

META-CODZIENNOŚĆ SZTUKI

Krystyna Jachniewicz & Krzysztof Zarębski
w Galerii XX1

„Dada is dead mummy is alive”
ktoś się uśmiechnął
i rzucił mu pieniążek...

Helmut Kajzar, *Włosy błazna* (1984)¹

Jak wyjedzie się, to człowiek robi się sentymentalny. – tłumaczy i usprawiedliwia układ i sens obecnej wystawy w Galerii XX1 Krzysztof Zarębski (od 1981 roku mieszkaniec Nowego Jorku), zwłaszcza pomysł wystawienia przez swą żonę Krystynę Jachniewicz obrazu z 1979 roku przedstawiającego łóżko (notabene, mama Zarębskiego zmarła w ubiegłym roku zapewne też na jakimś łóżku, jak to dzieje się codziennie; wyglądałoby więc na to, że artysta musi być jeszcze bardziej refleksyjny). Codziennosc tego sprzętu w wyobraźni Jachniewicz została na tej wystawie zakwestionowana przez artystyczny proceder, jakim jest tworzenie dość surrealistycznego wrażenia realności o nadszarpniętej reputacji. Chociaż obraz ten nie ma nic wspólnego z postartystyczną sofistyką - wszak został wysoko oceniony przez Teresę Pagowską, której pokapistowski estetyzm nie miał chyba wówczas sobie równych - to w obecnej aranżacji wyraźnie trzeba go kojarzyć z *obrazami kombinowanymi*. Jakkolwiek jest to obraz, który nie miał pierwotnie nic wspólnego z owym malowaniem choćby na łóżku, jakiemu oddawał się swego czasu Robert Rauschenberg, odwracając funkcję mebla i eksponując go na ścianie w roli obrazu malarskiego - to przecież widać jasno, że nie ma tu już mowy o codzienności przedmiotu. *Stół ze stoikami farba. Okno, za którym widać błękit nieba. Za oknem szum, piski, zgrzyty miasta. Powoli nadciąga noc. Za oknem wykwiła na czarnym niebie wiązka kolorowych świateł. Do pokoju wchodzi goście. Piją herbatę. Profesor nalewa do kieliszków koniak. – Mówią, że najlepszy na świecie jest Armaniac, ale hiszpańska brandy też dobra. Przyniosłem mojej adwokatce ogromną butelkę Soberano i mówię kropelki nasercowe. Ojej, była sensacja.* – tak zaczyna opowieść o swej wizycie Helmut Kajzar w mieszkaniu Stażewskiego i zdaje relację o jego opowieści o awangardzie². Zwykła, codzienna rzeczowość nasycy się na wystawie i w tej książce, i w naszej wyobraźni, nowością widzenia, jakby chciano przekształcić ją w ontologię *magicznego realizmu*. W Muzeum Narodowym w Warszawie są między innymi kapcie Stażewskiego, które on pomalował, a które tym samym w tej estetyce *doznaniowej* (termin Donalda Kuspita) zyskały jakby magiczną moc. Coś sprawia, że trzymają nas te zwykłe kapcie niejako na baczność, niczym relikwie wielkich świętych. Mieszkanie Stażewskiego, w którym dodatkowo piętno odcisnął Edward Krasieński swym *asteicznym postkonstrukttywizmem*, jest niczym innym niż wspinaniem się artysty na ten wyższy poziom codzienności – meta-codziennosci

¹ Helmut Kajzar, *Włosy błazna*, [w:] Tenże, *Z powierzchni... Szkice o teatrze*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1984, s. 134 – 178, s. 142 (w oryginale występuje słowo *deat* – albo chodziło o *death*, albo jest to błąd, który tu – w opozycji do *alive* – zastępujemy jako *dead*). Pamiętajmy też, że *mummy* to nie tylko *mamusia* czy *mamka*, ale i *mumia*.

² H. Kajzar, *Prof. Henryk Stażewski czyli pokój awangardy*, [w:] Tenże, *Z powierzchni...*, op. cit., s. 123 -126 (interpunkcja oryginalna).

sztuki. Tam też – w Muzeum – są dwie prace Zarębskiego. Jedna z nich przypomina jakby urwaną, okaleczoną rękę uformowaną z odpadów technologicznych naszej cywilizacji.

