

## MURY

Niniejszy artykuł ma na celu ukazanie niekonwencjonalnego podejścia do badań nad przestrzenią i współtworzącymi ją podziałami. Zasadniczym przedmiotem refleksji są tu mury. Chodzi o próbę ich ujęcia w tzw. perspektywie nie-antropocentrycznej. Pozwala ona rozszerzyć myślenie o sprawczości na rzeczy pośród których żyje człowiek. Przywoływane teksty kultury, czyli utwory literackie i muzyczne oraz obiekty powstałe w dziedzinie sztuk wizualnych (z architekturą i *Street Art*em włącznie), służą egzemplifikacji oddziaływania murów na ludzką — i nie tylko — rzeczywistość. Przypisywanie wznoszonym przez człowieka budowiom roli nie-ludzkich aktorów może wydawać się pomysłem ryzykownym i kontrowersyjnym. Ważne jest tutaj jednak nie tylko oddziaływanie murów na życie królików czy pustynnie krajobrazów, ale też występowanie zjawisk i procesów radykalnie przekształcających relacje istniejące w środowisku społeczno-kulturowym. Można zatem uznać zastosowany tu zabieg za *ars poetica*. Niemniej nie idzie o wyliczanie toposów murów, lecz o zwrócenie uwagi na łączące się z nimi, niezwykle złożone kwestie polityczne, ekonomiczne, ekosystemowe etc. Omówienie współczesnych fenomenów w tym zakresie poprzedzać musi ogląd historyczny.

„Wspomniałem Campo di Fiori / W Warszawie przy karuzeli, / W pogodny wieczór wiosenny, / Przy dźwiękach skocznej muzyki. / Salwy za murem getta / Głuszyła skoczna melodia / I wzlatywały pary / Wysoko w pogodne niebo” (Miłosz 1980, 11). To oczywiście fragment jednego z najbardziej znanych utworów Czesława Miłosza. Wiersz pochodzi z wydanego w roku 1945 tomu *Ocalony*. Napisany został dwa lata wcześniej, w czasie powstania w getcie warszawskim. Przypomnijmy, wybuchło ono w poniedziałek 19 kwietnia 1943 roku. Sześć dni później, w niedzielę wielkanocną, pisarz przemieszczał się z Mokotowa na Bielany. Pogodny dzień chylił się ku końcowi. Na ul. Bonifraterskiej i pl. Krasińskich, gdzie Niemcy ulokowali wesołe miasteczko, Miłosz napotkał tłum mieszkańców stolicy. Pobrzmiwała żywa, skoczna muzyka. Warszawiacy radośnie korzystali z karuzelilańcuchowej i huśtawek. Lud bawił się i kochał pozostając całkowicie obojętnym na to, co dzieje się za pobliskim, okalającym getto murem. Nikt nie zdawał się zważać na strzały armatki przeciwpancernej, wybuchy granatów, na ogień i dym. Kilkumetrowa budowla z cegieł całkowicie oddzielała życie po „aryjskiej stronie” miasta od piekła zagłady.

Miłosz opisuje moment ostatecznej eksterminacji „dzielnicy żydowskiej”. W linii prostej kilometr dzieli karuzelę od *Umschlagplatzu*, z którego Żydów wywożono do obozów śmierci. Poecie

oczywiście nie chodzi wyłącznie o obracające się wokół własnej osi urządzenie (choć to dobra metafora), ani o samych pasażerów („wzlatujące pod niebo pary”). Karuzela to zabieg mający na celu wzmocnienie całości obrazu. Istotny jest przede wszystkim mur separujący Polaków od „nie-Polaków”. Idzie o wy-obcowanie, o samotność ginących, o cierpienie, które nie znajduje żadnego wyrazu. Nad owym murem, rozdzielającym płomienie i wesoly gwar, już tylko wiatr przynosi „czarne latawce”. Jego podmuchy — rozradowanym dziewczynom „roziewające suknie” — Miłoszowi przypominają o samotnym, bezgłośnym umieraniu, o tragiczności ludzkiego losu, o istnieniu, które z natury jest kruche, ulotne, które rozblyskuje tylko po to, by za chwilę zgasnąć w niemej „ciszy”... za murem. Ten sam plac i mur pojawiają się najpewniej na rysunku tuszem autorstwa Mieczysława Wejmana pt. „Zabawa ludowa”. Jak zwraca uwagę badaczka sztuki okresu Holocaustu (gett) Luiza Najder znajdująca się w centrum kompozycji kolumna ze ślepowronem może sugerować, iż chodzi właśnie o pl. Krasińskich (kruk ze złotym pierścieniem jest elementem herbu hrabiowskiego rodu). Pomnik otacza krąg trzymających się za ręce ludzi w pozach przypominających taniec lub „przeciąganie się”. Na dalszym planie widoczna jest ogarnięta ogniem zabudowa. Unoszące się kłęby dymu są tymi samymi, które wspominał Miłosz, a także Maria Dąbrowska w swym *Dzienniku* (Dąbrowska 2009, 49). Najder przytacza jednak przede wszystkim słowa Benjamina Meada: „Chodziłem po ulicach, i całe miasto było w ogniu. Całe miasto się paliło, tak dużo domów, nie jeden, tak dużo, i patrzyłem na te domy. Lecz najgorsza dla mnie była niedziela Wielkanocna. Kiedy byłem w kościele, słuchając wszystkich słów księdza, i wyznałem swoje winy razem z nimi, i wyszedłem, a ksiądz stał z przodu, błogosławiąc wszystkich parafian. Ubrani byli w swoje najlepsze, niedzielne ubrania, większość z nich wzięła swoje dzieci na karuzelę, która stała z muzyką niedaleko muru, mogłeś zobaczyć gołym okiem, co się dzieje w getcie, płomienie palące się, wszystko. I tylko słuchałeś powiedzonek: Żydzi się palą, nie palą, Żydki się smażą. Byłem otoczony takimi ludźmi, nie potrafię zrozumieć, skąd wzięłem siłę, żeby nie krzyknąć, nie ujawnić kim jestem, że patrzę na moich ludzi palących się i nie mogę nic powiedzieć” (Meed, za: Nader 2018, 200).

