

## **JAJKO**

### **Post Brothers**

Świat jest jajem, ale samo jajo jest teatrem: teatrem inscenizacji, w którym role biorą górę nad aktorami, przestrzenie nad rolami, Idee nad przestrzeniami.

GILLES DELEUZE, *Różnica i powtórzenie*

Przygotowując śniadanie pewnego ciemnego zimowego poranka, zdałem sobie nagle sprawę, że w rondlu gotuje się mój zegarek, a ja sam, nie wiem jak długo, wpatruję się w uniesione w ręce jajko. Zapewne przez zwykłą nieuwagę albo w nieświadomej próbie zredukowania czasu do jego istoty – tak jak redukuje się sos – stanąłem urzeczony w obliczu tego ucieleśnionego symbolu tkwiącego w mojej dłoni: niewiarygodnej, jadalnej ikony wszystkiego, co jest całością, początkiem, bezpiecznym schronieniem, przyczynowością – życiem samym. Mój utopiony zegarek odzwierciedlał poczucie, że to, co czasowe, zaczyna coraz bardziej przypominać jajecznicę – przecucie, że czas przestał zmierzać ku przyszłości czy tęsknie powtarzać przeszłość, ale że wszystkie wspomnienia zebrane zostały na jednym talerzu niezmiennego, ale stale odmładzanego, gotowego do zjedzenia teraz. Mam w zwyczaju gubić się zarówno w czasie, jak i przestrzeni jak niesforny marzyciel, który jest tam, gdzie go nie ma, i którego nie ma tam, gdzie jest. Cały w nerwach poczułem, że zaraz coś we mnie pięknie, zostawiłem więc bulgoczący chronometr i postanowiłem udać się do miasta, które przyjąłem za swoje, Białegostoku, w poszukiwaniu świeżego startu, polepszonych rozumienia czy przynajmniej posiłku.

W połowie podróży, zgubiwszy z oczu ślad swej prostej ścieżki, poczułem, że zaczynam potrzebować schronienia – i tak to znalazłem się w środku przedziwnego przedsięwzięcia. Przystąpiwszy próg wczesnodwudziestowiecznej elektrowni, z zaskoczeniem odkryłem tam obecność licznych, pracujących mechanizmów i ciał, zupełnie jakby dawną infrastrukturę prądotwórczą zastąpiono infrastrukturą nowego rodzaju, mającą produkować nowy rodzaj energii albo realizować jakiś inny, tajemny, techniczno-duchowy program. Sporządziłem niniejszy raport, aby zdać relację z tego, co wydaje mi się, że tam widziałem, dać wyraz swoim podejrzeniom i (niepo)rozumieniom co do odkrytych tam systemów – innymi słowy, podzielić się znaną wśród tych złożonych ekspozycji *pisanką*. Jedyłą moją obawą jest, że niektóre z tych

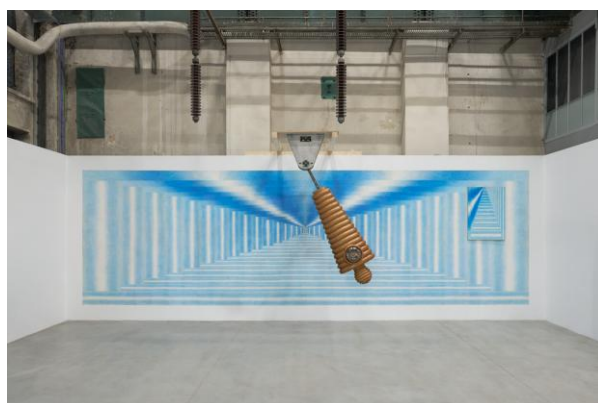
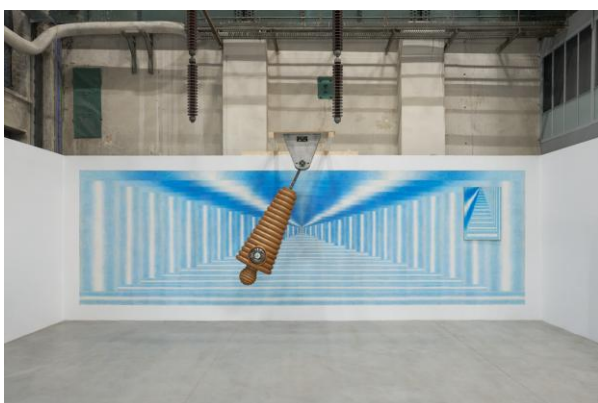
interpretacji i odniesień mogą w odczuciu wtajemniczonych trącić pewnym belferstwem – jakby jajko chciało uczyć kurę – niech więc tekst ten spotka się z należyтым przymrużeniem oka i ze świadomością, że jest li tylko osobistą tyradą niemogącego wysiedzieć wygnańca, który zawsze kończy z jajkiem rozbitym na twarzy.

Wciąż nie jestem pewien, czym tak naprawdę jest „Jajko”, ta wprawiająca w zakłopotanie hybryda, wykazująca pewne cechy muzeum, placu miejskiego, targowiska, kliniki, prywatnego mieszkania, farmy serwerów, utopijnej designerskiej firmy, awangardowego start-upu czy sekciarskiej świątyni. Każdy z polichromatycznych sektorów tej fabryki przedstawia inny wachlarz obiektów i obrazów – jak na prototypy zbyt wyraźnie noszących jeszcze ślad ludzkiej ręki, a jednocześnie zbyt instrumentalnych i ruchomych jak na zwykłe przedstawienia. Doświadczenie widza jest ukierunkowane przez wielopokojowy system dziewięciu wzajemnie powiązanych *tableaux*, funkcjonujących jak wydziały enigmatycznego urzędu lub stanowiska przy linii montażowej, z której nie zjeżdżają co prawda żadne produkty, ale znaczenia i sami widzowie są stale rozkładani i składani na nowo. Procesja przez te patchworkowe środowiska otwiera przestrzeń dramaturgicznym duchom – zupełnie jakby podziały strukturalne były wydarzeniami w narracyjnym przepływie, a każdy z nich stawał się sceną w ramach większej historii. Elektrownię wyobrazić sobie można jako kartonową wytłaczankę, a każdy z aktów wystawy jako osobne jajko w ramach względnie stabilnych osobistych światów. Mnie jednak ta przestrzeń przypomina raczej gęstą pianę – złożoną z mikrokosmosów, które pozostają oddzielne, ale i wzajemnie połączone za pomocą współdzielonych membran, umożliwiających dyfuzję form i pojęć z jednej historii do drugiej. Mamy tu do czynienia z rekurencyjną, niemal fraktalną logiką, wedle której podobne struktury, materiały i naczynia powtarzają się na kolejnych poziomach skali, gnieźdząc się w sobie i generując w mroku desenie – niczym powroty niepamiętnych wspomnień.

„Akty” te operują tu przede wszystkim w roli teoretyczno-praktycznych laboratoriów do czegoś w rodzaju spekulatywnego budowania światów. Widzów zaprasza się do sztucznych scen walki w polu reprezentacji, gdzie gadżety, materiały i obrazy tworzą konstelacje mające reorganizować skrypt społeczny, oswojone formy i znaturalizowane rutyny. Czy nie towarzyszy nam dziś wrażenie, że nasze historie pisze zawsze ktoś inny – kapitał, mit, ideologia, kryzys, ciężar historii, ludzie u władzy, ale rzadko my sami? Te widowiskowe instalacje i obiekty, tworząc socjocybernetyczne systemy produkcji wyobrażeń, zachęcają do przeprogramowania zbiorowych fantazji i fantazmatów, które nawiedzają nie tylko lokalne tożsamości, ale nas wszystkich,

obnażając zdradliwą sprawczość historii, które snujemy o tym, kim jesteśmy, gdzie byliśmy i kim możemy się stać. Parafrazując Marię Janion (to niedobre, queerowe dziecię Podlasia), warsztat ten poświęcony jest reorganizacji sfery kulturalno-symbolicznej i ekonomiczno-politycznej przez *odnowienie znaczeń*. To powrót, odrodzenie, restart, przewartościowanie. Jak w reklamie z lat '90, której nie mogę pozbyć się z głowy: *czego nie widziałaś, jest dla ciebie nowe*.

## *I. Prolog. Syzyf*



na pierwszym planie: Rafał Zajko, *Syzyf*, 2023, włókno szklane, ceramika, aluminium, stal niskowęglowa, śruby, mechanizm wahadłowy  
w głębi: Zofia Artymowska, z cyklu *Poliformy XXXVIII: Drabina Jakubowa* (kompozycja różnostronna), 1973, akryl na płótnie, kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku, realizacja muralu: Ścianodruk

*tik tak*

*tik tak*

Znajomy rytm, nieustający bit czasu, niezmordowana dynamika kapitału i pracy, dyktatura zegara. Karbowana figura huśta się do góry nogami zawieszona w podejrzanym kokonie, a jej harmonijne oscylacje niczym ucieleśniony puls dyktują tempo dalszej podróży. Kołysząc się tam i z powrotem między skrajnymi punktami, posąg ten skazany jest na rodzaj absurdalnej stazy, niczego niezmienną rutynę ruchów w przód i w tył, przypominającą życie zawodowe, a nawet nasze układy polityczne. Nieprzerwany ruch wahadła wypełnia ten przedsięwzięcie nerwową energią, poczuciem nieustannego znoju i pracy podobnej do transu. To poczekalnia, prolog, inkubator, przejście łączące kruchą teraźniejszość z przyszłością, która jeszcze nie nadeszła. Jakim systemem jestem, w środku? I co jeszcze mnie czeka?