Jest to wystawa nie tylko o miłosnych sentymentach – dedykowana osobom, które kiedyś wywarły na nich wpływ, między innymi wspomniana Teresa Pałowska (1926 – 2007) czy Helmut Kajzar (1941 – 1982) – wybitny dramaturg i reżyser teatralny, z którym współpracował Zarębski. Wystawa, pomyślana jako pełne nostalgii spotkanie po latach (również z ciotką Wandą czy Maćkiem Urbańcem), musi rozegrać się przecież nie tylko jako intymny, lecz przede wszystkim publiczny akt. A zatem musi wydarzyć się zarówno w sferze, która należy do codziennych emocji, jak też powinna sublimować je w sztuczną postać niecodzienności – w sztukę. Struktura tego dramatu nie ma już nic wspólnego z momentalną, emocjonalną percepcją zwykłego przedmiotu czy osoby, ani tym bardziej z estetyką klasycznego, antycznego teatru. To już nie te czasy – idzie o inną *strefę kontaktu*, jak powiedziałby Zarębski w swym idiolekcie z lat 70. Zbyt wiele wydarzyło się w wycuciu dramaturgii egzystencji, która mimo uwikłań w radykalne tempo życia, mimo ekscesów artystycznych rewolucji zatęskniła za najprostszą codziennością, by ją ponownie odzyskać na poziomie *meta* (poza czy powyżej). *Odwołuję trzy jedności - czasu, miejsca i akcji. Ich estetyczną tyranię. W teatrze metacodzienności „teatr” odzyskuje swój rytualny sens. Przywracam mu godność i urodę, i ostateczność, i zwykłość, i prostotę - Gotowania mleka - Zamykania i otwierania drzwi - Ubierania i rozbierania - Patrzenia przez okno. Od tej pory „teatr” jest miejscem pośrednim - takim jak schody, jak korytarz, jak Ziemia. Jest zwykły nawet w nieprawdopodobieństwie. Odzyskuje czas teraźniejszy, przeszły i przyszły. Odwołując reguły i uwalniając wyobraźnię od ich przemocy zmienia je w instrumenty wyobraźni. Teatr metacodzienności jest teatrem powszechnym i jednostkowym. Umożliwia kontakt suwerennych jednostek poprzez to co społeczne i wspólne, bez rezygnacji z tego co jedyne. Nie chce zadawać bólu, choć wie wszystko o bólu i śmierci³.*

Wydaje się, że teatrologia Kajzara może tu coś nam wytłumaczyć. Siłę oddziaływania tej koncepcji miałem możliwość poznać dzięki spektaklom videoteatru *Poza* Piotra Lachmanna i Jolanty Lothe, którzy przywołali ostatnio postać Kajzara w świetnych *Wyspach Galapagos* (premiera w 2008), jakkolwiek Lachmann twierdzi, że nie zgadza się z jego koncepcją. Codziennosc – jak w *Hamlecie Gliwickim. Próba albo Dotyk przez szybę* Lachmanna – zatracą swą indywidualną rzeczowość, odblokowuje zawężenie świadomości i skupienie na konkretności, na doznaniu osobistego bólu i zła około 1945 roku, by dzięki budowaniu wobec niego dystansu wynieść to doświadczenie na wyższy – jakby rytualny - poziom spotkania z własną matką (i Pramatką). U Kajzara i Lachmanna pojawia się też motyw błazna. W poruszającym utworze Lachmanna *Die Juden schiessen ja* (2008) przywołana jest figura śmiejącego się Żyda w gettcie. Jego bluźniercze wobec rozgrywającego cię cierpienia słowa i śmiech zinterpretował Jarosław Boberek przy śpiewie Artura Stefanowicza. Śmiech nie pełni tam żadnej znanej nam z codzienności sensownej funkcji. Nie jest bowiem ludzki – jest niecodzienny. Chociaż *błazen* woła, że wszędzie śmiech słyszy i dostrzega jego manifestację, także w oczach zagłodzonej

³ Helmut Kajzar, *Manifest teatru meta-codziennego* (1977), [w:] Tenże, *Z powierzchni... Szkice o teatrze*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania kultury, Warszawa 1984, s. 3; cytowana pełniejsza wersja w: „Teatr” 1997, nr 7-8.

stuletniej dziewczynki, to jego głos nic nie może tu zakomunikować więcej: tylko, czy aż tyle, że jest to śmiech samego Boga. A może zimny śmiech tej wyjątkowej ofiary, brzemiennej w śmieszność nie z tego świata, jest formą obecności Boga, którą jest nieobecność?

