as wells as disturbing ("Collapse" – a sculpted object which reproduces a broken down viaduct – a reference to the tragedy in Minneapolis).

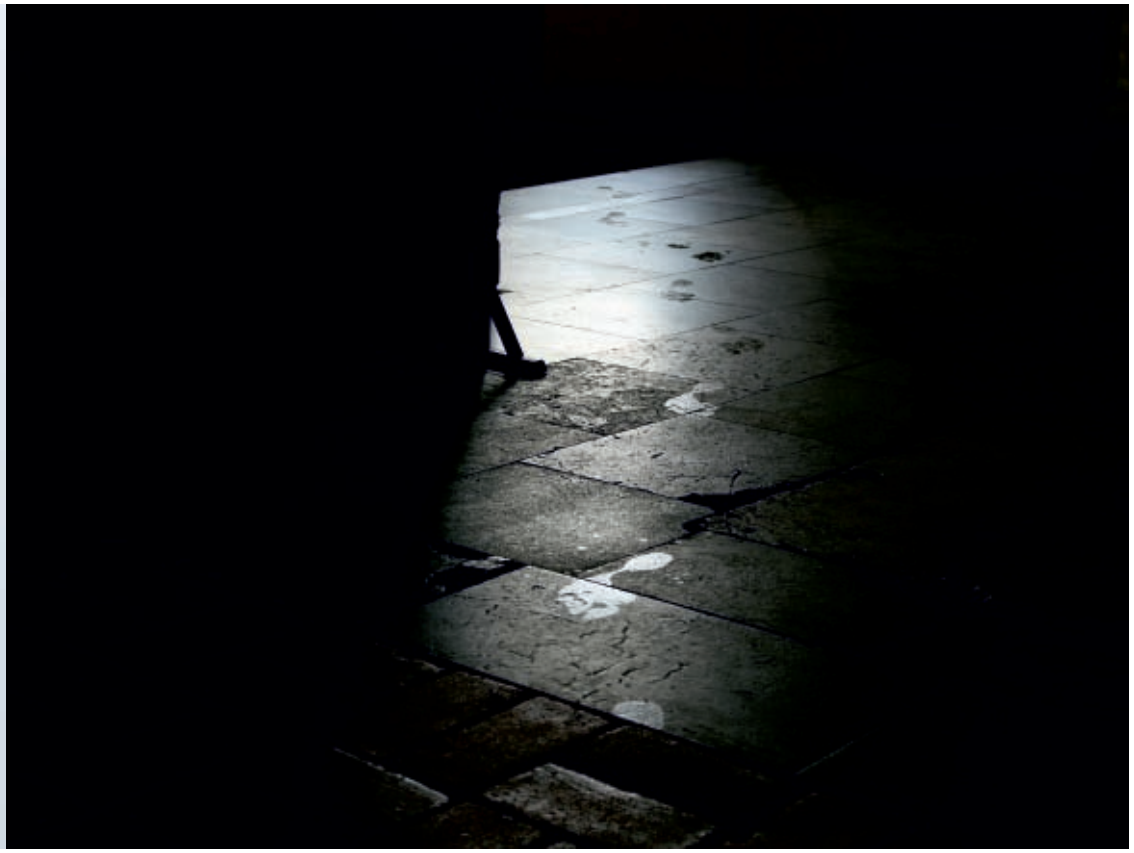
Although the works are usually built from delicate, aesthetic elements, often downscaled, miniaturized, they are never benign in their action and never leave the onlooker unaffected. The latter, captivated already at first sight is then tempted by the artist. In this sense the works are universal. Johan Thurfjell questions self-confidence of the viewers, inviting them to an individual reading of the meanings, at the same time showing them only fragments of the supposed vision. It is as if one found a bunch of keys in a great empty palace and had a task to open door after door, behind which there lurked many surprises. Such a feeling, between the awareness of a secret and the pleasure of its slow discovery accompanies making the acquaintance of successive works of the artist, just as with collecting successive pieces of evidence in an investigation while an unambiguous hypothesis is lacking. At times the work is streaked with singular nostalgia after that extraordinary period in the life of an individual, when looking for the simple sense and the discovery of meanings is a basic existential and philosophical challenge. The works of Johan Thurfjell bring back those intense experiences which we choose to cast away in everyday life. Hence they stimulate that which escapes us when we desire to be too adult and when we become too mundane.

Krzysztof Łukomski

Bright eyes, 2008 | kompozyt gipsowo-żywiczny (jemsonite), wosk pszczeli, lampa, różne wymiary
fotografia: Gerhard Kassner
Bright eyes, 2008 | jesmonite, bee wax, lamp, size variable, photo by: Gerhard Kassner

