

DAWID KUJAWA
Uniwersytet Śląski

WYROK: CYKLICZNOŚĆ. O NIESKOŃCZONOŚCI ALA KOPERNIKA

Wideopoezja jest formą działalności artystycznej stanowiącej nie lada problem dla wszystkich, którzy próbują przyjrzeć się jej dokładnie i dokonać jej skrupulatnego opisu: kłopoty stanowi zarówno jej jednoznaczne zaklasyfikowanie do określonej dziedziny twórczości (czy jest jeszcze udoskonaloną za pomocą multimedialnych narzędzi poezją, czy raczej już wideoartem wykorzystującym poetyckie narzędzia?), jak i ukucie definicji zadowalającej wszystkich zainteresowanych. Przyczyn tego faktu jest kilka — warto wymienić choćby dwie najważniejsze z nich.

Bez wątpienia trudności te związane są przede wszystkim z synergicznym charakterem wideopoezji: dzieła egzemplaryczne dla tego gatunku tworzą artyści wideo „romansujący” jedynie z liryką, nastawieni zatem przede wszystkim na efekt wizualny, poeci starający się za pomocą nowomiedialnych technik promować swoją twórczość czy choćby performerzy spod znaku *spoken words*, poszukujący nowych form ekspresji głównie w „żywym głosie”, nierzadko idący śladami Kurta Schwittersa i jego dźwiękowych abstrakcji.

Drugi powód licznych nieporozumień dotyczy faktycznego miejsca i czasu narodzin wideopoezji: choć ogólnie rzecz można, że swymi korzeniami twórczość ta sięga tradycji historycznej awangardy, kiedy to wielcy eksperymentatorzy XX wieku, tacy jak Man Ray, Marcel Duchamp czy Dżiga Wiertow stawali na głowach, by znieść granice sztywno oddzielające od siebie rozmaite dziedziny sztuki, nie można przeoczyć faktu, że wideopoezja powstawała w różnych, niezależnych od siebie kręgach, które nie zawsze odnosiły się do siebie nawzajem. Częstokroć twórcy eksperymentowali z kinem i poezją, wcale nie nawiązując ze sobą kontaktu — tym sposobem wideo-

wiersze czy też filmy poetyckie tworzone w wielu miejscach, zawsze jako realizacje gatunku „nowego”, choć nieraz bywały one wtórne wobec prac już powstałych. Dziś sytuacja ta zaostrzyła się jeszcze bardziej: niezwykle bogata wideopoezja rosyjska funkcjonuje na zupełnie innych prawach niż realizowana w Niemczech czy choćby w Polsce, gdzie służy ona przede wszystkim promocji autorów i ich wydawców.

Choć w niniejszym tekście zajmował będę się Alem Kopernikiem, autorem pochodzącym z Petersburga, o jego wideowierszu¹ myśleć chcę w kontekście programowego tekstu Toma Konyvesa, artysty kanadyjskiego. Decyzja taka motywowana jest wyłącznie względami pragmatycznymi: *Wideopoezja. Manifest* to tekst, w którym najlepiej chyba jak dotąd dokonano opisu tego wciąż nieoswojonego i niezwykle zróżnicowanego wewnątrznie gatunku, jednocześnie uwzględniając rolę odbiorcy i największe wyzwania, jakie przyszłym teoretykom i krytykom wideopoezji gatunek ten stawia². Zaznaczyć muszę tu jednak, że *Manifest* nie stanowi dla mnie oparcia metodologicznego: ma on raczej charakter porządkujący niż teoretyzujący i umożliwia częściowo „pewniejsze” uchwycenie ontologii wideowiersza, dlatego pisząc o interesującym mnie utworze, odwoływał będę się w dużej mierze do źródeł filozoficznych skupionych na kluczowych dla utworu Kopernika kategoriach: powtórzenia i różnicy, zapętlenia, nieskończoności.