Mur jako motyw literacki posiada w polskiej kulturze jednak dłuższą tradycję i nie zamykającą się bynajmniej w obrębie jednego gatunku. Do najbardziej znanych przykładów należy tu z pewnością komedia Aleksandra Fredry pt. *Zemsta*. Jej tematem są konflikty toczące społeczeństwo polskie końca XVIII wieku — zilustrowane sporem między zwaśnionymi sąsiadami. I właśnie mur czyni pisarz figurą inicjującą całą historię (na pomysł fabuły hrabia wpaść miał przeglądając dokumenty odnalezione w zamku Kamieniec w Odrzykoniu). To obiekt, który nie tyle dzieli parę zakochanych, Klarę i Wacława, co skłócone ze sobą rody. Rejent postanawia naprawić budowlę odgradzającą dwie części zamku, co spotyka się wszelako z oporem Cześnika nakazującego swojej

służbie rozpedzić murarzy (*nomen omen* jak wspomina Anna Kosińska w znakomitej książce *Miłosz w Krakowie*, bywał poeta „jowialnym raptusem Cześnikiem i surowym milczkiem Rejentem” [2015, 9]). Mur to punkt wyjścia dla opowieści o szeregu polskich przywar, o sporach, knuciu, zazdrości, walce o majątek (Fredro 2016). Ostatecznie jednak jest to komedia charakterów, w której wszystko zmierza do szczęśliwego finału. Inny obraz, tj. braku nadziei związanych z obaleniem murów, wyłania się ze znacznie bardziej „metafizycznego” niż *Zemsta* utworu Bolesława Leśmiana *Dziewczyna* (1936, 15). Zafascynowany filozofią Bergsona, ale też Nietzschego autor, rozpościera przed czytelnikiem nihilistyczną wizję dotyczącą tego, co wiąże się z pokonywaniem przeszkód, znoszeniem barier, przekraczaniem granic, realizacją wzniosłych celów. Wiersz zaczyna się od słów „Dwunastu braci, wierząc w sny, zbadalo mur od marzeń strony, / A poza murem płakał głos, dziewczęcy głos zaprzepaszczony”. Spotykają się tutaj ze sobą marzenia, wola i tajemnica poznania. Bracia porywają w dłonie młoty i zaczynają tłuc nimi w mur z taką werwą, iż nie widzi już noc, kto jest „człowiekiem, a kto młotem”. Ich trud okazuje się jednak daremny. Mur pozostaje, a oni kolejno, wszyscy umierają z wysiłku. Młoty same kontynuują pracę braci, lecz gdy w końcu konstrukcja upada, okazuje się, iż po drugiej stronie „nic i nic! Ni żywej duszy, ni Dziewczyny!”. Otóż innego świata nie ma i nie będzie (podobnie zresztą jak — tu znów wracamy do Miłosza — innego jego „końca”). Poza samym sobą człowiek nie znajduje niczego, wszystko pozostałe „mieni się” czystą abstrakcją, uludą, widmem. Egzystencjalny wydźwięk wiersza uwydatniają ostatnie wersy, gdzie mowa jest o próżni, z której nie należy drwić, bowiem ona z nikogo nie drwi. Tak więc jesteśmy sami, za murem „istnieje” tylko nicość, pustka, odchłań.

Leśmianowski „realizm pesymistyczny” koresponduje z najbardziej znaną alegorią poznania w myśli europejskiej, za którą to uznać należy niewątpliwie fragment VII księgi *Państwa*. Wiersz Leśmiana w swej wymowie różni się jednak oczywiście od przesłania zawartego w dziele Platona. Mur jest tu kluczowy. Przypomnijmy w jaki sposób grecki filozof zarysowuje jego funkcję: „Przedstaw sobie obrazowo (...) naszą naturę ze względu na kulturę umysłową i jej brak. Zobacz! Oto ludzie są niby w podziemnym pomieszczeniu na kształt jaskini. (...). W niej oni siedzą od dziecięcych lat w kajdanach; przykute mają nogi i szyje tak, że trwają na miejscu i patrzą tylko przed siebie; okowy nie pozwalają im obracać głów. Z góry i z daleka pada na nich światło ognia, który się pali za ich plecami, a pomiędzy ogniem i ludźmi przykutymi biegnie górą ścieżka, wzdłuż której widzisz murek zbudowany równoległe do niej, podobnie jak u kuglarzy przed publicznością stoi przepierzenie, nad którym oni pokazują swoje sztuczki. — Widzę — powiada. — Więc zobacz, jak wzdłuż tego murku ludzie noszą różnorodne wytwory, które sterczą ponad murek; i posągi, i inne zwierzęta z kamienia i z drzewa, i wykonane rozmaicie” (Platon 2016, księga VII). W platońskim dialogu mur obrazuje ograniczenia poznawcze. Przyczynia się on do tego, że

ludzie widzą jedynie odbicia rzeczy, cienie rzucane przez lalki kuglarzy, stanowiące iluzje efekty ich sztuczek, nie zaś to, co prawdziwe. Autentyczną formą bycia rzeczy są bowiem według Platona idee. By je ujrzeć trzeba jednak zerwać kajdany i wyjść z jaskini.

Mur jako znacząca figura pojawia się również w drugiej wielkiej tradycji fundującej zręby kultury europejskiej. Wedle wyznawców judaizmu stał on na przeszkodzie w drodze ku samostanowieniu (wolności) narodu wybranego, czyli dopełnieniu się przymierza z Bogiem. Chodziło o podbój Ziemi Obiecanej (lub „Świętej” jak oznajmił Jahwe Jozuemu) wymagający zburzenia fortyfikacji Jerycha (zdobycia i zniszczenia miasta) — tak aby mogło wypełnić się proroctwo (Pismo Święte 2004, 256). Nie są to wszelako jedyne mury funkcjonujące w przekazie biblijnym. Należy też pamiętać o Ścianie Placzu jako najświętszym miejscu Judaizmu. Mur ten uchodzi za ocalały fragment Drugiej Świątyni, zniszczonej przez Rzymian. Tzw. „Mur Zachodni”, począwszy od powstania ruchu syjonistycznego, aż do dziś pozostaje przedmiotem sporów między żydowską a muzułmańską społecznością Jerozolimy. Warto jednak zauważyć, iż Ściana Placzu, zgodnie z zasadami przyjmowanymi przez ortodoksyjnych Żydów, dzieli również mężczyzn i kobiety. 4/5 jej długości należą do tych pierwszych. Przywdziani w tradycyjne stroje odprawiają tam głośne modły, czytają torę etc. Kobietom pozostaje 12 metrów i zachowanie ciszy.

Pozostając w kręgu — bazującej na tradycji greckiej i judeochrześcijańskiej — kultury europejskiej, a jednocześnie nieco poza nią wychodząc można sięgnąć po inny przykład literacki. Do liczących sobie setki lat i owianych licznymi legendami należą Wielki Mur Gorgański, a przede wszystkim Wielki Mur Chiński. Ten drugi stanowi symbol potęgi militarnej, ekonomicznej i technicznej, ale też tendencji izolacjonistycznych. Gdy mowa o budowli osłaniającej od północy Państwo Środka, warto — pewnie nieco europocentryczne — przypomnieć opowiadanie Franza Kafki *Budowa Chińskiego Muru*. Można, jak uczynił to Walter Benjamin (2018, 146), treść owego utworu odnieść do postawy samego pisarza<sup>1</sup>, niemniej kwestia budowy i funkcjonowania muru wydaje się pozostawać tutaj najważniejsza. Przenośnia zastosowana przez prażanina ujawnia czy uwydatnia groteskowość ludzkiego bycia, pracy i dążeń, wobec nieprzejrzystego, nader często pozbawionego sensu, działania machiny władzy. Wedle narratora, obiekt miał w zamierzeniach twórców dorównywać Wieży Babilońskiej — stanowić fundament jej pomyślnej realizacji. Chiński historyk, poszukując wyjaśnienia dla metody wznoszenia muru odcinkami, zastanawia się nad istotą budowli w relacji do wielkości kraju i decyzyjności jaką dysponuje cesarz oraz „kierownictwo”. Zauważa przy tym, że choć część instytucji narodowych bądź państwowych odznacza się klarownością w zakresie swej publicznej użyteczności, to jednak racja bycia wielu z nich pozostaje