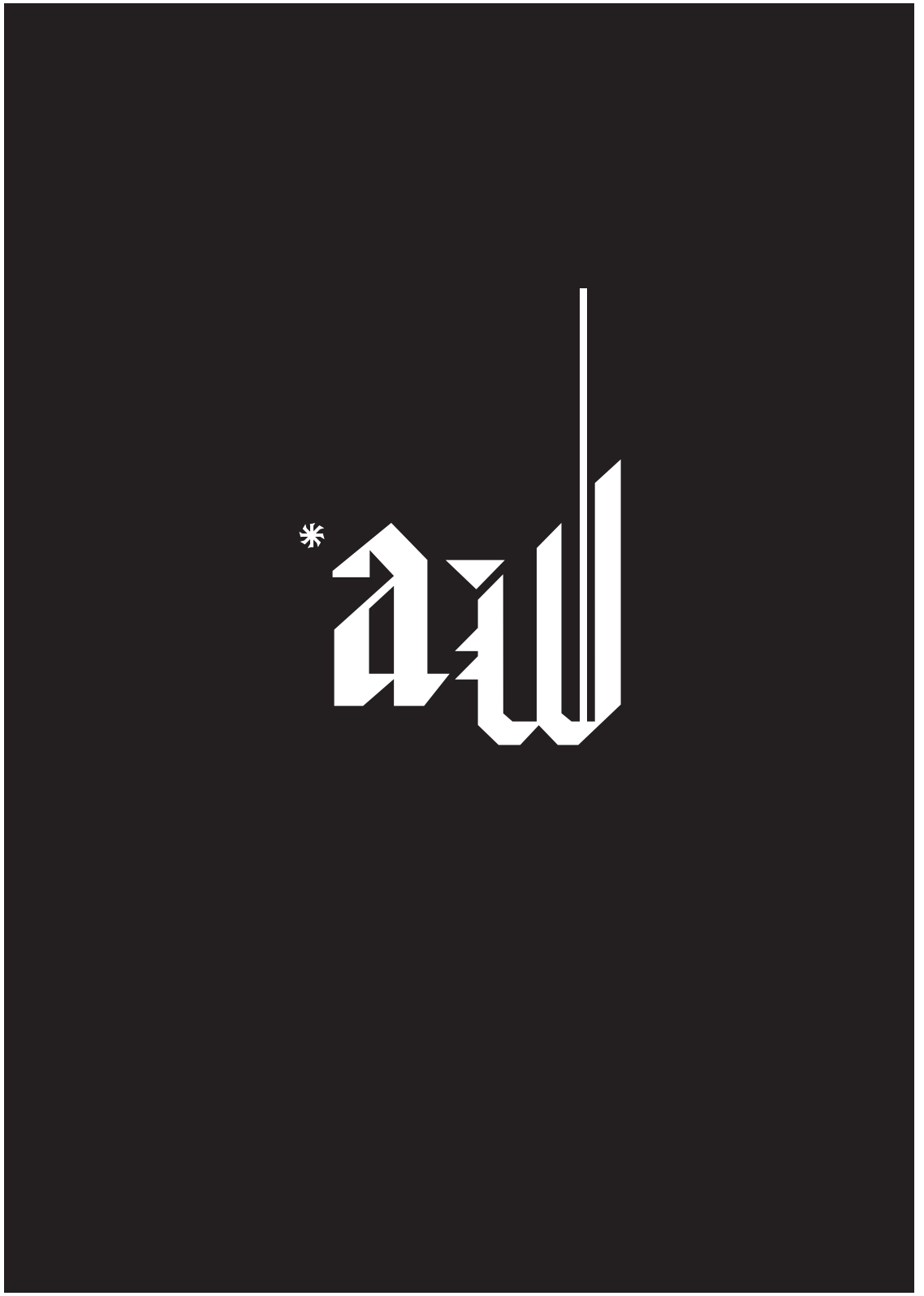


Ghost, 2009 | akwarela na papierze i stare ramy, różne wymiary | foto: Jonas Dahlberg
Ghost, 2009 | watercolour on paper and old frames, Sizes variable | photo by: Jonas Dahlberg



I come to you Naked, 2010 | laka, różne wymiary, fotografia Johan Thurfjell
I come to you Naked, 2010 | lacquer, size variable, photo by Johan Thurfjell

Yesterday, 2007 | materiały mieszane, 120x100x115 cm | foto: Gerhard Kassner
Yesterday, 2007 | mixed material, 120x100x115 cm | photo by: Gerhard Kassner



Anna Witkowska

biografia | biographie

Urodzona w 1978 roku.
Mieszka i pracuje w Gdańsku.

Absolwentka gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych, artystka wizualna, grafik. Tworzy samodzielnie lub w duecie artystycznym z Adamem Witkowskim. Jej projekty często mają syntetyczny, graficzny charakter. Do swych realizacji wprowadza elementy tekstu. Inspiruje ją najbliższe otoczenie, zapożycza z popkultury, cytaty. Posługuje się najczęściej wideo, fotografią, instalacją lub obiektem.

www.aniawitkowska.com

Born in 1978.
Lives and works in Gdańsk.

Graduate of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, visual and graphic artist. Creates independently or in an artistic ensemble with Adam Witkowski. Her projects often possess synthetic, graphic character. Her realisations feature elements of text. She is inspired by the immediate urroundings, borrows from pop culture. Her most frequent means of expression include video, photography, installation or object.

www.aniawitkowska.com

W powieści „451 stopni Fahrenheita” z 1953 r. Ray Bradbury stworzył futurystyczną wizję anty-utopijnego państwa, w którym jedynym powszechnie obowiązującym zakazem jest czytanie i posiadanie jakiejkolwiek literatury. Przestrzeganie tego prawa ma minimalizować uczucie smutku, zapewniać stałą satysfakcję z życia bez ryzyka traktowania innych jako *lepszych* lub *gorszych*. Ta wykreowana rzeczywistość będąca w gruncie rzeczy modelem państwa konsumenckiego ma poważną wadę; nie tylko obiecuje szczęście, ale także go wymaga. Rozporządzenie egzekwowane jest przez specjalną jednostkę, zajmującą się niszczeniem wszelkiego rodzaju pisarstwa, a każda niesubordynacja kończy się re-edukacją.

Akt utylizacji książek wzbudza silne emocje, kojarzy się z mroczną historią skrajnych systemów politycznych oraz ich indoktrynującym procesem usuwającym każdą myśl, która podważała przyjętą ideologię. Niszczenie miało niemal zawsze charakter publiczny i przyjmowało formę oczyszczającego widowiska dla sympatyzujących z władzą tłumów, ogarniętych pragnieniem wyzwolenia się spod destrukcyjnego wpływu literatury.