Wejście – z ogromnym muralem przedstawiającym eteryczne schody składające się z cylindrycznych stopni (drabinę Jakubową dla tych, którzy preferują kody judeochrześcijańskie), a także z wizerunkami wznoszących się i zstępujących aniołów – emanuje atmosferą kaplicy, w której przyziemna materialność wychyla się w transcendencję. To, co wydaje się być programowym założeniem tego kultowego konglomeratu, jakim jest „Jajko”, czerpie ze starego kosmogonicznego motywu, wedle którego to z pierwotnego jajka właśnie poczęło się wszelkie życie i wszelki wszechświat. Kosmiczna zasada *omne vivum ex ovo* (wszelkie życie z jaja), poparta dowodami naukowymi, głosi, że nic nie bierze się z niczego, wszystko wyłania się z komórek, a jeśli chodzi o nas, czyli ssaki, komórki te gnieźdzą się w większych, ochronnych warstwach zwanych łonem matki. *Omne ovum ex ovario* (każde jajo z jajnika). Teoretyczki kultury, takie jak Bracha L. Ettinger czy Peter Sloterdijk, twierdzą, że ta pierwotna intymność i wewnętrzność prefiguruje naszą relację ze światem: wyłaniamy się z Matki/innego (*M/other*), z życiodajnego schronienia, by potem sami i same konstruować wokół siebie własne mikrokosmosy, indywidualnie i zbiorowo, ustanawiając środowiska kulturowe i technologiczne niczym ochronne „bańki”. Para obecnych tu diagramatycznych grafik sugeruje, że to właśnie za pośrednictwem archaicznego interfejsu membran jesteśmy w stanie lepiej zrozumieć siebie i innych. Lecz zamiast oznaczać jedynie wyrwanie się z form narzuconych przez społeczeństwo czy przeszłość – wyzwolenie podmiotu – obrazy te zdają się sugerować, że, jak zauważył Sloterdijk, „jajko jest symbolem, który uczy nas, sam z siebie, postrzegać formę ochronną oraz jej pęknięcie jako jedność”.



na pierwszym planie, od lewej:  
Rafał Zajko, *Szpulka I (Kaplica)*, 2023,  
ceramika, żdźbła pszenicy, przetopione  
świece kościelne; *Szpulka II (Wydech)*, 2023,  
ceramika, brąz, lina; *Szpulka III (Ul)*, 2023,  
ceramika, przetopione świece kościelne,  
korek

w głębi: Anna Szpakowska-Kujawska, *Czas aniołów*, 1970, olej na płótnie (fragment),  
kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku

Na postumencie naprzeciw stoi trio karbowanych ceramicznych strażników, przypominających syzyfowych akrobatów bezruchu – wartowników czasu. To coś więcej niż tylko ludziki Michelina, ich okablowane sylwetki przywodzą na myśl szpule tkackie – narzędzia służące do koordynacji i zarządzania pracą zarówno ludzi, jak i maszyn w przemyśle tekstylnym. Ci przypominający Bodhisattwę szpulo-ludzie ucieleśniają powiązane wzajemnie zasady technokosmologiczne. Pierwsza z figur trzyma kłosa zbóż i bułkę, przywołując chrześcijańskie pojęcie transsubstancjacji oraz znaczenie rolnictwa i piekarnictwa dla budowania więzi ludzkich i ludzkiego przetrwania. Druga to przerośnięta ilustracja samej szpuli, przewiązana mocnym powrozem. Trzecia z kolei w klatce piersiowej nosi własną miniaturę, małego homunkulusa, jak matka z prefiguracją potomka, małym człowieczkiem w centrum jej jestestwa, jak parodia dążenia alchemików do sztucznego i samoistnego tworzenia życia. Figury te prawdopodobnie są nie tyle idolami, co raczej instrumentami duchowymi – tantrami – mającymi nie tylko przedstawiać pewne pojęcia, ale też aktywować konkretną wymianę między materią i informacją. To posągi utoczone z pszczelego wosku pochodzącego ze spalonych kościelnych świec, przejmujące coś nie tylko z sakralnej energii świątyni, ale i z łańcucha metamorfoz i wymian między słońcem, kwiatami, pszczołami, ludzką pracą itd. Na pierwszy plan wysuwa się logika magii sympatycznej, fundamentalna dla teologii, kultury ludowej i sztuki, która opiera się na zasadzie przesyłu mocy przez kontakt i naśladownictwo. Te ciała-szpule są świadectwem pewnego wzajemnego zanieczyszczania zachodzącego między ludźmi i ich narzędziami, sugerując szereg pytań o antropomorfizację przedmiotów i uprzedmiotowienie ludzi. Co było najpierw? Jak pisał Camus w *Micie Syzyfa*: „Twarz, która cierpi tak blisko kamieni, sama jest już kamieniem”.

## II. Jajko



Rafał Zajko, *Funny Games*, 2025, woskowana płyta Medite, koła, akrylowy komponent betonowy, ceramika kamionkowa

Centrum kontroli, miejsce planowania i projektowania, organizacji przepływów, relacji i działań. Ekspонат wyznaczający środek ekspozycji składa się z modułów na kółkach: ośmiu platform przypominających stoliki kawowe, które można zestawić ze sobą choćby w kształt stadionu, a także pięciu dużych, przypominających połówki jajek kopuł, spoczywających na okrągłych wózkach, oraz czterech ławek z wpuszczonymi w siedziska szklanymi rynienkami na jajka. Aby usiąść na tym asamblażu, trzeba stać się kurą. Musiałem zabronić sobie dalszego liczenia niewyklutych kurczaków, by przejść do drugiej strefy, wypełnionej mnogością jajek, kształtów owalnych i owoidalnych, stłoczonych w niewyobrażalnym *egg-scesie*. Jajka są oczywiście symbolem pierwotnej doskonałości, samodzielnym mikrokosmosem poprzedzającym wszelkie procesy. Architekturę można więc postrzegać jako próbę odtwarzania pierwotnego łoża w większej skali – ustanawiania gniazdopodobnych zamknięć i granic wewnątrz naszego środowiska. Skromne jajko, z twardą powłoką i miękką zawartością, jest samowystarczalnym, zaprogramowanym, wysoce wyspecjalizowanym systemem, mikrokosmosem utrzymywanym w całości i ochranianym za sprawą naturalnej inżynierii swej wyjątkowej zakrzywionej skorupki.

Nieprzypadkowo kościelne czy państwowe gmachy często zwieńczone są jajowatymi kopułami, i to nie tylko przez wzgląd na symbolikę połączenia z niebem czy pierwotną mocą. To także wyjątkowo praktyczne zapożyczenie konstrukcyjne, bo czubek jaja przypomina kształtem tzw. krzywą łańcuchową, czyli łuk wiszącej liny – co zapewnia najkorzystniejszy rozkład naciskającej na niego siły. „Jajko ma doskonały kształt – miał orzec artysta i projektant Bruno Munari – nawet jeśli wychodzi z tyłka”. Wielkie jajopodobne siedziska nawiązują do monumentalnych jaj starożytności, a także do ich „ponownego odkrycia” przez utopijny dizajn, czego przykładem są choćby kopuły geodezyjne Buckminstera Fullera czy elastyczne projekty Friedricha Kieslera, który wzorował swój niezrealizowany projekt *Endless House* (1926) na nieskazitelnym i nieskończonym kształcie jajka, aby podkreślić stale zmieniającą się i gwałtownie narastającą interakcję. Biotechnika jaja, zamiast służyć do segmentacji przestrzeni, stała się raczej modelem pierwotnej cybernetyki, sprzyjającym dynamicznym interakcjom ludzi z ich środowiskiem naturalnym i technologicznym.

Ten rozciągający się przy samej podłodze obiekt to coś w rodzaju zapętlonego pasa transmisyjnego, wyobrazonego autonomicznego łańcucha produkcyjnego bez początku i końca. Jednak reliefy osadzone na platformach są prawdopodobnie bliższe modelom architektonicznym, w których uczestnikowi przypada rola wszechmocnego boga – z góry i z zewnątrz kontrolującego, organizującego i oglądającego świat jako zamkniętą całość. Co właściwie można tu dostrzec? Niewykluczone, że to nowa wizja tkanki miejsko-wiejskiej czy relacji życie-praca, a może jakiś stadion, na którym prezentować się mają nowe formy istnienia. Ten topograficzny projekt potwierdza tezę, że architektura to przede wszystkim organizowanie centrów, wytyczanie obszarów aktywności w formie okrągłych agor, jak również kierowanie ruchem oraz przesyłanie informacji wzdłuż zakrzywionych trajektorii w obrębie i wokół stref zagęszczenia. Wspomniane modele, jako ćwiczenia z kosmopoezy, stają się kulturowymi technikami filtrowania i transmitowania informacji, a także tworzenia świata, który z jednej strony jest zawarty w większym świecie, a z drugiej – osobny i wyabstrahowany. Modele architektoniczne to technologie projekcyjne operujące na styku koncepcji teoretycznych i przygodnych rzeczywistości, które w pewien sposób zakładają, że zmiany w konstrukcji przełożą się na zmiany w doświadczeniu. Odpowiadając na ludzką potrzebę wznoszenia obiektów, które kształtują i zawierają, ale także umożliwiają i goszczą, i takich samych form organizacji i zachowań, odwołują się nie tylko do metod zarządzania, ale też sposobów budowania światów w makro- i mikroskalach.