<sup>1</sup> W istocie niemiecki teoretyk kultury w swym eseju odnosi się do fragmentu opowiadania opublikowanego jako *Wiadomość od cesarza* [*Eine Kaiserliche Botschaft*].

całkowicie niezrozumiała. Kraj chiński okazuje się nazbyt wielki i złożony by ktokolwiek zadawał pytanie o sensowność podejmowanych przez władzę decyzji czy też pochodzących od niej rozkazów. Należy je po prostu wykonać. „Nasze kierownictwo istniało już chyba od dawien dawna, tak samo zaś było z postanowieniem budowy muru. A niewinne plemiona z północy wierzyły, że właśnie one to spowodowały i czcigodny, nieświadomy niczego cesarz sądził również, że on wydał takie zarządzenie. My, którzy stawialiśmy mur, wiemy, że było inaczej, i milczymy” (Kafka 1961, 105). Wielki Mur przed niczym nie chronił, ponieważ żadne plemię z północy nie było w stanie realnie zagrozić krajowi nie mającemu właściwie końca. Jednocześnie, jak zauważa kafkowski historiograf, mur który nie stanowi zwartej całości „nie tylko nie chroni, lecz sam znajduje się w ciągłym niebezpieczeństwie. Odosobnione fragmenty muru w pustynnych okolicach z łatwością mogą być wciąż na nowo burzone przez koczowników, zwłaszcza że w tym czasie owe plemiona, przestraszone budową muru, z niepojętą szybkością — jak szarańcza przenosiły się z miejsca na miejsce i dlatego może orientowały się w całokształcie postępującej budowy lepiej od nas — budowniczych muru” (ibidem, 97).

Kierownictwo chciało zatem czegoś, co nie przedstawiało sensu. Rozważając zasadność czy racjonalność zarządzeń zwierzchników narrator stwierdza ostatecznie, że dzieło życia setek tysięcy ludzi, realizowane pod hasłami braterstwa i jedności, w wymiarze obronności (ale i w każdym innym) poszło na marne. Tu być może jednak najjaskrawiej wychodzi na jaw tajemnica „fragmentarycznego” sposobu budowy muru. Murarzy rozlokowano na wielu odcinkach po to, by nie popadli w rozpacz dostrzegając beznadziejność swej pracy. Całkowity bezsens podjętego przez nich trudu, wedle chińskiego historyka, manifestuje się we wspomnianym hasle drugiej Wieży Babilońskiej. System fortyfikacji miał być najstaranniej przeprowadzoną inwestycją, wykorzystującą wiedzę wszystkich epok i narodów. Tymczasem okazał się ogromnym myślowym zamętem. Zapewne właśnie dlatego lud, prowadzony przez kierownictwo, z tak wielką determinacją postanowił skupić się na owym jednym jedynym zadaniu — tj. wzniesieniu muru... Po tych uwagach Kafka wprowadza znamienne dla całej jego twórczości wypowiedź: „istota ludzka, w gruncie rzeczy lekkomyślna, z natury podobna do unoszącego się w powietrzu pyłu nie znosi żadnego skrępowania; nawet gdy sama sobie nałoży pęta, wkrótce jak szalona zacznie szarpać swe więzy i wreszcie mur, łańcuch oraz samą siebie rozerwie na strzępy” (ibidem, 103).

W bliższych nam czasach mury uobecniały — tj. reprezentowały w postaci materialnej — przede wszystkim istniejące w świecie podziały. Mur berliński był fizyczną manifestacją „żelaznej kurtyny”, stanowiącej metaforyczne określenie porządku pojałtańskiego. Warto przypomnieć, iż metaforę ową Winston Churchill, mniej lub bardziej świadomie zaczerpnął od Josepha Goebbelsa (tenże 1945) — niemniej sformułowanie to odnotowane zostało po raz pierwszy jeszcze w XIX

wieku. Mur był symbolem podziału Niemiec i Europy. „Żelazny pierścień” Chruszczowa nie tylko z wielką siłą „demonstrował” zamknięcie i zniewolenie, ale też — ze względu na liczne próby ucieczek z NRD na Zachód — był miejscem granicznym dla życia blisko 200 osób. W polskiej kulturze popularnej specyficzną atmosferę Berlina związaną z *Antifaschistischer Schutzwall* doskonale oddaje utwór zespołu Kult *Arabja*. Ukazał się on na wydanej w roku 1988 płycie *Spokojnie* i do dziś uważany jest za jedną z najlepszych kompozycji grupy. Autorem słów był Kazik Staszewski, wyrastający wówczas na czołowego przedstawiciela tzw. rockazaangażowanego. Obeznany dobrze z osobliwą<sup>2</sup> aurą panującą w niemieckiej metropolii wokalista, śpiewał o domu, schodach, a nawet ciele „murem podzielonym”. Jedna ze zwrotek brzmi następująco: „Moja ulica murem podzielona / Świeci neonami prawa strona / Lewa strona cała wygaszona / Zza zasłony obserwuję obie strony” (Kult 1988). Piosenka Kultu poświęcona Berlinowi nie była oczywiście jedyną (zob. Weiss 2018), w której mur pojawił się jako symbol (tutaj także w swe fizyczności) separacji, ograniczeń czy braku swobód obywatelskich. W Polsce znacznie bardziej znane niż słowa *Arabji* wydają się być strofy powstałego dekadę wcześniej utworu Jacka Kaczmarskiego. Bard „Solidarności” śpiewał: „Wyrwij murom zęby krat / Zerwij kajdany, połam bat / A mury runą, runą, runą / I pogrzebią stary świat!”. Ze względu na „ładunek” nadziei w nich zawarty *protest song* Kaczmarskiego szybko stał się dla środowiska podziemnej opozycji swoistym hymnem. Pomijano przy tym jednak pesymistyczną wymowę ostatniej zwrotki *Murów*. Poeta czy też „śpiewak” patrzy „na równy tłumów marsz / Milczy wsluchany w kroków huk / A mury rosna, rosna, rosna / Łańcuch kołysze się u nóg...”. Muzykę autor tekstu zapożyczył z kompozycji *L'Estaca* powstałej w roku 1968 i spopularyzowanej przez Katalończyka Lluísa Lłacha. Poruszający utwór stanowił wezwanie do wspólnych działań na rzecz wolności, której deficyt odczuwali w czasach prawicowej dyktatury Franco mieszkańcy półwyspu Iberyjskiego (w podobnej sytuacji znajdowali się Portugalczycy) (Serena 2011). Odnośnie stolicy Niemiec warto jeszcze oczywiście przypomnieć o *Króliku po Berlińsku* Bartosza Konopki. Znakomity dokument opowiada o historii dzielącej Wschód i Zachód budowali z perspektywy nieantropocentrycznej, tj. królików. Mur był ostoją bezpieczeństwa dla kolejnych pokoleń zwierząt, sytuacja ta zmieniła się wraz z jego upadkiem.