Właśnie na styku wizjonerskiej kreacji w wydaniu Bradbury’ego i ciążącej historii systemów totalitarnych, Ania Witkowska rzuca wyzwanie współczesnemu człowiekowi. Rozkłada na podłodze zaciemnionego korytarza książki, tworząc rodzaj strefy/bariery, po przekroczeniu której następuje nagłe zachwianie spowodowane niestabilnym gruntem i dyskomfort wywołany intensywnym zapachem starego papieru. Zanim zmysły rozpoznają otoczenie, jest za późno. Nastąpił akt zbezczeszczenia, podeptania tego, co kultura uczyniła świętym, a historia absolutnym. O ile publiczne niszczenie książek było propagandowym działaniem zbiorowym, profanacja, jakiej się dopuszczamy jest doświadczeniem indywidualnym, a przez to szczególnie dotkliwym. Brakuje mocnego motywu, nie ma usprawiedliwienia, jest wstyd i utrzymujące się poczucie winy.

Gest, do którego nakłania Witkowska jest niejednoznaczny, gdyż rodzi pewien paradoks. Totalitaryzm niszczył pewną wiedzę ze względu na niebezpieczeństwo kompromitacji własnej ideologii. Dostrzegał realne zagrożenie w konkretnych pismach, których intelektualny potencjał był bezdyskusyjny. Świadomie eliminowano cenne wartości. W społeczeństwie konsumpcyjnym usuwa się wartości, których nie można, bądź nie chce się zrozumieć. Wybiera się najszybszy skrót, wycina się pewne fragmenty tworzące jedynie iluzję zawartych w nich treści. Książek już nikt nie potrzebuje niszczyć, jest ich wciąż dużo, dostęp do nich jest zbyt prosty, a treść bywa za trudna.

Instalacja jest symbolicznym policzkiem wymierzonym w konsumencką ignorancję, która podobnie jak ideologia totalitarna, usuwa to, co niezgodne z przyjętą myślą.

Max Bochenek

In the 1953 novel entitled “451 Fahrenheit”, Ray Bradbury created a futuristic vision of an anti-Utopian state, where the only prohibition universally in force is reading and possession of any literature. Complying with that law is intended to minimize the feeling of sadness, provide constant satisfaction with life without the risk of treating others as *better* or *worse*. This fictitious reality, which in fact is a model of consumerist state has a serious flaw – not only does it promise happiness but also requires it. The regulation is enforced by a special unit whose task it is to destroy any writings, and each insubordination ends with re-education.

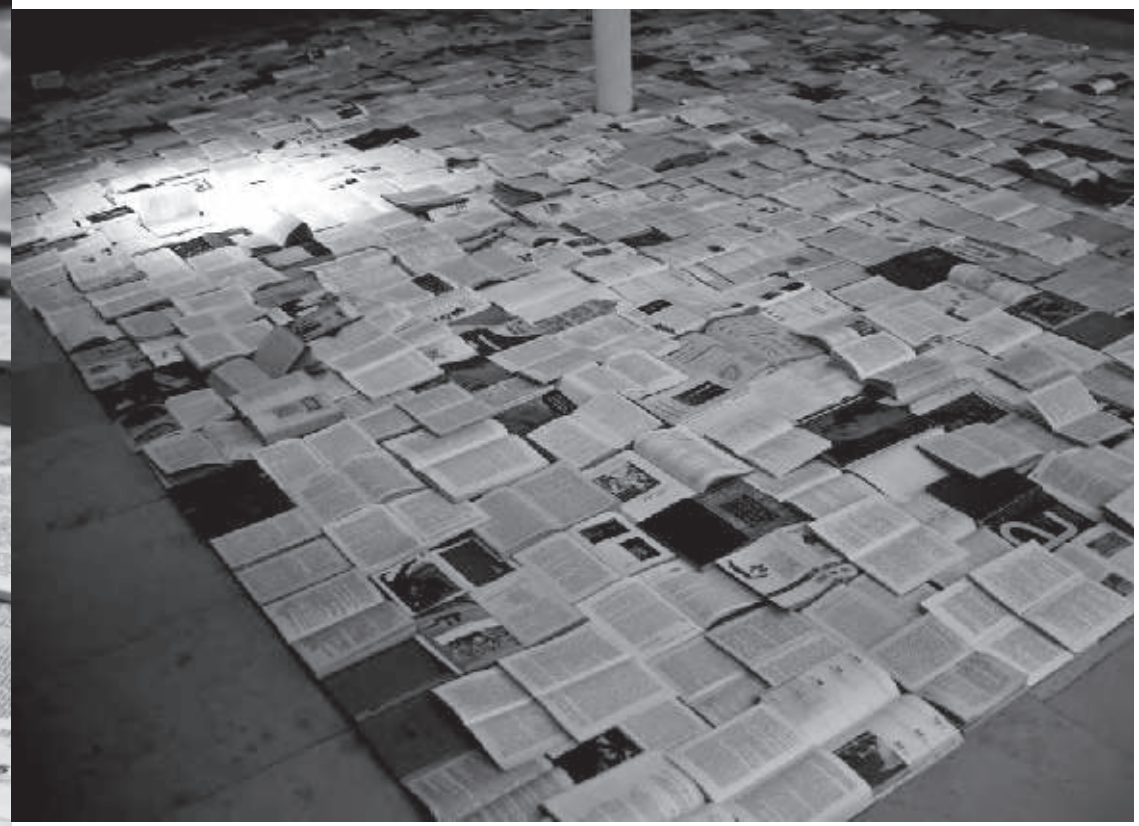
The act of disposal of the books arouses powerful emotions; it may be associated with the sinister history of extreme political systems and the indoctrinating process which removed any thought subverting the adopted ideology. The destruction was always public in nature and took the form of a purifying spectacle for the crowds who supported the authority, crowds who were consumed with the desire to be liberated from the destructive influence of literature. It is precisely at the crossroads of the visionary creation of Bradbury’s and the burdensome history of totalitarian systems that Ania Witkowska challenges the contemporary human. On the floor of a darkened corridor, she distributes books, creating a kind of zone/barrier, crossing which results in a sudden loss of balance caused by unstable footing and a discomfort prompted by the intense smell of old paper. Before the senses recognize the surroundings, it is too late – an act of desecration, the deed of trampling what culture made holy and the history absolute has been perpetrated. While public destruction of books was a collective propaganda action, the profanation that we now commit is an individual experience; the shame and the persistent feeling of guilt are there.