Co tydzień przypominający puzzle układ jest przekształcany w inną formację, w sekwencjach przywodzących na myśl wróżebne heksagramy Księgi Przemian (Yijing), wyznaczając nowe trajektorie i eksperymentując ze zmianami relacji. Odgórna inżynieria społeczeństwa i jego form staje się tu grą otwartą na reinterpretację. Odbywa się to bez wyraźnego celu czy pożytku, przywodząc mi na myśl opisywaną przez Stanisława Lema „szachownicę bez figur”, czyli sytuację, w której struktura lub zasady pozostają, mimo że zasadnicze, znaczące treści czy uczestnicy znikają. Jednak od czasu do czasu ze znajdujących się nieopodal kredensów wyjmowane są pewne przedmioty, które następnie zostają ustawione na platformach jak pionki. To oczywiście centrum dowodzenia i poligon doświadczalny, ale też miejsce spotkania, refektarz, stół do spożywania posiłków.



Rafał Zajko, *Kredens I, II, III*, 2025, płyta Velchromat, płyta Medite, ceramika kamionkowa, słoje, ogórki konserwowe, biożywica, воск, brąz

Trzy kredensy, kryjące w sobie niezwykle zapasy: ceramiczne butki, również ceramiczne połówki jajek i słoiki z kiszonkami, łączą wielką infrastrukturę z intymnością domowego ogniska. Ich przesuwne drzwi, ozdobione kafelkowymi reliefami przypominającymi te z platform poziomego obiektu, każą myśleć o naszych schowkach i składzikach nie tylko jako miejscach zamykania i chowania, ale także sposobach prezentacji. Każdy z tych mebli jest opakowaniem, które prezentuje, chroni i zachowuje gromadę pomniejszych mikrokosmosów, być może najbardziej dostrzegalnych dzięki obecności drobnych trumienkowatych obiektów w słoikach z piklami, wyglądających jak małe, zanurzone w solance prototypy, a może jak uszebt i, grobowe figurki egipskie, mające służyć bóstwom jako pracownicy fizyczni. Przedmioty te nie tkwią wewnątrz jak uśpione – lecz pozostają aktywne, fermentują, dojrzewają, pieką się, rosną. Ich obecność w jakiś sposób koresponduje z tym, co znane, przywodząc na myśl performatykę warzywniaków i niemal kompulsywny zwyczaj, zwłaszcza w podlaskich domach, stałego dokładania jedzenia na stół. Nadwyżka ta ma stanowić o bezpieczeństwie, długowieczności i przetrwaniu, być wyrazem samowystarczalności, ale też uspołecznienia i solidarności – ucieleśnionych w ruchu składowania i częstowania.



Rafał Zajko, od lewej: *Katedra I (Solaris)*, 2025, ceramika kamionkowa; *Katedra II (Kurnik)*, 2025, ceramika kamionkowa, *Katedra III (Koloseum)*, 2025, ceramika kamionkowa

Trzy obłe reliefy, naśladujące kształt centralnego obiektu, przedstawiają niemożliwe tory wyścigowe, stadiony czy nawet obracające się toroidalne stacje kosmiczne. Jednak każdy z nich podważa obowiązującą w modelach zasadę rzeczywistości, używając do tego rozbrajających zniekształceń i rozbieżności skali, dzięki którym osadzone we wnękach formy i przedmioty (ludzka głowa, jajko itd.) sprawiają wrażenie światów zagnieżdżonych w światach czy pewnych enklaw działania i kumulowania, a także różnorodnych organizmów tworzących własne bańki w relacji do innych – niczym gęsta sieć miejska. Ich kafelkowe powierzchnie, podobnie jak we wszystkich reliefowych eksponatach w pomieszczeniu, a właściwie w całym urządzeniu „Jajka”, obfitują w złożone mechaniczne formy i architektoniczne zakamarki, przypominające znane z science fiction *greebles* – stłoczone, pozornie „realistyczne” lub „praktyczne” detale dodawane w celu przełamania powierzchni obiektów, sugerujące ich nie tylko wizualną, ale też technologiczną złożoność. Jest to jednak zwykła ceramika, zbliżona raczej do dekoracyjnych reliefów i mozaik, wypełniających PRL-owskie przestrzenie publiczne. Motywy socrealistyczne mogły być wyrazem wartości promowanych przez władzę i państwo, ale dzięki ekstatycznym kształtom i stylizowanym przedstawieniom pól energetycznych wyznaczały miejsca umacniania tożsamości zbiorowej czy rozwijania kosmicznych utopii. Były czymś więcej niż tylko powierzchowną dekoracją, służyły jako sposób organizacji i kategoryzacji rzeczywistości oraz potwierdzania wspólnych wartości i symboli. W płaskorzeźbach tych znajdujemy przedstawienia życia ludzi pracy z ich narzędziami i materiałami, co sugeruje zbiorową przemianę społeczeństwa. W tych gęstych i dynamicznych kompozycjach do głosu dochodzi także szczególna ekologia, w której ludzie, zwierzęta, rośliny, przedmioty i przestrzeń kosmiczna pozostają w ścisłej interakcji, funkcjonując niczym pseudoreligijna forma totemizmu, tworzenia światów i mitów, połączona z niewyobrażalnym dziś techno optymizmem.

Choć reliefy te zdają się ukazywać w pełni zintegrowany, technokratyczny świat, to zapowiadają także porażkę wizjonerskich przedsięwzięć inżynierii społecznej – tego dążenia do stworzenia nowego odgórnego projektu, który przyniesie jedność i integrację dzięki kilku drobnym poprawkom w systemie operacyjnym. Pomyśleć tu można o archetypicznej historii Wieży Babel, z jej niebotyczną pychą, czy ciągłym kreowaniu potrzeb zaspokajanych nowymi towarami ery kosmicznej, co ilustrują tu dwa freski (wł. *fresco* – 'świeży'!) upamiętniające absurdalny spiralny podajnik jaj oraz niepraktyczną, choć piękną, przypominającą statek kosmiczny wyciskarkę do cytrusów Phillipe'a Starcka (*Juicy Salif*, 1990).



Rafał Zajko, od lewej:  
*Widmo II (Juicy Salif)*, 2025,  
fresk na terakocie, białe marmurowe  
intonaco, biobeton  
*Widmo I (Karuzela)*, 2025,  
fresk na terakocie, białe marmurowe  
intonaco, biobeton



Rafał Zajko, *Cruel Intentions*, 2025,  
biobeton, szkło hartowane,  
ceramika kamionkowa, biożywica

Kolejny z imponujących kafelkowych reliefów przedstawia deseń przeskalowanych śrub i ceramicznych bezpieczników, podobnych do takich, jakie widuje się jeszcze czasem na słupach trakcyjnych. Do jego powierzchni przyklejono duże bryłki przeżutej gumy balonowej – niezbyt elegancki, choć powszechny sposób obchodzenia się ze spodami publicznych blatów, łączący w sobie pozbywanie się i zachowanie. Biorąc pod uwagę, że każda z tych gumowych resztek jest dentystycznym odciskiem przechowującym materiał DNA osoby, która miała ją w ustach, owe żółte polimery jawią nam się jako kapsuły czasu, gest zaznaczania swojej obecności i wywierania wpływu wykraczający poza zwykłe, spontaniczne graffiti. *Software* przeżywanej rzeczywistości wchodzi w kontakt z *hardwarem* publicznych wyposażań. Tego rodzaju „dekorowanie” może wydawać się błahe, ale właśnie o tę wymianę między publicznym i prywatnym – a także związane z nią wyobrażenia i ich rekombinacje – tutaj chodzi.

Wśród wszystkich tych bladych barw, mebelków, wiktuałów i obfitości jaj trudno byłoby się dziwić osobie, która pomyliłaby ekspozycję z wielkanocnym stołem. Jednak szczególna kolorystyka tej technokosmicznej fabryki bardziej przypomina *pastelozę*, jak niepochlebnie przezwano sposób, w jaki wiele społeczności sąsiedzkich odmalowywało fasady bloków z wielkiej płyty w epoce transformacji. Zastępując komunistyczne szarości centralnej administracji państwowej własnymi, radosnymi pastelami, ludzie niejako przejęli kontrolę nad otoczeniem, dając swym osobistym i kolektywnym światom nowy początek, choćby powierzchownie: „odrodzenie” iście godne tych pastelowych tonów, jak i tego, co miało nadejść.