Pomimo opisywanych wyżej, niełatwych doświadczeń związanych z funkcjonowaniem murów — emocji, uczuć, doznań, przeżyć posiadających swe odzwierciedlenie w licznych tekstach kultury (*vide* Miłosz) — koncept wznoszenia oddzielających, odgradzających i wyznaczających

<sup>2</sup> Nasuwać się tu może skojarzenie z pojęciem „osobliwości” (ang. *singularity*). Odnosi się ono do hipotetycznego punktu granicznego, w którym postęp techniczny stanie się tak szybki, że wszelkie ludzkie przewidywania wobec dalszego rozwoju maszyn i całej cywilizacji będą już niemożliwe. To częsty temat rozważań futurologicznych i element budowania dystopijnych obrazów w literaturze i kinie. Twórcy filmu *Matrix* zdawali się sugerować, iż punkt ten dawno już przekroczyliśmy — choć jeszcze o tym nie wiemy.

granice budowli ma się wciąż dobrze. Pojawiają się nowe tego rodzaju realizacje, w tym również we wspomnianym przed chwilą Królestwie Hiszpanii<sup>3</sup>. W eseju *Granica Południa* Aleksandra Lipczak opisuje mury i zasieki powstające wokół Melilli, miasta-enklawy w północnej Afryce. Jest to hiszpańska jednostka administracyjna ulokowana na wschodnim wybrzeżu Maroka. „Tu, na odległej Granicy Południa, strzeżemy całego kontynentu” — wyjaśnia komendant Artur. I dodaje: „Jesteśmy ostatnią barierą” (Lipczak 2017, 242). Maria z kolei tłumaczy polskiej reportażystce, że siatka „to racja istnienia Melilli. Ona nie chroni, ona uzasadnia (...) Gdyby nie ona — co by zostało? Kawalek ziemi w przeklętym miejscu, kolonialny przyszc na mapie Afryki. Dzięki niej mieszkańcy miasta wierzą, że żyją w fantastycznym miejscu, którego trzeba strzec jak oka w głowie” (ibidem, 243). Należało ich „jakoś powstrzymać. Powstała więc ona. Valla. Po hiszpańsku jest kobietą i trudno się przestawić, żeby myśleć o niej jak o ’ogrodzeniu ‘albo ’płocie’. Murem, przynajmniej w sensie technicznym, nie jest. Nazwijmy ją więc siatką. (...) Rosła stopniowo. Na początku była zwykłym, dwupółmetrowym ogrodzeniem. Dziś ma sześć metrów wysokości, dwanaście kilometrów długości i trzy części” — podkreśla inny rozmówca Lipczak (ibidem, 230). Wynajmująca jej pokój Malika zauważa, że Melilla to jedyne miasto w kraju, które posiada pomnik generała Franco. „Półwysep przyjął bez szemrania pięć milionów imigrantów w czasie zaledwie dekady. Tu, gdy nikt nie patrzy, odgradza się ich drutem żyletkowym” (ibidem, 228).

Do najbardziej znanych współczesnych „ludzkich zapór” należy z pewnością tzw. „bariera bezpieczeństwa” czy też inaczej „supremacji”, mająca za zadanie chronić obywateli żydowskich przed atakami terrorystycznymi ze strony Palestyńczyków zamieszkujących Zachodni Brzeg, czyli część Palatyny kontrolowaną przez Izrael. Finalnie cały mur będzie liczył sobie niemal 800 km długości. Jak pisze Raja Shehadeh w *Palestyńskich wędrówkach* nowoczesne państwo izraelskie dąży do przejęcia pełnej władzy nie tylko nad terytorium, ale też nad palestyńskim czasem oraz przestrzenią. Nie dotyczy to zresztą wyłącznie obszarów bezpośrednio przylegających do rzeki Jordan. Zielone wzgórza sąsiadujące z nowym osiedlami żydowskimi stopniowo zamieniają się betonowe fortyfikacje. Rytm życia codziennego Palestyńczyków wyznaczany jest przez regulacje prawno-administracyjne, na których straży stoi izraelska armia. „Niedawno musiałem prosić żołnierza aby pozwolił mi wrócić do domu, byłem w drodze z naszego zimowego domu w Jerychu, gdzie spędziłem bardzo miły dzień. Musiałem izraelskiego żołnierza błagać. Zapewniałem go, że naprawdę nic nie wiedziałem o wprowadzeniu w Ramallah godziny policyjnej. Nie było mnie cały dzień a nie słuchałem wiadomości. ‘Jestem zmęczony’ — powiedziałem — Proszę, niech mnie pan przepuści’. Jakie to upokarzające: błagać obcą osobę o coś tak podstawowego” — opowiada w swej książce Shehadeh (2014, 82-83).

<sup>3</sup> Obecna nazwa kraju.

Inną, wzbudzającą współcześnie wiele kontrowersji, zaporą jest ściana wznoszona na granicy Stanów Zjednoczonych i Meksyku (najzagorzalszym orędownikiem tej konstrukcji pozostaje 45. Prezydent USA Donald Trump). W lipcu 2019 roku na odcinku frontery w okolicy amerykańskiego Sunland Park i meksykańskiego Ciudad Juarez powstała instalacja artystyczna mająca na celu podkreślenie jedności i równości wszystkich ludzi oraz ukazanie sztuczności podziałów społeczno-kulturowych generowanych przed tego typu obiektami. Ronald Rael, współautor pracy, opublikował pod swą redakcją książkę-manifest zatytułowaną *Border Wall as Architecture*. Prezentowane są w niej wyniki programu badawczego, w ramach którego analizowano to czym jest obecnie i czym może stać się w przyszłości blisko 700 mil fizycznej bariery (Rael 2017). Studio Rael przedstawiło szereg kontrpropozycji dla muru, mających zmieniać wyobrażenia dotyczące kształtowania relacji transgranicznych. Koncepcje na przemian hiperbolizują i likwidują ścianę. Ich twórcy kwestionują przy tym kosztorys, przydatność, skuteczność i znaczenie całej inwestycji. Mimo, iż celem budowy zapory jest powstrzymanie migracji ekonomicznych z południa na północ, to zdaniem kalifornijskiego architekta i artysty, mur staje się „atraktorem, angażujący obie strony we wspólny dialog” ([www.borderwallasarchitecture.com](http://www.borderwallasarchitecture.com)). Tom zawiera rozmaite refleksje na temat roli barier architektonicznych. Wypowiadają się w nim między innymi Michael Dear (autora książki *Why Walls Won't Work?*), Marcello Di Cintio (który opublikował studium pt. *Walls: Travels Along the Barricades*) i Teddy Cruz (profesor oraz współtwórca UCSD-Blum Cross-Border Initiative z Uniwersytetu Kalifornijskiego w San Diego). Rysunki i projekty ukazywane w publikacji znajdują się obecnie w kolekcjach stałych MoMA w Nowym Jorku oraz w San Francisco Museum of Modern Art (ibidem). Uwagę zwraca się przy tym również na możliwe zagrożenia dla ekosystemu pogranicza.