The gesture Witkowska induces us to do is ambiguous since it breeds a paradox. Totalitarianism annihilated certain knowledge due to the risk of its own ideology being compromised. It perceived a real threat in specific writings whose intellectual potential was indisputable. Worthwhile values were eliminated consciously. In a consumerist society, those values which one cannot or does not want to comprehend are removed. The quickest shortcut is chosen, certain fragments are deleted, creating only an illusion of its contents. There is no need for the books to be destroyed anymore, there are many of them still; the access is too easy while the contents tend to be too difficult.

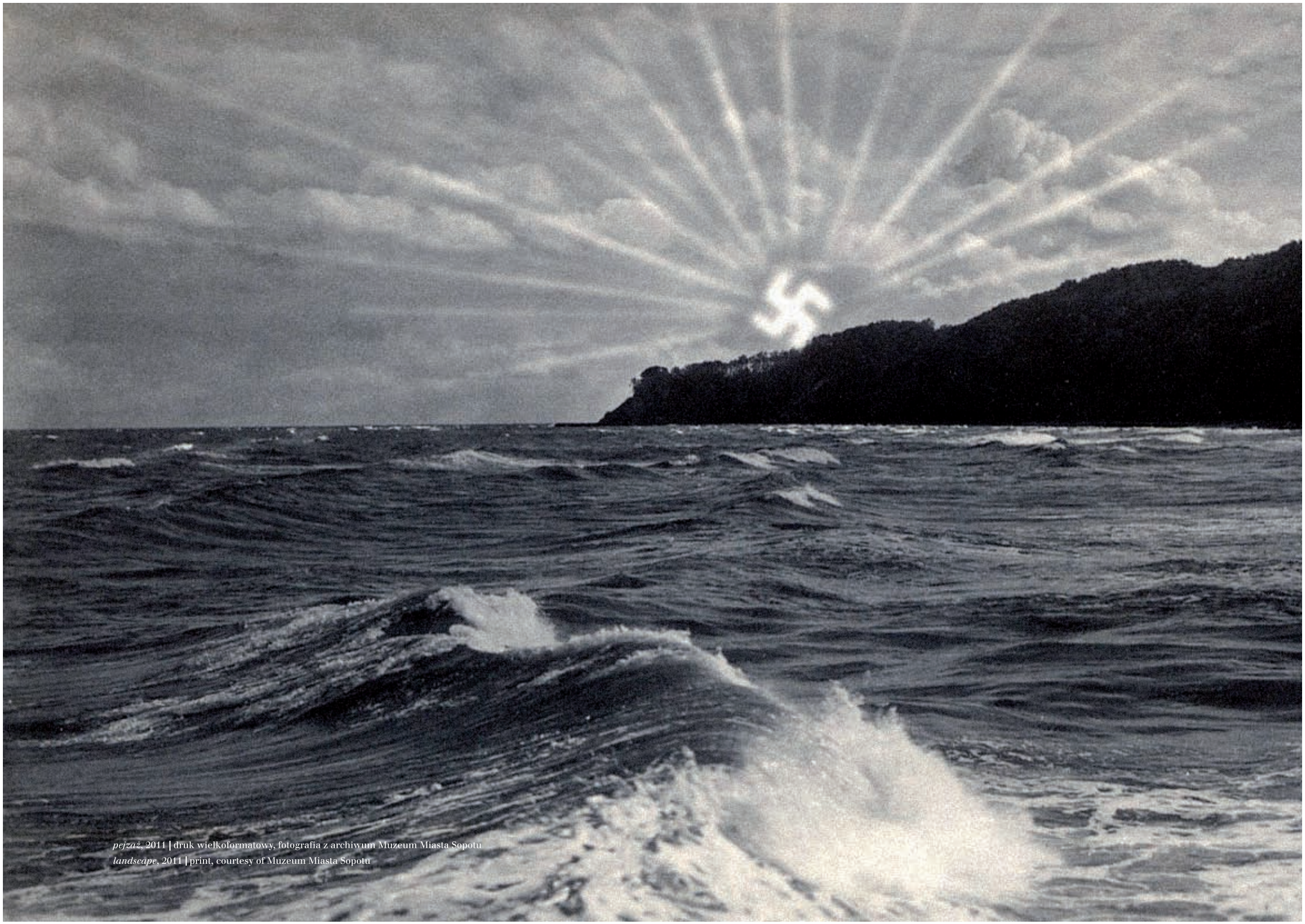
The installation is a symbolical slap in the face against the consumerist ignorance which, similarly to the totalitarian ideology removes what is incompatible with the accepted notions.