Dlatego wystawa w Galeria XX1 nieco przypomina taki oto obrazek: *Kiedyś do PGR-u w Łące Prudnickiej przyjechał teatr objazdowy z Opola. Zbudowano dla aktorów wśród drzew, w parku scenę. Mieli zagrać „Chorego z urojenia”. Ale przyszła burza i nie zobaczyłem nigdy tej sztuki (teraz już nie chcę zobaczyć) scena stała długie miesiące pusta. Zacząłem spisywać i opowiadać historie prawdziwe. Wysłuchuję i zapisuję głosy. Te głosy, które zapamiętałem. Chciałbym by moje utwory wywoływały opowieści równoległe, pomagały wspominać. Zmieniam miejsca. Podróżuję. Pisarstwo jakby porządkuje mi przeszłość, a czasem uwalnia mnie od niej. Czasem chciałbym wykopać tunel w przyszłość, (ktoś włączył magnetofon i zadaje mi pytania), mówiłem: mówię to ma ogromne znaczenie jak się mówi. Inaczej mówi ktoś, kto traktuje z bezgraniczną powagą, a tak się właśnie traktuję i jednocześnie wie, że sam siebie mógłby wyśmiać, a jednak ten upór przy tym swoim poważnym, wewnętrznym ja, które na zewnątrz ciągle przybiera formy błazeńskie jest ważny. Chcę zachwycić siebie tym co mnie otacza, przekonać siebie, że ważne jest życie, choć ciągle przeoczone⁴. Poczucie niezwykłości i radość, jaką daje święto teatru są tu tak wyjątkowe, a magiczne zdolności poruszania się w czasie, w świecie, wśród rozmaitych ludzi jest tak w teatrze wspaniała, że chce się tę możliwość uczynić codzienną. Czy nie jest tak, że teatr meta-codzienności zrodził się z tej dojmującej dla wrażliwych istot – właśnie jak Kajzar – niezwykle teatralnej nieobecności teatru i jego poważnej czy błazeńskiej magii, który to fakt jest naszą smutną, spektakularną codziennością? A przecież ta nieobecność teatru jest warunkiem fenomenu wyjątkowości teatralności – iluzji?*

Metalowe łóżko przykryte białą, klinicznie czystą pościelą, jest już nie do użycia, jakby nas raniło niedorzecznością tautologicznego, właściwego dla sztuki powtórzenia. Jest przedmiotem o innej funkcjonalności, podobnie jak szczyt od drewnianego łóżka – czarujący swą magią artystycznego przedmiotu. Na nim drucziana poduszka wypełniona wielobarwnymi kłakami psiej sierści, obok szafka i ciemny obraz z czterema pyskami groźnych wilków. Inna praca, z figurką wilka z urwanym łbem na śnieżnobiałej, wykwintnie haftowanej poduszce, dedykowana jest *cioci Wandzie*. Jak odgadnąć jej rolę w życiu autorki, skoro ma ona kojarzyć się z czystością poduszki i urwanym łbem wilka, który niewątpliwie personifikuje tu zwierzęce, drapieżne, seksualne instynkty? Ciocia – magiczna figura na szachownicy, na której grają przeciwko sobie najgorsze i najlepsze nasze popędy. Natomiast w innej sali powieszony w powietrzu wielkie, czarne lub czerwone, niebezpieczne buty na wysokim obcasie - jak szpile, którymi można zabić. Jachniewicz dodaje również prace na papierze – *Codzienne sprawy*, *Podobasz mi się*, *Wymiana myśli* (wszystkie z 2002 roku) oraz *Para taneczna* i *Czerwony kapturek* (2008). A zatem z emocjonalnego poziomu języka tych dość perwersyjnych, lubieżnych pastelii, które przecież najpierw widzimy, wchodząc do galerii, przechodzimy na poziom chłodnego, zdystansowanego metajęzyka. *Cisza*, to słowo wyczerpuje znaczenia tytułów wcześniej wymienionych prac skupionych wokół motywu łóżka (pomieszczonych w tzw. Kuchni). W tym wypadku, przy takiej narracji,

⁴ Ibidem, s. 129.

modelem sztuki staje się na przykład *Zamrożona erekcja* – jeden z obiektów Zarębskiego, który mógłby znaleźć się na obecnej wystawie.