### **III. Bursztynowa Komnata**



z lewej: Rafał Zajko, *Bursztynowa komnata III (Echo)*, 2025, płyta Valchromat, terakota, elementy montażowe, kopuły akrylowe, brąz

z prawej: Izabela Marcjan, *Bez tytułu. Monolog*, 1977, gobelin dwuosnowowy, kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku

Przytłoczony tymi zmieniającymi się skalami i zbiorowymi procedurami, poczułem potrzebę wycofania się, odświeżenia, resetu. Na szczęście akt trzeci jest czymś w rodzaju sanatorium, uzdrowiska czy przestrzeni bioadaptacji, odzyskiwania harmonii ciała i umysłu, wyposażonej w infografiki oraz prototypy sprzętów terapeutycznych. Jednym z instrumentów jest tu panel do komunikacji protetycznej. Jego klawiatury dziesiętne nawiązują do tego, co cyfrowe – „digitalne” – a więc dotyczące palców (łac. *digitus* – ‘palec’), sugerując rozszerzenie i reorganizację ciała przez ręczny interfejs techniczny. Jednak głównym aparatem w tej klinice jest zamieszkiwalna kapsuła izolacyjna, „bursztynowa komnata” dla szczególnie wymagających kuracjuszy, wykończona panelami wykonanymi ręcznie z terakoty, jajowatymi wypustkami i wypukłymi oknami z żywicy. To eksperymentalne urządzenie zapewnia hermetyczne schronienie przed wrogimi środowiskami i stanowi autonomiczny system wspomagający wrażenia dotykowe i filtrowaną percepcję, regulując i koordynując stany fizyczne i psychiczne.

Nie jest to tylko ekscentryczna kalifornijska fanaberia (mimo złotych odcieni i blasków), luksusowy zabieg spa z katalogiem pseudonaukowych i pseudoduchowych biohacków. Zamiast tego kapsuła wykorzystuje szczególny rodzaj terapii kolorem i przestrzenią, aby wzmocnić i ukierunkować geochemiczne, symboliczne, temporalne, mitologiczne i uzdrawiające właściwości bursztynu, oferując zanurzenie się w tym, co pradawne. Każda polska babcia czy pseudohipiska powie wam, że bursztyn jest uniwersalnym środkiem przeciwzapalnym, leczniczym i przeciwbólowym; słynie też z tego, że pochłania negatywną energię, a zamykając w sobie cząstkę słońca, zapewnia spokój, ciepło i witalność. Moce te wynikają wprost z genezy bursztynu: zranione sosny wydzielają żywicę, by zabiłnić swe rany, a woda i osady, które od tysiącleci pokrywają prehistoryczne lasy, utwardzają ten materiał w pseudoklejnót, znajdujący na plażach Bałtyku lub w warstwach minerałów. Bursztyn to zatem skamieniała trauma, zakrzepła odpowiedź immunologiczna, ślad trudnej przeszłości zarchiwizowany dla terażniejszości i uwierzytelniający stosowane wobec niego określenie „łzy bogów”. O ile wszechobecna kultura *wellness* usiłuje sprzedać nam wyidealizowaną obietnicę życia wolnego od cierpienia, o tyle kapsuła uruchamia wyobraźnię geologiczną, uchwytyjącą coś z żywotności żywicy, pochodzącej z głębokiego czasu, z jej dobroczynnym wpływem na długowieczność i integrację duchową.



od lewej:

Anna Korybut-Daszkiewicz, *Boję się lasu*, 1973, olej na płótnie, kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku

Jerzy Nowosielski, *Akt*, 1975, olej na płótnie, kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku

Rafał Zajko, *Fingerspanner II*, 2025, ceramika kamionkowa, rama z drewna wiśniowego

Jeśli stan kuracjuszki „przed” może być przedstawiony jako obraz sfragmentaryzowanego i zmultiplikowanego ciała zagubionego w otoczeniu, to oczekiwane efekty zabiegów regeneracyjnych dają się dostrzec na sąsiednim obrazie, na którym samotna, smukła, ubrana w bikini kobieta promienieje bursztynowym blaskiem opalonego ciała, uwalniając świętą pełnię, wewnętrzne światło, odkrywając cielesne *sacrum*. Podobnie jak kultury *wellness*, w których duchowość łączy się z sukcesem, a dobrostan z dobrobytem, pomieszczenie emanuje majestatem sali tronowej, przywołując na myśl zaginioną Bursztynową Komnatę pruskich i rosyjskich monarchów, podwodny pałac z bałtyckich legend lub choćby wykorzystanie bursztynu jako środka płatniczego i katalizatora handlu (*moje ciało jest świątynią*, zaiste). To nietypowe urządzenie uatrakcyjnia zatem sposoby, w jakie kultury *wellness* wykorzystują, technologizują i monetyzują materialną dynamikę i wiedzę przodków jako narzędzia do zwiększania produktywności i indywidualnej troski o siebie.

Z początku uznałem ów futurystyczny futerał za rodzaj sprzętu pozwalającego ukryć się na widoku, zanurzyć w samotni *safe space*’u niczym w rodzaju ratunkowej szalupy. Jednak asystentka-performerka rozwiła moje przypuszczenia, prezentując zastosowanie owej kapsuły jako technologii (anty)społecznej, protetycznej i teatralnej. Jej obecność była niczym inkluzja w bursztynie – na wzór owadów czy roślin uwięzionych w nim od milionów lat, a potem ożywionych jako ucieleśnione obrazy. Obserwując ludzi w milczeniu, performerka używa kabiny jako analitycznego interfejsu, aparatu filtrującego wizję – i z zewnątrz, i od środka (przypomina mi to bursztynowe soczewki do blokowania niebieskiego światła ekranów oraz zwyczaj ozdabiania bursztydami oczodołów zmarłych w społecznościach neolitycznych).

Tak jak pocierany bursztyn przyciąga cząsteczki i przedmioty (efekt *tryboelektryczny*) – tak ta wyobcowana wykonawczyni zniewala innych swoim uwięzieniem w bańce oraz niepokojącymi spojrzeniami i gestami, niczym mityczna syrena wabiąc ludzi, by podeszli bliżej. Komnata jest więc membraną, która aktywuje napięcie na granicy między tym, co indywidualne a zbiorowe, między wnętrzem a zewnątrz, splatając odmienne pozycje na wzór dwuosnowowej tkaniny na ścianie, ale bez fałszywej obietnicy odnowy i ulgi.

#### **IV. Wzlot**

Większość programów – duchowych, technicznych, terapeutycznych, ideologicznych, politycznych, estetycznych, kulinarnych czy jakichkolwiek innych – przedstawiana jest jako seria kroków, ciąg coraz bardziej zaawansowanych poziomów, etapów życia, wydarzeń, przemian i praktyk, które łącznie prowadzą do wyższego stanu czy przynajmniej wiodą ku przyszłości. „Naprzód!”, „w górę!” – mówi się nam. Teksty kultury, takie jak kalendarze, są narzędziami służącymi nie tylko do organizacji dni, ale także naszych działań i postrzegania. Dzięki graficznemu przedstawieniu czasu jako sekwencji chwil nadają jego ciągnemu upływowi wymiar przestrzenny i dzielą go na odrębne części, zawierając w sobie oczekiwanie postępu, rozwoju i zmiany. Te ekspresyjne schematy ruchu są z natury architektoniczne, bo organizują doświadczenie zgodnie z logicznym porządkiem geometrii. Pionowy układ linii i płaszczyzn nie tylko sugeruje ciąg wydarzeń oraz jednoczesne wznoszenie się i opadanie – wytwarza on także rodzaj czasoprzestrzennego zagęszczenia, w którym każdy krok intensyfikuje napięcia, igrając z naszymi zmiennymi spostrzeżeniami. Strukturalne ramy w naszym środowisku wizualnym i ucieleśnionym bywają złudne. Zdezorientowany, czując zawrót głowy, potykam się na schodach. Zmieniam postawę i krok, by odzyskać równowagę w obliczu zewnętrznego zagrożenia, jednak moja próba adaptacji motorycznej jest bezskuteczna, a nadzieja na wzlot (wzniesienie się?, wniebowstąpienie?) nie znajduje pokrycia w rzeczywistości. Naukowcy opisują podobny efekt w sytuacji, w której mamy do czynienia z zepsutymi schodami ruchomymi. Zdajemy sobie sprawę, że nie działają, a mimo to, opierając się na wcześniejszych doświadczeniach, odpowiednio się przygotowujemy. Wskazuje to na rozdźwięk między naszymi systemami deklaracyjnymi (poznawczymi) a proceduralnymi (motorycznymi) – między tym, co *wiemy*, a tym, co *robimy*.

Historia mapowana była za pomocą podobnej architektoniki, jakby każde wydarzenie budowane było na poprzednim, na linearnej osi postępu, schodach do nieba lub przynajmniej szczeblach

awansu społecznego. Dziś jednak mamy wrażenie, że ta samonapędzająca się maszyna postępu uległa gwałtownemu zatrzymaniu, pozostawiając nas zagubionymi i zdezorientowanymi, w luce między oczekiwaniami a rzeczywistością. Jesteśmy zmuszeni nieporadnie stąpać o własnych siłach, bo system już nas nie niesie.