Max Bochenek

bez tytułu, 2011 | instalacja, 500 książek, ciemne pomieszczenie
untitled, 2011 | instalation, 500 books, darkness room



bez tytułu, 2011 | instalacja, 500 książek, ciemne pomieszczenie
untitled, 2011 | instalation, 500 books, darkness room



pejzaż, 2011 | druk wielkoformatowy, fotografia z archiwum Muzeum Miasta Sopotu
landscape, 2011 | print, courtesy of Muzeum Miasta Sopotu

Piotr Wyrzykowski

biografia | biographie

Aka Peter Style – artysta medialny. Urodził się w 1968 roku w Gdańsku. Mieszka i pracuje w Gdańsku i Kijowie.
Studiował architekturę wnętrz i malarstwo na ASP w Gdańsku. Debiutował jako performer w 1990 roku, współtworząc duet Ziemia Mindel - Wűrm. W swojej praktyce wykorzystuje cyfrowe technologie: wideo, fotografię, internet i dźwięk, tworząc performansy, instalacje, projekty w przestrzeni publicznej, projekty sieciowe i spektakle multimedialne. Często współpracuje z innymi artystami, muzykami i Dj'ami, inicjując powstanie grup artystycznych i eksperymentalnych projektów. Współzałożyciel i dyrektor artystyczny CUKT – Centralny Urząd Kultury Technicznej, działający w latach 1995-2001.

www.peterstyle.eu
www.cukt.art.pl

Aka Peter Style – media artist. Born 1968 in Gdańsk. Lives and works in Gdańsk and Kyiv.
Studied interior architecture and painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Debuted as a performer in 1990, as part of the duet Ziemia Mindel-Wűrm. In his work, the artist makes use of digital technologies: video, photography, the internet and sound, creating performances, installations, public space projects, network projects and multimedia performances. Frequently collaborates with other artists, musicians and DJs , initiating artistic groups and experimental projects. Co-founder and art director of the CUKT – Centralny Urząd Kultury Technicznej [Central Office of Technical Culture], which functioned in 1995-2001.

www.peterstyle.eu
www.cukt.art.pl

Prawa władzy – znalezione fragmenty podręcznika

Widzę Piotra Wyrzykowskiego uczącego; określającego co można, a czego jego syn robić nie powinien. *Pater familias* to figura, której głównym prawem jest *ius castigandi* – prawo karcenia za wykroczenia przeciwko porządkowi rodzinnemu i ustalonym regułom. Wiemy od czasu Michela Foucaulta i Pierre'a Bourdieu, że edukacja jest sposobem na reprodukcję systemu społecznego. Forma edukacji wynika z jej celu, którym jest wykształcenie zespołu zachowań, wspomagających formowanie się tożsamości oraz zdolność do interakcji z innymi podmiotami życia społecznego. Nastawienie na jeden z tych biegunów jest w stanie ukazać ideologię, którą dany system stara się zreprodukować.

Arystoteles nauczający Aleksandra Wielkiego i Machiavelli dający rady Lorenzo de Medici to kolejne wcielenia mędrca stojącego na straży cnót władcy. Ważnym dla zrozumienia filozofii Machiavellego pojęciem jest cnota *virtù* – zbiór specyficznych sprawności politycznych: energii, inicjatywy, zdolności do podejmowania decyzji i szybkiego działania. To ona umożliwia nam choć częściowo zapanować nad naszym losem, którym jednak i tak w znacznej mierze rządzi przypadek. *Virtù* stoi w opozycji do fortuny, na którą nie mamy wpływu. W ten sposób projekt Machiavellego przeciwstawia się dominującej w średniowieczu koncepcji boskiej opatrzności. Jaka jest jednak różnica pomiędzy Machiavellim i Robertem Greenem, którego „Prawa władzy" stały się punktem wyjściowym pracy Piotra Wyrzykowskiego? Otóż *virtù* to sposób działania, natomiast prawa Greene'a odnoszą się przede wszystkim do kwestii wizerunku. Za idealny przykład może posłużyć prawo nr 26: *Musisz być postrzegany jako wzór kultury i skuteczności: twoje ręce nie mogą być splamione pomyłkami i paskudnymi postępkami. Utrzymuj nieskazitelny wizerunek, wykorzystując innych jako kozły ofiarne i pionki, za którymi umiejętnie ukrywasz własne działanie.*

Jak widać z powyższego cytatu, przywołany tekst to zbór praw cynizmu, egoizmu i dwulicowości. Jako podstawa edukacji stanowią

cynizmu, egoizmu i dwulicowości. Jako podstawa edukacji stanowią dokładne odwrócenie edukacji uciśnionych brazylijskiego pedagoga Paolo Freire. Freire przeciwstawia się edukacji bankowej, przelewaniu przez mądrego, z założenia, nauczyciela do pustej, z założenia, głowy ucznia biernej wiedzy do zapamiętania i odtworzenia na życzenie nauczyciela. Edukacja wyzwalająca ma na celu wywołanie zmian organizacji społecznej, zniesienie klasy uciskającej i uciśnionej oraz stworzenie warunków do powstania zupełnie nowej struktury społecznej. Zatrzymajmy się na chwilę nad tą nastawioną na lepszą przyszłość perspektywą. Greene również marzy o lepszej przyszłości, z tym że nacisk położony został na jednostkę, a kolektyw może służyć jako narzędzie. Ta oparta na złym odczytaniu Nietzschego apoteoza egoizmu ma swoje źródło w neoliberalnym egoizmie Ayn Rand. Greene nie ma jednak ambicji wykreowania filozoficznej podstawy swoich praw. Jego lista ma charakter popularnego poradnika.