Modelem tej sztuki - powtórzmy - jest metaforyka lodu zakorzeniona w jego ambiwalentnej naturze, która zarówno niepokoi chłodem niszczącym bezpowrotnie strukturę życia organicznego, jak i budzi nadzieję zachowania ciała dla pamięci niczym w pięknym kryształ. Lód – podobnie jak tonująca emocje rytualność - jest szansą dla materii i pamięci, dla naszych sentymentów, które konserwujemy czy hibernujemy w sztuce (albo religii) i przywołujemy w rytualnej meta-codziennosci.

Lód to ostatnio częsty rekwizyt w twórczości Zarębskiego. Jego myślenie o sztuce jest z gruntu teatralne (lubi czytać Nietzschego, popisującego się przed widownią nieludzkiego filozofa-błazna). Zamraża w lodowym bloku taśmy magnetofonowe, po czym je ciągnie, jakby chciał uwolnić się od nich. Inny performance polega również na grze wyobrażeniem lodu. Chodzi z różdżką i słuchawkami na uszach. Różdżką pociera buty, przesuwa po nodze, przykłada ją do lodu, obok kręci się połamana płyta - niby gra, po prostu wydaje dźwięki. Trzyma szczypczyki, którymi bierze rąbany lód i wkłada do węgla. Stuka w lód, rozbija, umieszcza na głowie okrytą czarną czapeczką. Niby coś pije. Słysząc płacz, jakby spazmy. Pojawia się w jego ręce łyżeczka, którą gładzi jakąś ciemną ścianę - jakby z węgla (a to wszystko fotografuje Leszek Fidusiewicz i zamienia w ... lód).

Metaforyka lodu jest obecna nawet wówczas, gdy o niej zupełnie nie wspomina. W rozmowie z Janem Świdzińskim w TVP Kultura narzekał na przykład na artystyczną mentalność właścicieli amerykańskich galerii, ponieważ nie mają oni zrozumienia, interesu ani cierpliwości dla sztuki performance, uważanej już za *przeżytek* lub ewentualnie za niewiele znaczący dodatek do dzieła sztuki, za który nie chcą osobno płacić. Codziennosc pragmatycznego podejścia do życia sprawia, że bałaganiarscy performerzy nie są mile widziani w komercyjnych galeriach (Świdziński koryguje, że sytuacja wygląda lepiej w kręgach akademickich, na przykład w Bostonie, gdzie miał wykłady na tamtejszej akademii posiadającej wydział sztuki performance). Codziennosc sztuki ma być czysta, przyjemna i handlowa w tej epoce duchowego zlodowacenia, dlatego performance nie cieszy się tam prestiżem i popularnością jak w Europie. Wystarczy spojrzeć na anomiczny performance *Clown in a Bathtub* (Rivington School Underground, Nowy Jork, 2008). Sam tytuł – odwołujący się do modernistycznej ikonografii, notabene ograny motyw klauna, jak powiada Zarębski, wydaje się krytyczną aluzją do tej komercyjnej puryfikacji sztuki. Zarębski wyznaje, że mimo długiego już pobytu w Nowym Jorku, to jednak w Europie czuje się znacznie lepiej. Chociaż tworzy w USA, to jednak musi przynajmniej raz w sezonie przyjechać na Stary Kontynent i coś zrobić. Różnica między USA a Europą, a zwłaszcza Polską, jest – jego zdaniem – *wielka*. Przyjazd tu traktuje jako *nabranie jakiejś dziwnej energii*, co stanowi warunek jego dalszej aktywności w tym amerykańskim świecie walki i rywalizacji (i – dodajmy od siebie – zamieniania wszystkiego w garmazeryjny towar). Tam dobry artysta – powiada Zarębski – jest wówczas jedynie możliwy, gdy go można sprzedać. Niektóre z jego obiektów, jak *gluchy* układ z połączonych telefonicznych słuchawek, z pewnością zdradzają te nastroje – smutek z powodu ślepoty na bezinteresowną komunikację. Z jednej strony chciałby brać udział w tym rynku, z drugiej jego konceptualna formacja w latach 70. nastraja go nieco opozycyjnie wobec tego merkantylnego kultu artystycznego przedmiotu. Jest to zresztą trwały już topos również w polskiej sztuce, by wymienić choćby postawę