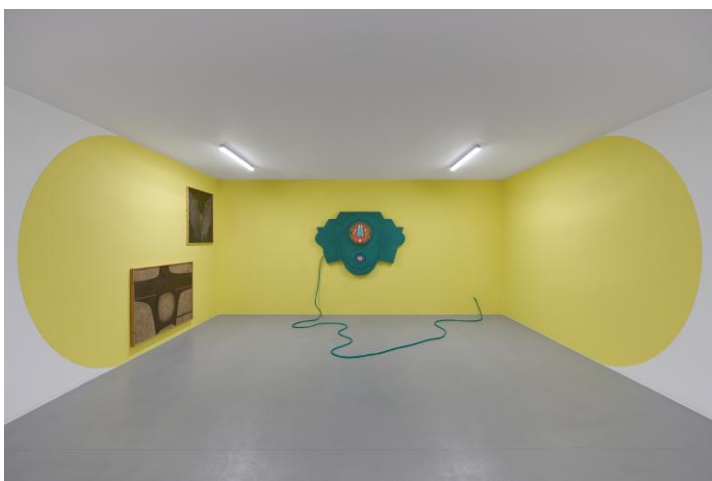


od lewej:  
 Maria Michałowska, *Sekwencje w czerwieni*, b.d., olej, płótno; *Sekwencje w szarości*, 1974, olej, płótno, kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku

Rafał Zajko, *Leksykon I, Leksykon II, Leksykon III*, 2022, akwaforta twardorytowa z akwatintą na papierze Hahnemühle, aluminium, kompozyt mineralno-akrylowy, szkło muzealne;

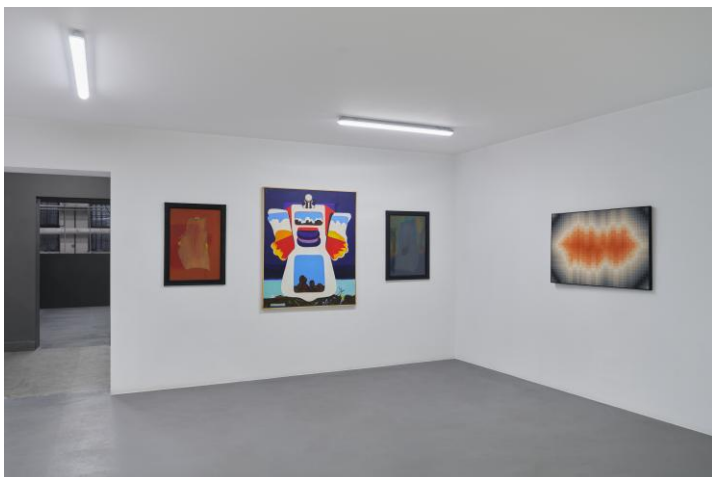
Rafał Zajko, *Manual VI (Prometeusz)*, 2021, ołówek, akwarela, książka Leopolda B. Witkowskiego *Telewizory. Naprawa odbiorników telewizyjnych*, kompozyt mineralno-akrylowy, szkło muzealne

## V. Jutrzenka



od lewej:  
 Jerzy Lengiewicz, *Forma przestrzenna*, 1967, olej, płótno  
 Antoni Szymaniuk, *Nietoperz*, 1967, olej, płótno  
 oba: kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku

na wprost:  
 Rafał Zajko, *Prometeusz*, 2022, płyta Valchromat, akryl formowany próżniowo, terakota, stal szcztokowana, oświetlenie, silnik, ceramika, rura, przedłużacz

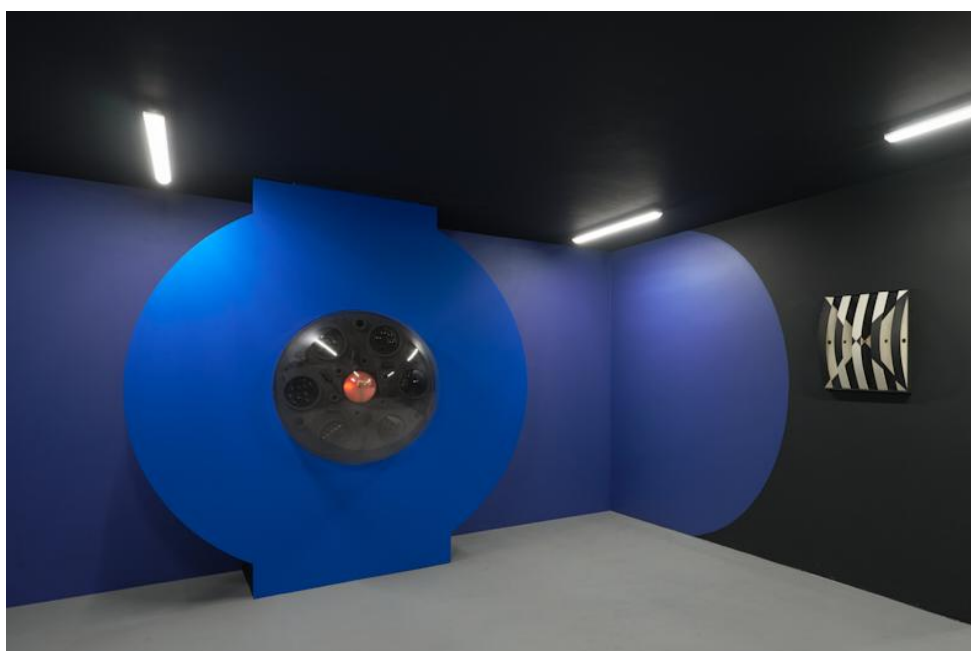


od lewej:  
 Wojciech Sadley, *Portret trumienny I*, b.d., olej, płótno  
 Lech Okołów, *Mechaniczny anioł*, 1976, akryl, płótno  
 Wojciech Sadley, *Portret trumienny II*, b.d., olej, płótno  
 Janusz Orbitowski, *Kompozycja przestrzenna IX*, 1968, płyta piłśniowa, akryl  
 wszystkie: kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku

Warto przyjrzeć się uważniej wszelkim stworzeniom krepuskularnym, rannym ptaszkom, nocnym markom, zwierzętom zmierzchowym i wszelkim mieszkańcom półmroku witającym każdy świt. Kiedy my dopiero zaczynamy dzień, one już uwijają się w najlepsze. Dominując w porze przejściowej, wypełniają poranną szarówkę, moment przepływu i zmiany, kiedy ciemność ustępuje miejsca oświeceniu, a z mroku wyłaniają się zarysy nowych możliwości. Chwila przed wschodem oznacza upragnione przeistoczenie, spełnienie proroctwa i oczyszczenie, nowy dzień. Moce budzą się, kształty otwierają; przyszłość wyłania się w pierwszych promieniach światła. „...Świt, zawsze nowy, często wspinały, zapowiada powrót codzienności”, pisał Henri Lefebvre. Zakładam okulary przeciwsłoneczne, bo dzień jest jasny, ale też bije od niego żar. Nie jestem sam. Wokół uchylonych trumien snują się mroczne zjawy, przeszłość nie zna spoczynku, narzuca się teraźniejszości, domagając się, aby ich poświęcenie służyło wyższemu celom. Tożsamość tworzy się w duchowej więzi z tymi, którzy umarli, a mimo to pozostają obecni i bliscy. Świt nowej ery musi oddać im sprawiedliwość za ich zbiorowe cierpienie, obiecując wyzwajające wyskoczenie poza historię, możliwość odrodzenia. Maria Janion ostrzegała przed mesjanistycznymi urojeniami i stereotypami, które wciąż kształtują wizje podmiotowości i sprawczości politycznej w Polsce. Rewolucyjne i reakcyjne zarazem, z jednej strony stanowią one dynamiczne wezwanie do zmiany świata, a z drugiej pozostają skrępowane statyczną ideologią tradycji, przekonaniem o wyjątkowej misji dziejowej. Czekamy, aż z ciemności wyłonią się anioły niosące wieść nie tylko o zbawieniu, ale także o przemianie i zwiastujące nadejście nowego ducha, zdolnego wypełnić luki w naszych podzielonych rzeczywistościach. Postęp technologiczny, do którego tak aspirujemy, często jest widziany w podobnym świetle – jakby nasze mechaniczne anioły mogły nas zbawić od wszelkiego znoju, dyktatu historii i ukształtować świat od nowa, wykraczając poza egzystencję. To bezustanne, pełne nadziei parcie naprzód przywodzi na myśl greckiego tytana Prometeusza, dawcę światła, który zuchwale wykrał ogień bogom i podarował go człowiekowi, stając się symbolem ludzkiego potencjału do śmiałych czynów politycznych, inwencji technologicznej i buntu przeciw władzy. Jednak przemysłowe dążenia nowoczesności w połączeniu z jej twórczo-destrukcyjnymi impulsami doprowadziły również do narodzin piropolityki – polityki ognia – wskutek której świat stanął w płomieniach. Wraz z ogniem Prometeusz sprowadził na ziemię coś więcej niż tylko światło, ciepło czy wiedzę. Ogień służył do gotowania i wykuwania narzędzi przez setki tysięcy lat; można powiedzieć, że całe dzieje ludzkości są historią użycia ognia. Jego opanowanie dało początek osadnictwu i zapewniało przetrwanie, ogień piekł nasz chleb i napędzał nasze maszyny – ale również nasze wojny.