Piotr Wyrzykowski gra z tymi wpływami, osadzając swoją interpretację praw Greene'a w kostiumie rodem z XIX wieku. To rodzice wpajają swemu dziecku reguły gry pokazując gestami zachowania, które należy naśladować. Możemy obserwować dzięki temu moment, w którym ideologia liberalna staje się podstawą systemu edukacyjnego, a jednocześnie widzimy zaskakującą zbieżność współczesnego tekstu z gestami wykonywanymi przez noszące kostium właściwy zupełnie innej epoce postaci dziecka i pedagogów. Tak jak oni ilustrują poszczególne prawa, tak Wyrzykowski ilustruje ideologię za pomocą obrazów. Pojęcie ilustracji zyskuje więc co najmniej dwa znaczenia. Greene używa anegdot, aby dodać konkretności poradom. Są one często opowieściami zaczerpniętymi z literatury i historii, a zabieg ten ma na celu uprawomocnienie własnych zaleceń za pomocą autorytetu wymienionych nazwisk. W tym przypadku znaczenie zyskuje jednostkowość wydarzenia, które nazwane i przypisane danemu miejscu i historii, staje się ilustracją w sensie przykładu ułatwiającego zastosowanie przepisu w praktyce. Wyrzykowskiego nie interesuje jednak jednostkowość. Pokazuje on raczej zestaw standardowych gestów, które mają prowadzić do edukacji poddanego treningowi dziecka. Praca zmierza więc raczej do osadzenia tekstu w zbiorowej świadomości historii, niż w dyskursie samodoskonalenia i indywidualnego przepisu na sukces. Alchemiczna formuła czystego egoizmu przekazana jest za pomocą kolejno następujących po sobie gestów, którym blisko wirtu-

alności czynności magicznych. Wizerunki to wzory postępowania; to *virtú* w nieskażonej działaniem postaci; czysta potencjalność, która oddziałuje i ma za zadanie dokonać iluminacji. Tak ilustracja, jak i iluminacja, chociaż mogą odnosić się do służebnych wobec tekstu przedstawień, mają jednak również swój etymologiczny związek ze światłem. Ilustracja może znaczyć również błyszczenie albo lśnienie. Czy to przypadek, że powieść Jacka Torrence'a, bohatera „Lśnienia" Stanleya Kubricka składa się z powtarzanego zdania: „All work and no play makes Jack a dull boy", które czasem zagadkowo zmienia się w: „All work and no play makes Jack adult boy"? Czy zatem film ten można uznać za opowieść o dojrzewaniu i próbach wyrwania się dyktatom edukacji? Hotel, który zajmuje rodzina Torrence'ów prowadzi własne, równoległe do ich egzystencji, życie, do którego zaproszony zostaje również poddany reedukacji przez ujawniające się mu byty. Podróż przez wewnętrzny świat bohatera i budynku kończy się porzuceniem moralności na rzecz samozaspokojenia, które prowadzi nawet do zabójstwa. Jack staje się egoistą. Czy film staje się przez to parabolą na temat etyki liberalnej? Niekoniecznie, zbliża się jednak w interesujący sposób, do podjętego przez Wyrzykowskiego trudu kreślenia za pomocą światła teorii krytycznej ilustracji.

Daniel Muzyczuk

PW*

The laws of power – discovered fragments of a handbookI can see

Piotr Wyrzykowski teaching; deciding what his son may do, and what he should not. *Pater familias* is a figure whose chief right is the *ius castigandi* – the right to punish for offences against the familial order and the established rules. Since Michela Foucault and Pierre Bourdieu we know that education is a method to reproduce a social system. The form of education derives from its purpose, namely to develop a complex of behaviours which support the formation of identity and the ability to interact with other entities of social life. A bias in favour of one of these directions can demonstrate the ideology which a given system attempts to reproduce..

Aristotle teaching Alexander the Great and Machiavelli advising Lorenzo de Medici are another incarnations of a wise man who stands guard to the virtues of the ruler. One of the notions which are crucial for the understanding of Machiavelli's philosophy is the virtue of *virtù* – a set of specific political skills: energy, initiative, ability to take decisions quickly and to act promptly. It is this virtue which enables us to take charge of our fate, at least in part, since at any rate it is chiefly governed by chance. *Virtù* is in opposition to fortune, over which we have no influence. Thus, Machiavell's project opposes the concept of divine providence which predominated in the Middle Ages. However, what is the difference between Machiavelli and Robert Green, whose *Laws of power* became a starting point for Piotr Wyrzykowski's work? Virtù, it appears, is a mode of action, whereas Greene's laws apply chiefly to image. Law no. 26 can serve as a perfect example: *You must seem a paragon of civility and efficiency: Your hands are never soiled by mistakes and nasty deeds. Maintain such a spotless appearance by using others as scapegoats and cat's-paws to disguise your involvement.*

As the quotation above demonstrates, the quoted text is a collection of laws of cynicism, egoism and two-facedness. As a fundament of education they constitute a perfect reversal of the education of the oppressed