Inny przykład z obszaru sztuk wizualnych. We wrześniu 2019 roku w Centre Pompidou zaprezentowano twórczość Stefana Brüggemanna. Kuratorzy skoncentrowali się na projekcie zatytułowanym „Headlines and Last Lines in the Movies (Guernica)”. Prace niemiecko-meksykańskiego artysty wizualnego to swoiste „transpozycje” wyrazów czy fraz — komponowane na murach, ścianach i innych obiektach organizujących przestrzeń miejską i „krajobrazy graniczne”. Słowa są dla niego nie tylko źródłem inspiracji, ale i surowcem, którego właściwości wykorzystuje on w niezwykle intrygujący sposób. Chodzi tu o szeroko pojęte teksty kultury, czerpane z gazet, plakatów, książek, filmów, telewizji itp. Nakładają się one na siebie, wzmacniając, przekształcając, niwelując i znosząc nawzajem swe znaczenia. W działaniach Brüggemanna materialność tekstu łączy się ściśle z fizycznością muru. Paryska ekspozycja to podsumowanie działań zapoczątkowanych w 2010 roku. Tytułowe „Nagłówki” pochodzą z pierwszych stron gazet, na „Last Lines” składają się natomiast cytaty z zakończeń filmów (jak podkreślali organizatorzy wy-



stawy — od klasyki kina czyli *Obywatela Kane’a* Orsona Wellesa po *Wilka z Wall Street* Martina Scorsese) ([http://www.stefanbruggemann.com/texts/press/pompidou\\_2019.pdf](http://www.stefanbruggemann.com/texts/press/pompidou_2019.pdf)). Stefan Brüggemann dokonuje bardzo interesującego eksperymentu artystycznego. Zmącone tytuły i zdania wprowadzają odbiorców prac w stan dezorientacji. Gubią się oni w tym, co stanowi prawdę, a co jest fikcją. Przestają dostrzegać gdzie kończy się realność, a zaczynają światy kreowane bądź wyobrażone. Mówiąc inaczej, mury, ściany, szklane bariery wchodzą w swoistą grę z naszymi społeczno-kulturowymi tożsamościami. Odbijają, ale i deformują obrazy nas samych i naszego otoczenia. Umieszczone w holu Centre Pompidou dzieło wymiarami odpowiada *Guernice* Picassa. Owo nawiązanie do „obrazu-muralu” stanowiącego symbol okrucieństwa wojny, chaosu, cierpienia i śmierci jest oczywiście dobrze przemyślane. W miejsce analitycznych studiów przedmiotów i kubistycznych re-kompozycji wprowadzających w dotychczasowe kształty i struktury obiektów nowy porządek, pojawiają się transpozycje słów czy wypowiedzi. Współczesne uniwersum znaczeń, analogiczne do przedmiotów w kubizmie, zostaje rozbite. Rzeczywistość na murach Brüggemanna traci wyraźne kontury.

Opisywanej wyżej pracy estetycznie blisko jest do murali, graffiti oraz *Street Art-u*, czyli do fenomenów charakterystycznych dla czegoś co określa się niekiedy mianem „kultury miejskiej”. Ontologicznie rzecz ujmując są one materialnymi przejawami lub korelatami kultury (Pietraszko, 2012). Na te różnorodne formy wizualnych ingerencji w przestrzeni miasta składają się nie tylko same akty oddolnej, twórczej ekspresji, ale też rozmaite — powiązane z nimi — symbole i wartości<sup>4</sup>. Malunki i napisy na ścianach budynków odzwierciedlają sposoby bycia czy style życia mieszkańców. Owe „obrazy” często bywają krytycznie zorientowane względem zastanej rzeczywistości (Frybes 1974), zaangażowane są polityczne bądź ideologicznie<sup>5</sup>, stanowią artykulację ludzkich potrzeb, pragnień, uczuć, emocji. Nie należy się dziwić, że podejmując w ich aspekcie rozważania

<sup>4</sup> Jeśli chodzi o perspektywę semiotyczną zob. np.: Grębowiec 2008; Petrucci 2010; Sulima 2000.

<sup>5</sup> Do ciekawszych polskojęzycznych opracowań poruszających ten obszar tematyczny należy artykuł Łukasza Biskupskiego *Graffiti i street-art: na pograniczu sztuki publicznej i ruchu alternatywnego* opublikowany w „Przeglądzie Kulturoznawczym”, 2008, nr 1(4). Co ciekawe, Biskupski podkreśla, że „sztuka publiczna działa jak usterka [...]. Dzięki temu właśnie staje się ona narzędziem konstruowania przestrzeni publicznej jako areny dla demokratycznych mechanizmów debaty i sporu dla (potencjalnie) wszystkich członków wspólnoty. W ten sposób sztuka publiczna walczy z prywatyzacją przestrzeni publicznej, rozumianej zarówno jako wyłączenie fragmentów przestrzeni z powszechnego dostępu [...]. Sztuka publiczna wyłamuje się z autonomicznego świata sztuki i przeciwstawia się wszelkim podziałom rzeczywistości społecznej na rozłączne sfery. Zamiast podziału na artystę, dzieło i odbiorcę mamy tu skomplikowany układ relacji i działań podmiotów zaangażowanych w spór ujawniający reguły rządzące codziennym życiem społeczności. [...] Dlatego też odcięcie się od skojarzeń ze sztuką sytuuje sztukę publiczną raczej w obszarze należącym do tzw. «kultury oporu», wśród praktyk takich jak zagłuszanie kultury i innych form „partyzantki semiotycznej” (164-166).

nad znaczeniem bądź rolą murów, pozostajemy zazwyczaj w obrębie tradycji humanistycznej, która za jedyny właściwy przedmiot swoich dociekań uznaje świat przeżyć człowieka. Uprzywilejowanie ludzkiej egzystencji w ramach studiów nad kulturą nie jest oczywiście — w wymiarze poznawczym — niczym dziwnym i niewłaściwym. Zazwyczaj przeocza się jednak przy tym fakt, iż przynajmniej niektóre obiekty pojawiające się w ludzkim uniwersum, takie na przykład jak właśnie mury, z rozmaitych przyczyn, wykazują się względną niezależnością wobec intencji ich twórców i użytkowników, tzn. że cechuje je swego rodzaju autonomia (działania). Powiedzieć można, iż w jakiejś mierze „posiadają” one własne „cele”. Wytwarzają nowe — tj. inne od pierwotnych — sensy i funkcje. W przypadku części omawianych wyżej dzieł literackich i artystycznych użycie figury muru nosi rys symboliczny bądź metaforyczny, inne cechuje natomiast „realizm”<sup>6</sup>. Tym jednak, co łączy owe przykłady, jest odznaczanie się obiektów swoistą „sprawczością”. Niezależnie już od stopnia realności odniesień (na poziomie doświadczenia jednostki znajdującego swą radykalną postać zarówno u Miłosza, jak i Shehadeha) czy siły przenośni, rozrastające się mury: stanowią bariery, dzielą przestrzeń, wywołują konflikty, ograniczają wolność, separują, wyobcowują, przesłaniają, niszczą jedność. Potrafią być też zarazem „atraktorami” oraz (jak u Kafki) same znajdować się w niebezpieczeństwie. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że istotą bycia muru jest jego sprawczy charakter (co na poziomie tzw. zdrowego rozsądku wydaje się zresztą mało rewolucyjną tezą). Już sam fakt „stania” muru, w działaniu/oddziaływaniu różni go znacząco choćby od młota, który to musi być wprawiony w ruch. Sposób funkcjonowania muru nie jest przy tym określony raz na zawsze, stały, niezmienny. Zależy od szeregu złożonych, podlegających nieustannym przekształceniom, a zatem nieprzewidywalnych, relacji ze światem.