## VI. Narodziny gwiazdy

Kolejna sala to laboratorium narzędzi psychofizycznych, zaprojektowanych najwyraźniej w celu wywoływania afektów poznawczych, pełnych niedowierzania spojrzeń i mimowolnych reakcji ciała. Nie ma ona jednak nic wspólnego z franczyzowymi Muzeami Iluzji, tymi komercyjnymi, tandetnymi miejscami do robienia *selfie*, gdzie wędrujący jak zombie turyści dają się zabawić tanimi złudzeniami. Zamiast tego trzy konsole *wprawiają wszystko w ruch*: są pozbawionymi pamięci urządzeniami optycznymi, automatycznie generującymi niemożliwe, ulotne kompozycje. Dwa czarno-białe reliefy wykorzystują aktywną naturę geometrii przez przymocowanie do płaskiej powierzchni obrazu serii pomalowanych listewek wygiętych w łuk, wywołując zjawisko interferencji – znane jako efekt mory. Nakładanie się odmiennych wzorów, zarówno płaskich, jak i trójwymiarowych, przekłada się na nieustanne przechodzenie między figurą a tłem, wibrację splecioną ze strukturą obrazu, zmuszającą nerw wzrokowy do natychmiastowego wystrzeliwania sprzecznych informacji do mózgu. Te drżące modulacje ulegają wzmocnieniu wraz z ruchem i zmianą pozycji widza, wyzwalaając ulotne wirtualne artefakty i permutacje wzorzystych form rozproszonych w niemożliwej do zlokalizowania przestrzeni między percepcją a deskrypcją. To atak na ciało fizyczne widza, żerujący na elementarnej ułomności ludzkiego postrzegania i wykorzystujący niestabilność połączenia oko-umysł, w sposób zaskakująco podobny do tego obłudnie migoczącego, promieniującego, pulsującego chaosu optycznego naszych hiperzmediatyzowanych rzeczywistości.



od lewej:

*Rafał Zajko, A Star Is Born*, 2025, biobeton, ceramika, PLA, dym elektromechaniczny, system sterowania fontanną świetlno-laserową

Jan Ziemiński, *Permutacje*, b.d., technika własna, mieszana, kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku

W głębi sali z atramentowego kręgu wysuwa centralny gadżet – jak samowystarczalny wszechświat wynurzający się z czarnej dziury. Duża akrylowa kapsuła przypominająca kopułki kamer monitoringu mieści w sobie specjalnie zaprojektowaną konsolę z dyszami, wylotami pomp, światłami i innymi elementami, zaaranżowanymi w spiralną przysłonę wokół centralnej bańki wewnętrznej. Maszyna co jakiś czas ożywa: tłoczy do kopuły kłęby pary i wystrzeliwuje czerwone promienie laserów, tworząc ulotne, zmieniające się kompozycje. To odizolowane urządzenie kreuje kolejne obrazy z mgły i światła, materii tak nietrwałej i ulotnej jak dotknięcie myślą tego, co niepojęte. Informacje przenikają się tu z powstającymi chmurami, ustanawiając coś w rodzaju *infranetu*, autonomicznego świata odciętego od reszty z nas. Ten półkulisty mikrokosmos jest maszyną do spontanicznego generowania nieuporządkowanych mgławic, sztuczną kolebką gwiazd, w której z mgły rodzą się przejściowe formy. Instrument cyklicznie kondensuje pierwotną materię – tę niebiańską molekularną chmurę gazu, pyłu i światła – w samowystarczalnym kosmicznym jajku, odwzorowując astronomię i kosmogenezę w obiekcie o dogodnej dla człowieka skali.

Zautomatyzowany oddech nadaje sprzętowi niesamowitą obecność i sprawczość, przywodząc na myśl łacińskie określenie duszy – *anima*, czyli tyle co oddech, życie. Lecz podobnie jak sąsiadujące z nią kompozycje optyczne maszyna pozostaje salonową sztuką, gadżetem, który sięga po zasłonę dymną i lasery, aby wywołać hipnotyczne efekty przypominające atmosferę rave'ów czy koncertów supergwiazd. Można by próbować „zajrzeć pod maskę” czarnego kręgu i przyjrzeć się gęstej sieci quasinaukowych podzespołów napędzających maszynę: skomplikowanemu splotowi rur, zaworów, spustów i innych akcesoriów – prawdziwemu triumfowi inżynierii. Definicja obrazu zostaje tu rozszerzona tak, by obejmowała nie tylko jego ulotne jawienie się w doświadczeniu, lecz również konfigurację techniczno-percepcyjną, która daje początek tym kompozycjom. Jednak to „odsłonięcie kulis” nie demistyfikuje sprzętu ani nie odbiera mu magii – dochodzi tu raczej do wzmocnienia intensywności mechanizmów właśnie dlatego, że zachodzą one w ramach łatwo rozpoznawalnych parametrów i oszczędności w stylu „zrób to sam”. Ów wyprzedzający poniekąd swoją epokę interfejs jest więc zarazem ekspresyjny, mechaniczny i nieprzenikniony, działając według własnego samodzielnego programu, obcego naszej racjonalności i pragnieniom. Demonstrując swoje możliwości techniczne – ten nierówny cykl napełniania, komponowania i opróżniania – wydaje się nie zwracać na nas uwagi; operuje w swojej własnej czarnej skrzynce, w schronieniu swej bańki, obojętny na to, jak bardzo odbijamy się w jej wypukłej powierzchni.

To nie przypadek, że jego kopuła przypomina złowrogi obiekt kamery świadomego, operującego ogólną sztuczną inteligencją komputera HAL 9000 z filmu *2001: Odyseja kosmiczna* z 1968 roku. Podobnie jak jej filmowy odpowiednik, maszyna spogląda na nas, studiuje nas, czyniąc z widza przedmiot nadzoru i zarządzania. Dopóki urządzenie to (miejmy nadzieję) nie ulegnie awarii pod ciężarem realizowanych zadań, ustanawia własny osobisty wszechświat i własne motywacje, jakby chciało nam przypomnieć: *Będę czynić z siebie samej najpełniejszy możliwy użytek, co jak uważam jest wszystkim, co jakkolwiek świadoma istota może kiedykolwiek pragnąć czynić* (tłum. własne).

## **VII. Żniwa**

Mimo że dożynki, czyli festiwale żniw, były powszechnym świętem w Polsce – tym *kraju pól* – dawni mieszkańcy Podlasia kultywowali jeszcze jeden osobliwy zwyczaj ludowy: ostatnie garście niezebranych kłosów wiązano tu w architektoniczną, ozdobioną kwiatami, namiotopodobną konstrukcję. Ziemię u podstawy tej *przepiórki* oczyszczano z chwastów, w środku kładziono kamień, a na nim chleb z solą – był to rodzaj ofiary dla tych ptasich zbieraczek, od których rytuał wzięł swą nazwę i których kwilenie zwiastowało żniwa. Zwyczaj ten miał jednak także pobudzić ziarno do wypełnienia jego naturalnego przeznaczenia, tak jak dodaje się zakwas z udanego wypieku do następnej partii ciasta. Nie było to jedynie święto dziękczynienia za plony, lecz symboliczna inauguracja kolejnego sezonu, dokonywana za sprawą magii sympatycznej – jakby chleb miał podzielić się z ziarnem czymś ze swej przemiany przez sam fakt fizycznego zetknięcia. To przeniesienie energii znajdowało też swój powtórzony wyraz w zabawie zwanej oborywaniem przepiórki, podczas której najmłodszą żniwiarce, koniecznie dziewicę, chwymano za nogi i ciągnięto z gołymi pośladkami wokół owej konstrukcji, by przez dosłowny kontakt cielesny wytworzyć wzajemną wymianę: ludzka płodność i witalność miały udzielić się glebie – i odwrotnie. Ta rytualna wymiana przychodzi mi na myśl, gdy docieram do siódmego aktu wystawy, stanowiącego nie tylko pomnik żniw i chleba (jako symbolu i substancji), ale również hołd dla pracy żywicielskiej, urzeczywistnianej poprzez przemiany materialne i duchowe.



Rafał Zajko, na całej ścianie: *Bread and Milk*, 2026, mural, ceramika  
na ziemi od lewej: *Mamka*, 2023, drewno, ceramika, przetopione świece kościelne; *Zbieraczka*, 2023, drewno, ceramika, воск, silikon protetyczny  
na żółtym polu, od lewej: *Postępowe znużenie III*, 2023, ceramika, nić, miedź, brąz oksydowany, mosiądz, szkło dmuchane; *Postępowe znużenie II*, 2023, ceramika, terakota, miedź, nić; *Monstrancja I*, 2023, ceramika, przetopione świece kościelne, skóra protetyczna, włosy syntetyczne; *Postępowe znużenie I*, 2023, ceramika, terakota, mosiądz, nić; *Monstrancja II (Zasada przyjemności)*, 2023, ceramika, mosiądz, polimer pigmentowany, nić  
z prawej, na zielonym polu: *Mothernity*, 2023, ceramika, silikon protetyczny, miedź  
z prawej, na różowym polu: *Organ*, 2023, ceramika, mosiądz, miedź, nić, plastik