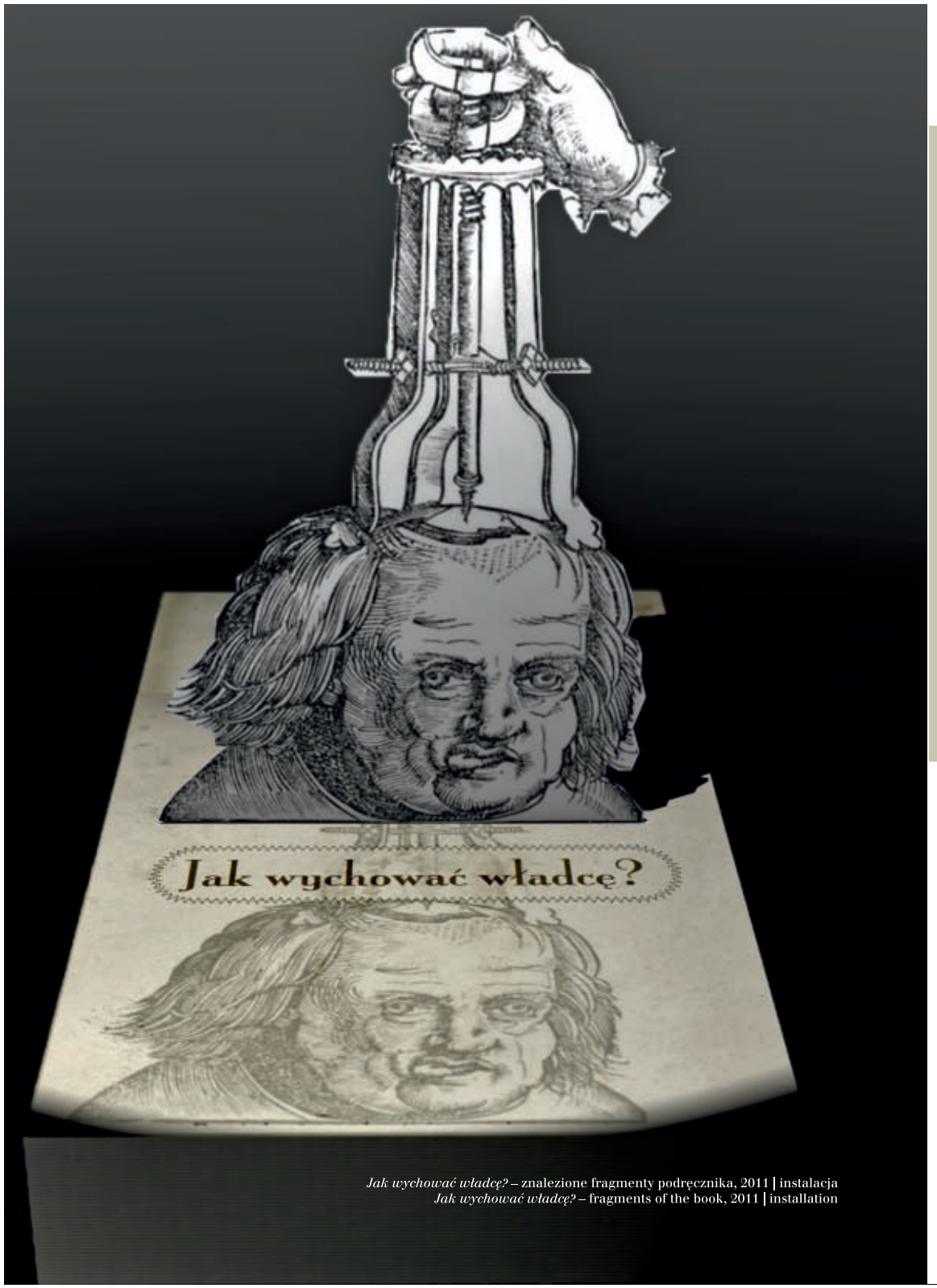
by Brazilian pedagogue Paolo Freire. Freire opposes banking-like education, where a transfer is made by the teacher, who is wise by definition, to the head of the pupil, by definition empty, while the object of the transfer is passive knowledge, to be memorized and displayed at teacher's request. Liberating education aims to trigger changes in the social arrangement, abolish the oppressed and the oppressing classes and to create conditions where an entirely new social structure will emerge. Let us consider for a moment that perspective aimed at better future. Greene also dreams of a better future, yet the emphasis is put on an individual, while the collective may serve as a tool. This apotheosis of egoism, founded on an erroneous reading of Nietzsche, has its roots in the neo-liberal egoism of Ayn Rand. Greene, however, does not entertain the ambition to create a philosophical foundation of his laws. His list is in the vein of a popular help-book.

Piotr Wyrzykowski plays with these influences, setting his interpretation of Greene's laws in a costume out of the 19th century. These are the parents who instill the rules of the game in their child, using gestures to demonstrate those behaviours which should be imitated. Thus we are able to see the moment when liberal ideology becomes the basis of an educational system, and at the same time we can see a surprising similarity between the contemporary text and the gestures performed by the figures of the child and the teachers, who wear costumes belonging to an altogether different age. Just as they illustrate individual laws, Wyrzykowski illustrates an ideology by means of images. The notion of illustrations acquires therefore at least two meanings. Greene uses anecdotes to add a palpable dimension to the advice. These are frequently stories taken from literature and history, while the device aims to legitimize the guidelines by virtue of the authority of quoted names. In this case significance is rendered to the isolated character of an event, which, named and assigned to a given place and history, becomes an illustration in the sense of an example which facilitates the application of a precept in practice. However, Wyrzykowski is not interested in isolatedness. He rather demonstrates a set of standard gestures which are supposed to educate the child which is subject to training. Therefore, the work is intended to fix the text in the collective consciousness of history rather than in the discourse of self-improvement and individual recipe for success. The alchemic formula of pure egoism is conveyed by means of successive gestures, which are not too remote from the virtuality of magical rites. The representations are models of behaviour; it is *virtú* in a form unsullied by action; pure potentiality, which exerts an influence and is designed to illuminate.

Both illustration and illumination, although they may refer to representations which are ancillary to the text, also have their etymological association with light. Illustration may also mean the effect of gleaming of shining.

Is this a coincidence that the novel of Jack Torrence's, the protagonist of Stanley Kubrick's "The Shining" consists of the repeated "All work and no play makes Jack a dull boy", which at times mysteriously transforms into "All work and no play makes Jack adult boy"? Can the film be then considered as a story about growing up and the attempts to break free of the dictates of education? The hotel which the Torrences take over leads its own parallel existence, where the one invited there is also re-educated by beings which manifest themselves to him. The journey through the inner worlds of the hero and the building ends in the abandonment of morality for the sake of self-satisfaction, which leads even to murder. Jack becomes an egoist. Does it make the film become a parable on liberal ethics? Not necessarily, but it nevertheless approaches, in an interesting fashion, the effort undertaken by Wyrzykowski to trace a critical theory of illustration by means of light.