Jana Świdzińskiego jako czołowego krytyka tego urzeczowienia sztuki w Art Worldzie. Chociaż prace Zarębskiego wydają się czerpać z amerykańskiej fascynacji popkulturą, to jednak więcej jest w nich europejskiego dystansu wobec codzienności, jaką za sobą wloką tego typu komercyjne obiekty. Toteż gdy spoglądamy na tę parodię amerykańskiej rzeczowości, jaką współtworzył w Rivington School, w międzynarodowej, luźnej grupie artystów różnych sztuk, założonej przez Raya Kelly, rozumiemy, że meta-codziennosc ma tu też kontrkulturowy, anarchistyczny sens. Kto wie, czy dzisiejsza Ameryka nie czeka właśnie na takie właśnie poczucie rytmu?

W postawie Zarębskiego jest pewna dwoistość momentalnego użycia języka emocji i pozbawionego uczuć chłodu – owego fachowego rozdarcia, jakie jest udziałem klauna czy Disc Jockeya. W ich rolę chętnie on ostatnio wczuwa się. Figura Didżeja (Dee Jaya) została przyswojona przez Zarębskiego wiele lat temu. Wydaje się ona dziś szczególnie uprawniona, jeśli uwzględnić postmodernistyczną praktykę typowego artysty-kompilatora. Zarębski w swych performance'ach często korzysta z cudzej muzyki. Miksowanie nie dotyczy zresztą tylko muzyki, lecz polega też na wynajdywaniu interesujących połączeń pomiędzy muzyką a innymi dźwiękami, jakie ma do dyspozycji. Pojęcie DJ jest tak bardzo trafne dla charakterystyki pracy współczesnego dowcipu (*ingenium*), że obserwuje się ewolucję tego pojęcia, które zostało wprowadzone w 1935 roku przez Waltera Winchella. Gwiazdorstwo przejawia się dziś w zupełnie innej postawie niż na przełomie lat 60. i 70., czyli w czasach debiutu Zarębskiego, który zaczynał od *Czyszczenia sztuki*. Mówi się więc o VJ (Visual Jockey) czy LJ (Light Jockey). Śmiało można wzbogacić to pojęcie o termin PJ (Performance Jockey), mając na myśli twórczość Zarębskiego.

Jakie sławy zajmowały się tematem klauna? – pyta retorycznie. I Zarębski potrafi budzić typowe uczucia właściwe dla tej profesji – jest zabawny, ale dlatego, że potrafi wzbudzić poczucie wyższości widza nad sobą. Zarębski jest artystą, który nie wynosi się nad innych. Jest w tym pewna nawet prostota, ale wyrafinowana. Trochę tak, jak w sytuacji, gdy - odwracając figurę Nietzschego z *Tako rzecze Zarathustra* – żywił swą krwią pijawkę. Nie krył się w bagnie, lecz robił to w galerii, by zaoferować publiczności transmisję dźwiękową. W jego profesji było i jest wiele błazenady. Podejmował się zaprojektowania utworu teatralno-muzycznego dla zawodowych kompozytorów, chociaż zapisu nutowego nie znał. Opisywał więc, jak to ma brzmieć i wyglądać. Jakie to mają być instrumenty, jak długo mają trwać dźwięki. Stąd ta figura DJ. Dee Jay'e – powiada z nutą ironii Zarębski - są nie tylko kompilatorami, ale mają swoje koncerty, są artystami, choć jakby klaunami. I on bierze udział w maskaradzie. Jest w tym pewien dystans Zarębskiego (podobnie jak Andrzeja Partuma) wobec sztuki fachowców i w ogóle sztuki. Jego praktyka nie wyczerpuje się w codzienności sztuki, gdyż rozgrywa się w jej meta-codziennosci. Jest w tym zabawa sztuką, czyli nie branie jej na poważnie tak, jak czyni to zazwyczaj artysta-fachowiec, lecz z odrobiną perfidii wobec artysty-idola, a zarazem fascynacja tą postacią, co jest wyższą meta-formą aktywności w sztuce.