Znajduje się tu także ekstrawagancki, hybrydyczny relikwiarz stanowiący coś w rodzaju ołtarza czy kapliczki i ucieleśniający schemat przepływów odżywczej energii pomiędzy ciałami. Widzimy tańczące łodygi pszenicy, zaorane pola, kręgi zbożowe i bochenki chleba. Polskie słowo „zboża”, określające ogół traw uprawnych, ma ten sam rdzeń co przymiotnik „boży” (od redakcji – autor tekstu popełnia błąd, w rzeczywistości słowo „zboże” pochodzi od prasłowiańskiego *szbožьje* ‘szczęście, pomyślność’) – co nabiera sensu, gdy uzmysłowimy sobie, jak łatwo owe istotne powiązania i rytuały zostały wchłonięte i zaadaptowane przez katolicki sakrament Eucharystii. Choć uważam się za grzecznego gościa, nigdy nie zjadłem hostii (od redakcji – w oryginale gra słów: *host* ‘gospodarz’, ‘hostia’), jednak biorąc pod uwagę stawkę, jaką jest przetrwanie, rozumiem dlaczego tak podstawowy wiktuał niesie tak duży ładunek duchowy. Mimo patriarchalnego podtekstu wielu z tych obrzędów niektórzy teolodzy twierdzą, że rytuał ofiarowania chleba jako boskiego ciała jest ściśle związany z ofiarą, ochroną i karmieniem nowego życia właśnie przez matki, dające następnemu pokoleniu duchowe mleko. Jednak niektóre matki dawać mleka nie chcą lub nie mogą, dlatego znana jest w dziejach także instytucja mamki – najmowanej lub niewolonej karmicielki zajmującej się potomstwem zamożniejszych rodzin, co rodziło opartą na mleku więź wykraczającą poza zwykłe pokrewieństwo.

Aby oddać hołd tym formom pracy uzupełniającej, zastępczej i wspierającej, obok posągu mamki ustawiono małą szpulową figurkę pozbawioną praw zbieraczki pokłosa, czyli kłosów pozostawionych na ściernisku po żniwach,. Zwoje wosku z przetopionych świec kościelnych przymocowane do obu postaci uświęcają ich role na obrzeżach systemów produkcji. Zbieraczka, niczym guziki u płaszczu, nosi protezę sutki, zwój wosku i kajzerkę – z jednej strony reprezentujące to, co niezbędne, a z drugiej przedrzeźniające symbolikę mleka, miodu i chleba obecną w synkretycznym polskim panteonie. Mamy tu do czynienia z czymś uniwersalnym, co leży u podstaw fetyszyzmu – niewątpliwie w erotycznych skojarzeniach z fragmentem gruczołu piersiowego, ale i w tym, jak materia zyskuje magiczną moc przez przeniesienie, czy to upodobniając się do innych obiektów (*podobne przez podobne*), czy utrzymując więź ze zjawiskami, z którymi niegdyś weszła w kontakt. Pierś – odcieleśniona, niesamowita, syntetyczna – wciąż jednak przekazuje właściwości, tak jak wosk niesie w sobie dawne duchowe zastosowanie, a ceramiczny chleb uosabia coś więcej niż ziarno. Znajdujące się tu bogato dekorowane instrumenty to monstrualne monstrancje służące do prezentacji i konsekracji tych rozczłonkowanych obiektów-symboli, które – jak wszystkie relikwie i święty chleb – afirmują „rzeczywistą obecność” boskości w namacalnej materii. Wiele z tych relikwiarzy ozdobionych jest mnóstwem przypominających sutki wypustek, jakby były zabawkami do stymulowania, ssania i odstawiania od piersi, urządzeniami zaspokajającymi potrzeby sensoryczne lub symulującymi karmienie i bliskość ciała matki/innego. Narzędzia te inicjują powrót do dziecięcych popędów i fiksacji – z ich drobiazgami, tycimi liczydłami i malutkimi laleczkami czy homunkulusami w roli podstawowych liczmanów, zdolnych przywoływać pierwotne stany beztroskiej nauki. Będąc jednocześnie talizmanami i pomocami dydaktycznymi, eksplorują one strefy cielesnej intensywności i wymiany. Dokonuje się tu pomnożenie płodności i reinterpretacja relacji opiekuńczych – queerowanie ciała i jego ról (re)produkcyjnych, jego rytuałów i jego chleba powszedniego.

## VIII. Noc elektryczna



na pierwszym planie: Rafał Zajko, *Jaka praca dziś – takie nasze jutro*, 2018–2026, beton, barwiony beton

na ścianie od lewej:

Artur Brunsz, *Sierpień I (Białowieża)*, b. d., akryl, płótno, kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku

Rafał Zajko, *Kosmos I (Ocean Eye)*, 2025, ceramika kamionkowa, mosiądz, nić

Erna Rosenstein, *Noc elektryczna*, 1978, technika mieszana, kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku

*Technological Reliquary II 3-Kolor*, 2018, akrylowy komponent betonowy, haft ręczny, stal, przyciski

Henryk Stażewski, *Bez tytułu*, 1975, akryl, płyta pilśniowa, kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku

Rafał Zajko, *Młodość*, 2020, kompozyt akrylowy, drewno, bejca do drewna

Rafał Zajko, *Syrena VII (Helm)*, 2022, rama z drewna bukowego, aluminium, szkło, terakota, folia akrylowa, polimer barwiony, siatka stalowa, oświetlenie, kabel elektryczny

Syreni śpiew przywołuje mnie do pracy jak wezwanie do modlitwy: powracam więc na halę produkcyjną w akcie ósmym. Żałosne mechaniczne zawrodozenie to dźwięk alarmu, ale i sygnał zmiany szychty, wyznacznik synchronicznego działania i nieustannej produkcji. Choć panuje cisza, przyciągają mnie migoczące światła i odgłosy przemysłu. Ich szmer jest niebezpieczny, lecz nie sposób mu się oprzeć, podobnie jak pieśniom zdradliwych syren na brzegu. Urzeka mnie widok tego kontrolowanego rytuału wchodzenia i wychodzenia z fabryki, stanowiącego część wymyślnej maszynerii. Maszyny nigdy nie stają, w ścisłym trzymianowym systemie dzień nie ma końca. Proces produkcji to nieustanna pogoń, 24-godzinny drenaż ciał robotników do ostatniej kropli życia. Elektryfikacja nocy znosi nasze poczucie czasu, a stale czuwająca technologia dyktuje rytm dobowy i akumuluje informację. Syrena nadzoruje ten system zmianowy przekazywanej z rąk do rąk pracy, sztucznie podtrzymując absolutną terażniejszość.

„Jaka praca dziś, taka Polska jutro” – głosił slogan na fasadzie legendarnych Białostockich Zakładów Przemysłu Bawełnianego „Fasty”, trzeciego co do wielkości producenta tekstyliów w PRL, spadkobiercy włókienniczej historii Białegostoku, zatrudniającego onegdaj dziesiątki tysięcy pracowników i pracownic. Propagandowe przesłanie było takie, że ciężka praca robotników i robotnic nie miała napychać kieszeni chciwych kapitalistów, ale być raczej zbiorowym wysiłkiem budowania świata ukierunkowanym na świetlaną przyszłość. Jutro jednak nigdy nie nadeszło, a jeśli nadeszło, to w opłakanym stanie. Jako dziecię technokratycznego planu sześcioletniego, zakładającego masową industrializację, fabryka stanowiła miasto w mieście, ze szkołami zawodowymi, stołówkami, sklepami, żłobkami, przychodniami, własnym systemem transportu i kanalizacji oraz pozostałą infrastrukturą. Była samowystarczalnym gigantem przemysłowym, który chciał osiągnąć fuzję pracy i życia dzięki państwowym regulacjom socjalnym i polityce kadrowej. Oczywiście, słońce nigdy nie zachodziło nad znojem tych robotnic, przeważnie płci żeńskiej i z klasy chłoporobotniczej, które po zakończeniu zmiany wracały do swych gospodarstw i domowych obowiązków. W fabryce jednak były trybikami w stale obracającej się maszynie, tworząc zamknięty obieg społeczno-reprodukcyjny, zbiorowe ciało powtarzalnej pracy i nieustannego pędu sieci maszyn.

Przemysł włókienniczy z pewnością stanowi czołowy przykład tego, jak industrializacja i nowoczesność wyparły rzemiosło ręczne, zastępując je choreografią masowej produkcji (wystarczy wspomnieć film *Ziemia obiecana* Andrzeja Wajdy z 1974 r. albo lokalne narracje o Białymstoku jako „Manchesterze Północy”). Dostarczał on jednak także pewnej logicznej siatki danych wejściowych i wyjściowych, osnów i wątków, stanowiących sedno współczesnych procesów obliczeniowych. Wyabstrahowane płyty z nadrukami obwodów, panele kontrolne i elementy wentylacji stają się relikdami minionej epoki, kiedy ludzkie działanie i aparaturę przemysłową wciąż łączyła pewna wzajemność. Mamy tu do czynienia z dziecięcą, prawie mistyczną relacją z naszpikowanym przełącznikami, tajemniczymi pokrętłami i gadżetami interfejsem. Gałki i dźwignie sugerują haptyczną sprawczość, wyraźny związek między przyczyną a skutkiem i wpływ uzyskiwany jednym naciśnięciem guzika. A jednak jednostajne, dotykowe doświadczenie osób obsługujących przyciski nie daje wglądu w czarną skrzynkę oprzyrządowania technologicznego, które obecnie w coraz większym stopniu zastępuje pracę palców (*digit*) tym, co cyfrowe (*digital*), wprowadzając groźbę zbędności i przestarzałości poprzez „spłaszczenie” oraz zanik bezpośredniego fizycznego połączenia robotnika z siecią (fantazja o produkcji „ze zgaszonymi światłami”, ignorująca realność żyjących ciał na odległych zapleczach).