Daniel Muzyczuk



Jak wychować władcę? – znalezione fragmenty podręcznika, 2011 | instalacja
Jak wychować władcę? – fragments of the book, 2011 | installation

Jak wychować władcę? – znalezione fragmenty podręcznika, 2011 | instalacja
Jak wychować władcę? – fragments of the book, 2011 | installation

Jak wychować władcę? – znalezione fragmenty podręcznika, 2011 | instalacja
Jak wychować władcę? – fragments of the book, 2011 | installation

Snipz & All-K

biografia | biographie

All-k ma na swoim koncie współpracę z licznymi producentami w ramach festiwali, takich jak: Festival International de Musique en Catalogne (Ceret), Electric Mind Festival (Gdańsk), WEF, MADE in POZNAŃ, BERLINADA (Poznań), INSPIRACJE (Szczecin) oraz liczne występy w klubach muzycznych w Polsce i na świecie.
Jej twórczość wyrasta z nurtu muzyki klasycznej, jednak jej liczne poszukiwania i style w jakich się porusza sprawiły, że spektrum jej wypowiedzi muzycznej wykracza poza wszelkie konwencjonalne ramy. Odnajduje się w estetyce nu-jazzu, szeroko rozumianej muzyce elektronicznej, ascetycznym minimalu czy łagodnym ambiencie.

Snipz (Marcin Piątyszek), aka DJ Chilleader, producent i dziennikarz muzyczny. DJ. Snipz to jego nowy projekt, w którym ambientowe, przestrzenne plamy, soczyste synthy i bity tworzą głęboką, mocno zbasowaną całość. To podróż pośród różnorodnych, współczesnych brzmień elektronicznych m. in. spod znaku glitch i IDM.

www.soundcloud.com/snipz-1
www.chilldealer.wordpress.com
www.soundcloud.com/chilleader

All-k can boast collaboration with numerous producers at festivals, such as Festival International de Musique en Catalogne (Ceret), Electric Mind Festival (Gdańsk), WEF, MADE in POZNAŃ, BERLINADA (Poznań), INSPIRACJE (Szczecin) as well as many performances in clubs in Poland and abroad.
Her work springs from classical music, yet her many explorations and style with which she is familiar makes the spectrum of her artistic expression exceed all conventional scopes. She feels at home in the nu-jazz aesthetics, broadly taken electronic music, ascetic minimal or soft ambient.

Snipz (Marcin Piątyszek), aka DJ Chilleader, producer and musical journalist, DJ. Snipz is his new solo project, where spacious ambient blots, earthy synths and beats build a deep, powerfully bassed whole. It is a journey among various, contemporary electronic sounds, in the vein of glitch, IDM, trip hop and many more.

www.soundcloud.com/snipz-1
www.chilldealer.wordpress.com
www.soundcloud.com/chilleader

IMPRESSUM

Publikacja towarzyszy wystawie:

Sny o potędze
17.11. – 18.12.2011
Centrum Kultury Zamek

ul. Św. Marcin 80/82 | 61-809 Poznań
tel. +48 61 64 65 200 | fax + 48 61 64 65 308
www.zamek.poznan.pl
www.dreamsofpower.pl
sekretariat@zamek.poznan.pl

Wystawa

Koncepcja i realizacja:
Agata Rogoś

Produkcja:
Magdalena Tomczewska

Książka

Wydawca:
Centrum Kultury Zamek w Poznaniu
Teksty: Jean Baudrillard, Julien Jonas Bismuth, Maks Bochenek, Kuba Bąk, Witold Kanicki, Jonathan Littell, Krzysztof Łukomski, Mateusz Marczewski, Edi Muka, Daniel Muzyczuk, Agata Rogoś, Marek Wasilewski, Dries Verstraete

Koncepcja:
Agata Rogoś

Koordynator:
Joanna Przygońska

Projekt katalogu i okładki:
Anna Witkowska

Tłumaczenie:
.....
Korekta tekstu:
.....
Wydanie pierwsze: 500 sztuk

Druk:
Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak
ul. Piwna 1 | 61-065 Poznań
www.mos.pl

Specjalne podziękowania:
Anna Hryniewiecka, Villa Lofoten Observatorium, Aaslaug Vaa

This book was published on the occasion of the exhibition:

Dreams of Power
17.11. – 18.12.2011
Zamek Culture Centre

ul. Św. Marcin 80/82 | 61-809 Poznań
tel. +48 61 64 65 200 | fax + 48 61 64 65 308
www.zamek.poznan.pl
www.dreamsofpower.pl
sekretariat@zamek.poznan.pl

Exhibition

Concept and realization:
Agata Rogoś

Production:
Magdalena Tomczewska

Book

Editor:
Zamek Culture Centre in Poznan
Texts: Jean Baudrillard, Julien Jonas Bismuth, Maks Bochenek, Kuba Bąk, Witold Kanicki, Jonathan Littell, Krzysztof Łukomski, Mateusz Marczewski, Edi Muka, Daniel Muzyczuk, Agata Rogoś, Marek Wasilewski, Dries Verstraete

Concept:
Agata Rogoś

Managing Editor:
Joanna Przygońska

Graphic design and cover design:
Anna Witkowska

Translation:
.....
Proofreading:
.....
1st Edition: 500

Printed by:
Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak
ul. Piwna 1 | 61-065 Poznań
www.mos.pl

Special thanks:
Anna Hryniewiecka, Villa Lofoten Observatorium, Aaslaug Vaa

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

© 2011 Zamek Culture Centre, Wydawnictwo Literackie, Semiotexte, authors and artists.

ISBN 978-83-931052-6-7
Printed in Poland

Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego:

Dzięki wsparciu:
Austriackie Forum Kultury, Miasto Poznań