Mimo całej błazenady, jest w tym poważna metodologia artysty-klauna czy DJ'a. Mistrzostwo każdego DJ'a przejawia się w zarządzaniu rytmem – mniej lub bardziej społecznym, który on zawłaszcza, kontroluje, modyfikuje i przekazuje publiczności. Dlatego nie ma dla niego większej różnicy między obiektem, jaki tworzy, a sztuką performance, w jakiej go używa. Zarębski różni się od tych performerów, którzy stronią od przedmiotów. On przeciwnie, rozbudowuje oprawę performance'u. Często

współpracuje z modelkami (jedna z nich była owym wspomnianym klaunem w wannie). Kobiety są manifestacjami zasadniczych wymiarów zmysłowości, podobnie jak przedmioty, które im towarzyszą. Bodaj do najbardziej znanych i wczesnych akcji należy zapis akcji z początku lat 70., zatytułowanych *Strefy kontaktu*. Większość działań Zarębskiego ma taki właśnie charakter, a jego manipulatorskie skłonności ujawniły się już we wczesnej fazie twórczości, gdy penetrował sfery ciała - nie jako *Körper* (coś fizycznego, zewnętrznego), lecz *Leib* (zinternalizowanego, gdy moje i cudze ciało przez dotyk widziane jest w perspektywie eksternalistycznej, podobnie jak dziś niektórzy mówią o umyśle).

Wspomniano już o transmisji z pojenia pijawki, a teraz w innej z akcji przypominamy go sobie jako ogniwo pośrednie pomiędzy ciepłem (kobietą piersią) i zimnem (bryłą lodu). Funkcję transformatora postanowił on wynieść na wyżyny sztuki. Co ciekawe, jest to dziwny DJ, ponieważ często w jego działaniach płyty gramofonowe czy taśmy magnetofonowe traktowane są nonszalancko, a nawet ulegają bezpowrotnemu zniszczeniu. Widzimy podziw dla prostego aktu transmisji dźwięku, a zarazem jego destrukcyjne wzbogacenie przez drapanie płyty gramofonowej. Powstaje też jakby sieć z niszczonej taśmy magnetofonowej, budzącej skojarzenia z pułapką, uwikłaniem w materię, gdy taśma imituje pokarm (makaron), albo naturalne przedłużenie ciała, jak włosy, albo jako więzy krępujące ciało i łączące je z otoczeniem, ze ścianami, drzwiami czy klamkami - pęta, z których próbuje się to ciało uwolnić. Mimo dramatyzmu, działanie to jest dość zabawne, ponieważ pęta te są łatwe do zerwania. Jedynie w wielkiej ilości stają się mocne i skuteczne. Ujawniają się więc tu nie tylko pozytywne energie wraz z optymistycznymi motywami twórczości, lecz również destrukcyjne mechanizmy głębi związane z konsumowaniem, jedzeniem, gryzieniem, destrukcją i śmiercią. Gdy spoglądamy na instalację Krystyny Jachniewicz, która jest o nostalgii, o miłości i nienawiści, o przywiązaniu, ale i o dzikości, czego figurą jest wilk (czyli jeszcze nieudomowiony pies), ale i powiedzenie *człowiek człowiekowi wilkiem*, znajdujemy tego potwierdzenie. Zarębski wraz z Krystyną Jachniewicz ustanawiają w Galerii XX1 teatr meta-codzienności, w którym człowiek współczesny próbuje odbudować mit rytuału międzyludzkiej, międzypokoleniowej komunikacji.

Zarębski oznajmia: *Ja będę walczył o Kajzara!* Studenci Macieja Wojtyszki nie potrafią go czytać – jest za trudny. Wspomina pierwsze spotkanie, gdy w 1973 roku miał wystawę w *u Boguckich*. Pewnego dnia pojawił się Kajzar. Chciał zobaczyć ekspozycję. Zarębski zaprosił go na jutro, ponieważ wystawa była zamknięta, a on podlewał właśnie wykorzystane na niej rośliny. A ten spojrzawszy nań dłużej przez swe okulary i delikatnym, spokojnym głosem powiedział: *A ja chciałbym zobaczyć!* Udało się, inaczej niż w PGRze. Zobaczył, a potem wymienili telefony i już po roku zaczęli współpracować dla teatru. Widzimy, że ten głos Kajzara tkwi głęboko w pamięci Zarębskiego. Ileż takich głosów nas nawiedza, naszych zmarłych rodziców czy bliskich, długo niewidzianych przyjaciół - coraz słabiej, lecz – paradoksalnie – zarazem coraz mocniej, manifestując swą dojmującą siłę jako *nieobecna obecność*, tworząc polifoniczny, pełen tęsknoty spektakl naszej codzienności.