Dlatego też zajmując się murami warto podjąć próbę połączenia wspomnianej wyżej tradycyjnej perspektywy humanistycznej z tzw. „nowymi ontologiami” czyli koncepcjami określanymi często mianem „nie-antropocentrycznych”. Utożsamia się z nimi takie między innymi „kierunki myślenia” jak *object-oriented ontology*, *material studies* czy popularną w Polsce teorię aktora-sieci. Szczególnie istotne wydaje się tu uwzględnienie przemian murów, rozmaitych odkształceń i deformacji, ale również i powiązań z innymi obiektami. Antropocentrycznemu podejściu nie udało się stworzyć wyczerpującego opisu złożoności ontologicznej murów. Sięgnięcie po idee i narzędzia rozwijane w ramach „nowych ontologii” może dać wgląd w głębsze i mniej oczywiste relacje ścian, ogrodzeń, barier, zapór, nie tylko z ludźmi jako ich twórcami, ale i z rozmaitymi innymi

<sup>6</sup> Chodzi tu nie tyle o sam styl czy konwencję pisarską, co o (literacką) próbę przybliżenia czytelnikowi fragmentu otaczającej autora rzeczywistości, tj. o możliwie najbardziej obiektywne, panoramiczne oddanie jej stanu (nie wyklucza to jednak wykorzystywania dla tego celu subiektywnych doświadczeń czy przeżyć — *vide* Shehadeh).

organizmami, a także maszynami i przedmiotami zasiedlającymi przestrzeń miejską oraz „krajobrazy graniczne” (Iranu, Chin, Palestyny, Meksyku).

Co zatem mówią nam powyższe przykłady z zakresu literatury i sztuk wizualnych? Że mury jedynie udają, iż są pasywne. Przez wiersze, komedie, opowiadania, reportaże oraz prace plastyczne i instalacje staraliśmy się pokazać, że mury istotnie wpływają na nasze sposoby widzenia świata, na wzory myślenia i zachowań, a także na konkretne praktyki. Stanowią nie tylko elementy współtworzące fizyczne i mentalne mapy otoczenia, ale też łączą się ściśle z naczelnymi jakościami i wartościami ludzkiego bytu, do jakich współcześnie należy zaliczyć m. in. wolność i bezpieczeństwo. Postrzegać trzeba je zatem jako aktantów, czyli jako coś, co nie jest jedynie biernym przedmiotem naszych działań, lecz co powoduje, umożliwia i ogranicza te działania. W nauce od dawna poruszane były kwestie związane z materialnym, społecznym i kulturowym wytwarzaniem przestrzeni (zarówno w perspektywie historycznej, jak i współczesnej). Nie zapominając o semiotologii czy aksjologii, ale korzystając równocześnie z optyki oferowanej przez ontologie zorientowane na obiekty, pytać dziś należy o to: czym są mury? Jak istnieją? Jakie są ich funkcje? Jakie znaczenia i wartości się na nich zasadzają? Czym jest ich materialność i wizualność? Czym są one dla danych miejsc i ich mieszkańców? Jak wpływają, kształtują, ograniczają przestrzeń i zachowania jej użytkowników? Jak aktywnie uczestniczą w życiu miast czy „pograniczy”? Jakie są ich kulturowe, polityczne, ekonomiczne role?

Proponowany tu ontologiczny pluralizm zasadza się na krytycznym podejściu do paradygmatycznego dla poświeceniowej nauki, kartezjańskiego z ducha przekonania, iż wszystkie byty poddane są człowiekowi i od niego zależne. Chodzi oczywiście o dążenie do całkowitego panowania podmiotu nad najszerszym pojmowanym przedmiotem (ożywionym i nieożywionym). W ramach niniejszego artykułu konsekwentnie akcentujemy znaczenie sprawczości murów. Dla problemu ich „wartościowania” czy też usytuowania w hierarchii bytów istotny jest przy tym oczywiście pierwiastek rzeczowy. Warto zauważyć, że omawiane wyżej metafory/figury literackie także bazują na fizyczności, materialności obiektów. Nie negując oczywistego faktu, że to człowiek powołuje mury do istnienia — decydując o tym jak, gdzie i z czego one powstają — pragniemy jednak zwrócić uwagę, iż sam ten fakt nie przesądza ostatecznie o sposobie ich bycia. Dostrzeżenie zaangażowania odmiennych, niż ludzkie, bytów w aktywne wytwarzanie rzeczywistości, czyli relatywne ich „odprzedmiotowanie”, nie oznacza rzecz jasna przypisywania im np. jakiejś nowej formy „świadomości”. Idzie tu raczej o rozpoznawanie siebie samych jako elementów większej całości, w której to skład wchodzi również inni aktorzy — żywe organizmy i przedmioty materialne. Ich „bytność” w różnym stopniu zależna jest od człowieka. Można powiedzieć, że mury jako rzeczy wychodzą mu naprzeciw.

Natrafiamy w tym miejscu — bynajmniej nie przypadkiem — na sformułowania odsyłające do słownika Martina Heideggera. Chodzi tu przede wszystkim o kwestię bycia rzeczą czyli „rzeczowości rzeczy”. Bjørnar Olsen, norweski archeolog (i muzealnik), jeden z najbardziej znanych współczesnych teoretyków kultury materialnej, obwiniając Kartezjusza, ale także Immanuela Kanta, za odebranie rzeczom ich pierwotnej równorzędności wobec człowieka, przekonuje że istnienie takich obiektów jak mury — jako materialnych bytów-w-świecie — jest na swój sposób niezależne od ich ludzkich użytkowników. Otóż odznaczać się mają one umiejętnością „wytworzenia różnicy w świecie i dla innych bytów” (Olsen 2013, 19). Dlaczego często nie dostrzegamy tej ich dyspozycji? Otóż właśnie dlatego, że nowożytne narodziny podmiotowości, które ufundowały również wspomniany antropocentryczny paradygmat w humanistyce, doprowadziły do całkowitego podporządkowania świata materialnego człowiekowi. Biblijne wersy wzywające ludzi do czynienia sobie ziemi poddaną („panujcie nad rybami morskimi i nad ptactwem niebios, i nad wszelkimi zwierzętami, które się poruszają po ziemi”), w nieco przewrotnym połączeniu z nowoczesną ideą wytwarzania wolnego od więzów natury i zabobonów (idolatrii, totemizmu, fetysyzmu), stale dążącego do postępu w dziedzinie wiedzy i techniki podmiotu, zrodziły swoistą „pogardę” dla rzeczy.