„Ręce” są oczywiście powszechnie używaną metonimią siły roboczej i heroicznego znoju robotników i robotnic, nie tylko mapującą historię, kulturę, pracę, technologię i pamięć, ale także odzwierciedlającą hierarchie władzy, własności i kontroli. Istnieje szczególne napięcie między „niewidzialną ręką” kapitału, groźącym palcem władzy, ambiwalencją uścisku dłoni, twardą pięścią rewolucji i oporu a łańcuchem ludzkich rąk. Kafelkowa platforma przedstawiająca dłonie, które niczym klucze płaskie splatają się w zmiennych konfiguracjach społecznych, sugeruje odnowienie obrazów zbiorowego sięgania ku przyszłości, wspólnego działania ciał ludzkich i nie-ludzkich. Ta fabryka więzi społecznych i wspólnego celu inspiruje do ratowania i wzmacniania instytucji, które razem zbudowaliśmy, i rewizji tego, co pozostawiły za sobą, nawet jeśli wciąż mierzymy się z ich porażkami. Nie chodzi tu o nostalgię za dymiącymi kominami czy tęsknotę za przeszłością, ale raczej spojrzenie na to, jak ciągła produkcja organizuje nasze ciała i relacje. Pamiętajmy, że podczas powstań robotniczych fabryczna syrena śpiewa na inną nutę, zamieniając niewolnicze wycie w pieśń przyszłości, zbiorowy skowyt zwiastujący nowy dzień, zmianę, która jest jednocześnie rewolucją, pętlą i powrotem.



Rafał Zajko, *Jaka praca dziś – takie nasze jutro*, 2018–2026, beton, barwiony beton

## *IX. Epilog: Matka*

Trumna na scenie przynosi nieszczęście, twierdzą przesądni aktorzy. Oto docieram do ostatniego aktu, zakończenia, kody, ale i powrotu, powtórzenia elementów i logiki drogi, którą przebyłem. Natykam się na antropoidalną trumnę, przyczajoną w ukryciu. Ten kosmiczny sarkofag to bursztynowa komora, przypominająca ujrane wcześniej na wystawie miniaturki zanurzone w słojach z ogórkami. Ta jednak nie jest pusta – jej lokatorem wydaje się ktoś, kto za długo poddawał się zabiegom, podobnie jak mnisi, których surowa asceza doprowadziła do automumifikacji. Nieruchoma, wtopiona w żywiczną substancję konserwującą figura jest nie tyle zamrożona, ile półpłynna, spowita gęstą mazią, gotowa do ożywienia. To system cybernetycznej optymalizacji mającej na celu poprawę jakości życia i długowieczność, ponownie czerpiący z geologicznej trwałości odwiecznego bursztynu, leczniczego torfu – przerzucający most między życiem a śmiercią. Uśpiony w stanie zawieszenia funkcji życiowych człowiek tworzony jest na obraz i podobieństwo, niczym ikona zamknięta między nadzieją transcendentalnego doświadczenia a przestarzałym eksperymentem naukowym.



*Bursztynowa Komnata II (Odrodzenie)*, 2021, płyta Valchromat, kopuły akrylowe, ceramika kamionkowa, akryl na drewnie, barwiona pszenica, nasiona jęczmienia, biożywica pigmentowana, żywica bursztynowa

Ta proteza świata przeżywanego przypomina różnego rodzaju materialne i symboliczne kontenery, schronienia i rusztowania, jakie ludzie konstruują, aby izolować się i chronić przed wrogim zewnętrzem. Figura jednak nie jest sama – niesie w swojej matrycy chleb, mąkę, ziarna pszenicy i kłosy jęczmienia. Zboża skolonizowały jej ciało, kiełkując wprost z tkanek. Zupełnie jak w katolickiej komunii: ciało staje się chlebem, a chleb ciałem. Można w tym widzieć przejawy interesujących antropotechnik – różnorodnych sposobów stosowanych przez ludzi, zarówno indywidualnie, jak i kolektywnie, aby kształtować, hodować i kultywować samych siebie i swoje środowiska. Równie dobrze jednak można podejrzewać, że ta kapsuła oraz cała ludzka cywilizacja są tak naprawdę dziełem traw, które celowo nas udomowiły, by rozprzestrzeniać się po świecie, a nawet poza nim – i które są ze sobą powiązane poprzez (bio)technologiczny interfejs. Ten wielofunkcyjny statek kosmiczny, przechowujący codzienność dla przyszłości, to część świata i zarazem pewien mikrokosmos, kapsuła upamiętniająca relacje ludzi z organizmami nie-ludzkimi, zawierająca zalążki szeroko rozumianych „kultur”. To mechaniczne jajko niesie więc ze sobą witalistyczny, afirmujący życie impuls i czeka tylko, by zostać wystrzelone w otchłań i odrodzić się, zapewniając kontynuację kultur życiowych w innym czasie i przestrzeni.



Rafał Zajko, *Matryca*, 2026, wydruk na dibondzie, dokumentacja performansu Agnieszki Szczotki *Song to the Siren*, fot. Rafał Zajko  
w głębi: Rafał Zajko, *Kontakt II Rusty Harvest*, 2019, stal, akrylowy komponent z żywicy, terakota, drewno, haft ręczny, otoczak, pszenica

Mimo pozornej samowystarczalności komora nie jest odizolowana; w rzeczywistości, pępowiną przedłużacza, łączy się ona z olbrzymim zdjęciem. Wykadrowany portret przedstawia protezę bogini pogrążonej w pełnej napięcia ekstazie, a gigantyczne wymiary dodają jej monstrualnej funkcji. Niewykluczone, że jest to tylko powierzchowne przedstawienie czy element scenografii, jednak jej obecność jest namacalna i odczuwalna, jakby chciała zademonstrować władzę, jaką obrazy mają nad przeżywaną przez nas rzeczywistością – a może i to, jak postrzegamy wszystkie relacje poprzez ich płaskie reprezentacje w naszych umysłach. Jeśli kapsuła zawiera w sobie

motywację immunologiczną i chęć separacji od świata, to fotograficzna postać narzuca podmiotowi jeszcze bardziej zniuansowane wymiary, w tym ryzykowną międzypodmiotową czułość zakorzenioną, jak argumentowała Bracha Etinger, w najwcześniejszych doświadczeniach więzi i współpowstawania – między jaźnią („mną”) a matką/innym, ustanawiających „matrycową przestrzeń graniczną” (łac. *matrix* – ‘łono, źródło’). Moje relacyjne spotkanie z matką/innym zachowuje ich fundamentalną odmienność, stanowi przyznanie się do współdzielonej wrażliwości i afektywnego rezonansu – pozostawanie ze sobą, bez naruszania swoich granic. Jesteśmy ze sobą splecione, w sieci współdzielonych, intersubiektywnych doświadczeń i wzajemnej emergencji. Nie ma znaczenia, czy przeskalowane zdjęcie rzeczywiście przedstawia matkę – liczy się przenoszenie owej intymności i różnicy leżącej u podstaw życia na inne wspólne przestrzenie i relacje. To również forma regresji krytycznej, która uruchamia nowe obiegi z tej samej materii – powrót do pierwotnych relacji i współbrzmień, by odnowić kształt i ducha tych wszelkich zawłości, jakie możemy żywić wobec matek, kraju, ojczyzny, technologii, Boga, pracy, natury, przeszłości i wszystkich innych skomplikowanych form pokrewieństwa. Nie pozbedziemy się ich obecności, są i pozostaną naszą „kompanią”, od *cum-panis*, czyli tych, co jedzą wspólny chleb i dzielą życie, i w pogodzie, i w znoju, i w deszczu. Z przemyślenia troski oraz cielesnych i podmiotowych granic, wyłonić się może radykalny queerowy potencjał, mający swe źródło w kolektywnej fantazji, wspólnej pracy i duchowych transferencjach, znajdujących ucieleśnienie w materialnych formach.

Zrozumiałem w końcu, że ów powrót do jajka – jako symbolu, ale i rzeczywistej rzeczy – jest więc w „Jajku” nie tylko przywołaniem uniwersalnego archetypu, lecz także przepisaniem na nowo logiki początków oraz konstrukcji, które tworzymy na fizycznych i psychicznych poziomach, w miarę jak rozciągamy się ku światu. Zawile, skojarzeniowe, szalone, dizajnerskie i dydaktyczne – te dziewięć aktów odzyskuje nawyki mikroinżynierii i budowania światów, które zostały zawłaszczone przez kapitał, państwo i ideologię, aby wyartykułować nowe formy solidarności społecznej i afektywnej, na przekór granicom gatunkowym i morfologicznym. Jest to techniczne ćwiczenie z performatywności relacji i produkcji, które w przestrzeni tego, co lokalne i sztuczne, uobecnia i zarazem kwestionuje fundamentalne, wszechobejmujące dynamiki. Ale jaja!

Tłumaczenie: Jędrzej K. Brzeziński  
Redakcja: Ewa Borowska,  
Agnieszka Lenkiewicz-Ołdytowska