Docieramy tu do istoty przeżycia meta-codzienności, w której nieobecność jest formą obecności w naszej codzienności. Teatr meta-codzienności chce tę paradoksalną formę zmniejszyć do minimum. Intuicję tę trzeba połączyć przede wszystkim z doświadczeniem, jakie przyniosły nam cywilizacyjne zdobycze, a – w

przypadku fascynacji i praktyki Zarębskiego - szczególnie analogowy zapis ludzkiego głosu na taśmie magnetofonowej. Kajzar używał do tego nie tylko materii pisma, ale i magnetofonu. Możliwość ta, choć dla nauki jest oczywista i banalna, dla artysty wydaje się *magiczna* (bo to jest *Głos Helmuta*, zmarłego przyjaciela). A przynajmniej chce on przeżywać tę codzienność inaczej niż powszechnie. Właśnie jako meta-codziennosc – możliwość nieustannego przywoływania doświadczenia dni, ludzi i głosów, których już nie ma, a przecież mamy wrażenie, że są, gdy na przykład kolejny raz odtwarzamy głos ukochanej, zmarłej osoby. Pojęcie codzienności sugeruje, że coś odbywa się każdego dnia tak samo, zwyczajnie, że jest powtarzalne, monotonne, a nie momentalne czy ekstatyczne, niereprodukowalne. Ale żeby coś mogło się powtarzać, to musi być *czymś* wyodrębnialnym ze strumienia świadomości. Chodzi o magiczny punkt na styku retencji i protencji, jak w modelu klepsydry. W samym pojęciu doświadczenia *codziennosci* jest już pewna sprzeczność, która wynika z jego zakorzenienia w pojęciu *doświadczenia psychologicznego*. Już Bergson – jak przypominał Chwistek w pracy *Sens i rzeczywistość* (Wiedeń, 1916) - zwrócił na to uwagę, gdy mówił, że doświadczenia psychologiczne są niepowtarzalne, ponieważ ich treść, czyli przeżycia, różnią się od poprzednich choćby wspomnieniami tego, co od tego czasu zaszło. A zatem właściwym uzupełnieniem naszego pojęcia *codziennosci* jest właśnie pojęcie *meta-codziennosci*. Głos, który mechanicznie odtwarzamy, w wyniku tego namysłu jawi się jako maska - jako klaun, który udaje kogoś innego. Jest on zawsze *poza* czy *powyżej* głosu, który nam jawi się jako obecny. Jest zawsze przesunięty w przestrzeni i czasie, chociaż zakłada niwelację tej różnicy, tego odwleczenia swej prezencji *w całości tu oto*. Z jednej strony budzi sympatię, a z drugiej odstręcza swoim efektem zombie. U Zarębskiego klaun skrywa siebie dodatkowo pod pończochami czy foliami.

Oto teatr meta-codziennosci, którego tematem jest artysta-błazen, wkładający od czasu do czasu kryzę z kaset magnetofonowych. Kasety są prawie puste, świadczące o wyjąłowieniu źródłowego dla sztuki *ingenium*. Kryza (2007), zamiast zdobić, staje się obrozą, z której zwisają zniszczone taśmy magnetofonowe. Klaun nie chce już występować w tym cyrku. Jednak musi, bo nie może odmówić kierownikowi Ryszardowi Ługowskiemu i zawieść oczekiwań rozbawionej i licznie przybyłej – mimo wernisażu Yoko Ono w CSW - gawiedzi. Nie chce zakładać tego przykrego komicznego rekwizytu czy sięgać po stożkową mitrę – jakby to była *mitra infamiae*, jaką inkwizytorzy wkładali na biedną głowę heretyka podczas procesu i kaźni. Smak jego żywota jest kwaśny - jak cytryna, którą wyciskała modelka dla PJ'a podczas wernisażu, by mógł nią przetrzeć zdarte płyty gramofonowe i odegrać z magnetofonu jako DJ zgrany, i do tego skradziony komuś kawałek. On doskonale rozumie, na czym polega teatr meta-codziennosci dzisiejszej sztuki: widownia jeszcze udaje, że kocha artystę, chociaż wie, że nie ma już za co. Ale oto ktoś się jeszcze uśmiecha i rzuca mu pieniądze...