Stając w ich obronie, Olsen podkreśla, że „oczywiście ludzie na całym świecie odnoszą się do tego, co materialne, na różne sposoby i przypisują rzeczom specyficzne znaczenia oraz produkują niezliczone rzeczywistości materialne” (ibidem, 200). Zasadniczą kwestią jest tu jednak to, czy objawiające się pośród owych rozlicznych praktyk zróżnicowanie tłumaczyć należy organizowaniem świata materialnego na kulturowo odmienne wzorce czy też może przyjmować, że chodzi o odmienne formy/rodzaje życia z rzeczami, o „łączenia (lub wiązania) ludzi i nie-ludzi w niezliczone hybrydyzności, bez przypisywania *a priori* pierwszeństwa komuś lub czemuś Powodującemu różnicę”? (ibidem). Norwega interesuje drugi z wymienionych modeli eksplanacyjnych. Olsen zastanawia się w tym kontekście szczególnie nad użytecznością wspomnianej już teorii aktora-sieci (rozwijanej głównie przez Bruno Latoura).

Autor *W obronie rzeczy*, powołując się na szwedzkiego etnologa O. Lofgrena twierdzi, że obserwowany ostatnio powrót do badań nad kulturą materialną, paradoksalnie, wcale nie przywrócił naukom humanistycznym tego, co materialne — mimo iż przed odpowiadającymi za fiasko tych starań tendencji do fragmentaryzacji, estetyzacji i symbolizacji świata materialnego Georg Simmel przestrzegał już przeszło sto lat temu (ibidem, 58). Olsen w ślad za Heideggerem mówi: „tworzyć” oznacza „wydobyć lub uwolnić to, co jest już przekazane w materiałach, odpowiedzieć na drzemiące w nich formy i możliwości” (ibidem, 135). Nie chodzi zatem tylko o to, że rzeczy pozostają bytami społecznymi czy nawet aktorami, ale że stale wchodzą zarówno w zamierzone, jak

też i przypadkowe interakcje z innymi obiektami lub zjawiskami, które to interakcje w dużej mierze zależne są — jak w przypadku murów — od kształtów, typu konstrukcji, molekularnej czy chemicznej struktury, trwałości wierzchniej warstwy, zastosowanej farby itp. (co jednak oczywiście nie oznacza, że relacyjny jest pochodną od właściwości rzeczy. Człowiek kumuluje materię, ale musi być ona najpierw „dostrzeżona” jako surowiec posiadający pewne cechy własne. Ludzkie interwencje pod wpływem kulturowo i historycznie zmiennej percepcji tychże własności materii np. gliny i jej swoistych właściwości takich, jak masa, giętkość, łamliwość, doprowadzają do powstania cegły, a następnie muru. Zjawiska przyrodnicze (chemiczne i fizyczne) są podstawą dla „ceglastości” (jako zbioru cech fizycznych odróżniającej cegłę od innych przedmiotów). To ona za sprawą interakcji z innymi podmiotami i procesami pozwala dopiero na realizację potrzeb takich jak choćby bezpieczeństwo i schronienie. Mur nie jest zatem nigdy czymś wyłącznie świadomościowym, tzn. bytem wyobrażonym. „Możemy rozmawiać i pisać o Nowym Yorku jako pojęciu lub idei, jako mentalnym obrazie życzeniowym lub bycie społecznym. (...) Nowy York w dalszym ciągu będzie odnosić się do i wynikać ze skomplikowanej materialnej infrastruktury terenu, rzek, ulic...” oraz budowli (ibidem, 97).

Analiza sposobu egzystowania konkretnej rzeczy polega na powiązaniu ze sobą i wnikliwym opisie rozmaitych relacji/zależności zachodzących pomiędzy nią a otaczającymi ją podmiotami (ludzkimi, nie-ludzkimi) oraz przedmiotami. Mur jest sprawczy względem przestrzeni, w jakiej istnieje i podmiotów z jakimi się „spotyka”. W ślad za Alfredem Gellem należy zastanawiać się nad tym „jak rzeczy oddziałują i odnoszą się do ludzi, a także jak zapośredniczają relacje międzyludzkie, definiując na nowo «sprawczość jako relacyjną i zależną od kontekstu»”. Zdaniem Olse- na, autor *Art and Agency*, próbuje wyzwolić teorię działania z „klasyfikujących i esencjalistycznych założeń. Sprawczość jest robieniem — interaktywną relacją między istnieniami — nie zaś rzadkim towarem posiadanym tylko przez ludzi” (ibidem, 209).

Przedmiot nie jest po prostu przedłużeniem zmysłów człowiekaczy zmaterializowaniem jego myśli. Z dostępnej gliny i mułu formuje się cegły, a z nich stawia mury, które za sprawą swojego długiego trwania zmieniają się w zabytki i są poddawane ochronie, by w końcu jako „ruiny” przyciągać turystów, przechodząc tym samym niejako na powrót w glinę i cegłę (jaką w pewnej percepcji cech fizycznych były zawsze). Rzeczowość muru wpływa na zachowania i sposoby przestrzegania go przez podmioty, a nie na odwrót. Problem dotyczący rzeczowości świata nie wynika jedynie z dominującego modelu definiowania podmiotowości (jako konstytuującej przedmiot), lecz ze skomplikowanego sposobu istnienia rzeczy (w naszym przypadku muru): „rzeczy same w sobie nieprzerwanie udowadniają, że są zbyt złożone, odmienne i nieposłuszne, aby uchwycić je pojedyncza filozofia czy teoria socjologiczna” (ibidem, 27). Mury są w stanie tworzyć różne

układy znaczeń przez samo bycie i tworzenie miejsc z wchodzącymi z nimi w interakcję podmiotami, które to *de facto* reagują na ich umiejscowienie (*Campo di Fiori*). Olsen, powołując się znów na Heideggera, podkreśla, że „przestrzeń nie jest pojmowana jako wymierne odległości, lecz modi bliskości lub dostępności (...) Dasein zawsze jest Przestrzenne, To nasz przeglądowy obchód z rzeczami nas ukierunkowuje” (ibidem, 121)<sup>7</sup>.

Inny słynny badacz relacji łączących człowieka ze światem materialnym, Tim Ingold, twierdzi jednak, że także i koncepcja Olsena w dostatecznym stopniu nie przywraca naukom humanistycznym i społecznym tego, co materialne. Zdaniem brytyjskiego antropologa — któremu raczej bliżej do Marksa niż Heideggera — „samo pojęcie kultury materialnej [...] opiera się [...] na założeniu, że rzeczy, rozumiane jako ucieleśnienie reprezentacji myślowych lub jako stabilne elementy systemów znaczeń, zakrzepły już bądź wytrąciły się z generatywnych strumieni medium, które je zrodziło. Przekonani, że wszystko, co materialne, tkwi w rzeczach lub w tym, co Bjørnar Olsen nazywa twardą rzeczywistością świata, adepci i badacze kultury materialnej doprowadzili do dematerializacji, czy też sublimacji w myśl tego właśnie medium, w którym rzeczy kiedyś się uformowały i w którym nadal pozostają zanurzone. Jak na ironię, Olsen robi dokładnie to samo, kiedy przedstawiciele nauk społecznych, którzy porzucają świat materialny dla rzeczywistości doświadczenia poznawczego, oskarża o kierowanie się hermeneutyką, w której «wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu»” (Ingold 2018, 13). Ingold, sięgając do prac Petera Pelsa, stara się dowieść, iż mamy tu odczynienia ze swego rodzaju wierzeniami animistycznymi. Celem jego krytyki staje się przede wszystkim pojęcie „sprawczości” (przedmiotów) (ibidem, 25). Otóż oskarża on teoretyków kultury materialnej o zatrzymywanie przepływu materiałów, o zamknięcie materialności w rzeczach, które to „ożywiane” są wyłącznie za pomocą „magicznego pyłu”. Pyłem tym ma być właśnie rzeczona „sprawczość”. To ona wprowadza w ruch wszelkie składniki świata. Zyskując ją, rzeczy przestają być „tylko rzeczami”. Zaczynają dysponować mocą oddziaływania na ludzi. „Dusze” zamieszkują w tajemniczy sposób we wnętrzach obiektów.

Timowi Ingoldowi bliższy jest pogląd, iż to nie duch zostaje tchnięty w materię lecz sam stanowi jej pochodną. Zamiast poszukiwać zasady działania rzeczy poza ich materialną konstytucją winniśmy dopatrywać się mocy sprawczej w samej materialności. Ten sposób myślenia, wspomniany wyżej Pels, nazywa fetyszystycznym (ibidem, 26). To jednak Ingoldowi nie wystarcza, bowiem w jego przekonaniu nadal występuje tutaj silna opozycja pomiędzy umysłem a materią,

<sup>7</sup> Oczywiście nie najszcześniejsze jest sąsiedowanie tu obok siebie nazwiska wybitnego niemieckiego filozofa oraz tytułu wiersza dotyczącego zagłady. Heidegger jeszcze w 1943 rok, gdy wiadomo już było, że wojna jest dla nazistów przegrana, w listach do brata nadal wychwalał Führera jako wielkiego wodza, którego naród niemiecki po prostu zawiódł. Zob. więcej: Ott 1997.

która w praktyce badawczej skutkuje sprowadzaniem materialności do immanentnych cech przedmiotów. Tymczasem, wedle Brytyjczyka, nie chodzi o oddziaływania na granicy rozumu i rzeczy, ale o relacje substancji i medium. „Ożywianie rzeczy nie polega [...] na przyprawieniu ich szczyptą sprawczości, lecz na włączeniu ich na powrót w generatywne przepływy świata materiałów, w których powstały i w których nadal trwają. Taki pogląd — że rzeczy są w życiu, a nie życie w rzeczach — jest krańcowo różny od konwencjonalnego, antropologicznego rozumienia animizmu”. Ale czy najbardziej nawet pogłębiona refleksja nad właściwościami materii nieożywionej, w przypadku takich obiektów jak mury, rzeczywiście może zastąpić pojęcie sprawczości? Powtórzmy: mury nie są pasywne, a jedynie takie udają. Na czym miałyby polegać ich sprawczość? Przestała ona być w duchu kartezjańskim łączona z intencjonalnością. To pozwala przekroczyć myślenie w kategoriach li tylko relacyjnego charakteru obiektów i pytać: co robią rzeczy? Niniejszy artykuł prowokować ma do innego spojrzenia na mury.

#### Literatura:

- Benjamin, Walter; 2018, Krytyka i narracja. Pisma o literaturze, tłum. Bogdan Baran, Warszawa: Wyd. Aletheia
- Biskupski, Łukasz; 2008, Graffiti i street-art: na pograniczu sztuki publicznej i ruchu alternatywnego, „Przegląd Kulturoznawczy” nr 4 (1)
- Dąbrowska, Maria; 2009, Dzienniki 1914-1965, t. 5: 1942-1947, red. Tadeusz Drewnowski, Warszawa: PAN
- Fredro, Aleksander; 2016, Wybór komedii, Wrocław: Narodowy Zakład im. Ossolińskich
- Goebbels, Joseph, *Das Jahr 2000*, „Das Reich”, 25 Februar 1945
- Grębowiec, Jacek; 2008, Inskrypcje w przestrzeni otwartej Wrocławia na tle jego ikonosfery, Wrocław: Atut
- Kafka, Franz; 1961, Budowa chińskiego muru. W: tegoż, Nowele i miniatury, tłum. Roman Karst, Alfred Kowalkowski, Warszawa: PIW
- Kult; 1988, Arahja, z LP Spokojnie, muzyka Janusz Grudziński, tekst Kazimierz Staszewski
- Ingold, Tim; 2018, Splatnąć otwarty świat, tłum. Ewa Klekot, Kraków: Instytut Architektury
- Leśmian, Bolesław; 1936, Dziewczyna, w: tegoż, Napój cienisty, Warszawa: PIW
- Lipczak, Aleksandra; 2017, Ludzie z placu słońca, Warszawa: Wyd. Dowody na istnienie
- Miłosz, Czesław; 1980, Wiersze wybrane, Warszawa: PIW
- Meed, Benjamin, USC Shoah Foundation, Relacja Benjamina Meeda. Za: Luiza Nader; 2018, Polscy obserwatorzy Zagłady. Studium przypadków z zakresu sztuk wizualnych — uwagi wstępne, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”, nr 14
- Agnieszka Kosińska, Miłosz w Krakowie, Znak, Kraków 2015, s. 9.
- Mury mówią. Napisy na murach Paryża, maj 68.; 1974, wybrał i przeł. Andrzej Frybes, „Literatura na Świecie”, nr 8
- Olsen, Bjørnar; 2013, W obronie rzeczy — archeologia i ontologia przedmiotów, tłum. Bożena Shallcross, Warszawa: Wyd. Instytut Badań Literackich PAN
- Ott, Hugo; 1997, Martin Heidegger. W drodze ku biografii, tłum. Janusz Sidorek, Warszawa: Volumen

- Petrucci, Armando; Pismo. Idea i przedstawienie, tłum. Anna Osmólska-Mętrak, red. naukowa Jerzy Kujawiński, Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego
- Pietraszko, Stanisław; Kultura. Studia teoretyczne i metodologiczne, Wrocław 2012
- Pismo święte. Stary i Nowy Testament; 2004, red. ks. Michał Peter i ks. Mariana Wolniewicz, Poznań: Wyd. Święty Wojciech
- Platon; 2016, Państwo, tłum. Władysław Witwicki, Kęty: Wyd. Marek Derewiecki
- Rael, Ronald; 2017, Borderwall as Architecture: A Manifesto for the U.S.-Mexico Boundary, California: Ahmanson-Murphy Fine Arts Imprint
- Serena M.; 2011, Los islamistas se presentan como favoritos en los comicios tunecinos, <https://www.publico.es/internacional/islamistas-presentan-favoritos-comicios-tunecinos.html>, dostęp: 18.01.2020
- Shehadeh, Raja; 2014, Palestyńskie wędrówki, tłum. Anna Sak, Kraków: Wyd. Karakter
- Sulima, Roch; 2000, Antropologia codzienności, Kraków: Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Weiss, Wiesław; 2018, Kazik. Biała Księga, Warszawa: Wyd. Kosmos Kosmos
- [www.borderwallarchitecture.com](http://www.borderwallarchitecture.com), dostęp: 18.01.2020
- [www.stefanbruggemann.com/texts/press/pompidou\\_2019.pdf](http://www.stefanbruggemann.com/texts/press/pompidou_2019.pdf), 18.01.2020