Al „Kain L.” Kopernik, właściwie Aleksandr Dimitriewicz Timoszin, urodził się w Nowokuźniecku w roku 1982, na stałe mieszka w Petersburgu, jest niezwykle produktywnym muzykiem i pisarzem (według źródeł ma na swoim koncie piętnaście płyt, ponad 1000 wierszy i około 400 opowiadań), jego styl nie poddaje się jednoznacznej klasyfikacji: sprawnie porusza się zarówno w muzyce awangardowej, bluesowej jak i hiphopowej, harmoniczne struktury jego utworów zdradzają pewną fascynację brytyjską legendą muzyki popularnej, grupą Radiohead. Równie zróżnicowana jest jego twórczość literacka — choć można tu wyczuć pewne wpływy Franza Kafki, Stanisława Lema, Isaaca Asimova czy Gabriela Márqueza, nie sposób opatrzyć jego tekstów jedną etykietą. Interesujący mnie tutaj wideowiersz jego autorstwa (powstały we współpracy z Artiomem Kirsanowem), *Nie-*

¹ А. Кирсанов, Л. Кайн, *Бесконечность*, https://www.youtube.com/watch?v=_GhcmvtK8CQ (29.01.2016).

² Zob. T. Konyves, *Wideopoezja. Manifest*, przeł. D. Kujawa, w: D. Kujawa, *Wideopoezja. Szkice*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2014.

skończoność, to krótka, trwająca zaledwie minutę etiuda, która przyniosła autorowi Grand Prix w konkursie Очевидно-2012³.

W rzetelnej deskrypcji poszczególnych wideowerszy sporą przeszkodą jest również ich wielomedialność: jak zauważa Konyves w swoim programowym tekście, tym, co organizuje tzw. doświadczenie poetyckie, jest synergiczna wiązka obrazu, tekstu i dźwięku (szczególnie silne staje się ono wówczas, gdy jukstapozycja poszczególnych emisji oparta jest na zasadzie odległych skojarzeń: to zresztą rodzaj eksperymentalnego „paradygmatu” odziedziczonego bezpośrednio po twórcach historycznej awangardy) — i choć percepcja odbiorcy bez trudu działać może na tych trzech płaszczyznach jednocześnie, nie sposób precyzyjnie omówić owego doświadczenia, bowiem wchodząc w rolę badacza, zawsze skazani jesteśmy na „rozplecenie” synergicznej wiązki⁴. Opisując kolejno tekst, obraz oraz dźwięk, nie jesteśmy w stanie uchwycić istoty utworu, możemy jedynie zarysować elementy, które w oderwaniu od siebie mogą co prawda wciąż posiadać wartość artystyczną, pozbawione zostają jednak tego co najistotniejsze — wartości dodanej, jaką jest efemeryczne, zawsze jedynie chwilowe doświadczenie poetyckie.

Struktura *Nieskończoności* nie jest skomplikowana: mamy tu do czynienia z jednym zaledwie ujęciem, przedstawiającym klatkę schodową — może być to przestrzeń zwykłego bloku mieszkalnego, jednak zielonkawe kolory ścian, kraty umieszczone po lewej stronie kadru, w połączeniu z „więzienną” metaforą zawartą w tekście wiersza, sugerują coś innego. Bohater (odtworzony przez samego autora), siedząc na schodach blisko kamery, w jednej ręce trzymając popielniczkę, w drugiej papierosa, recytuje bowiem, zwracając się wprost do widza:

Я сегодня сумел измерить
Бесконечность. И вот вердикт:
Это просто такие двери,
Из которых я уходил.
Уходил и кому-то больно
Было на пожизненный срок.
Бесконечность — прямоугольна,
Закрывается на замок⁵.

³ http://ru.kain-l.wikia.com/wiki/%D0%90%D0%BB_%22%D0%9A%D0%B0%D0%B8%D0%BD_%D0%9B.%22_%D0%9A%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA (29.01.2016).

⁴ T. Konyves, *Wideopoezja. Manifest...*, s. 137, 139–141.

⁵ Nie udało mi się zlokalizować utworu w druku; trudno ustalić, czy w ogóle zafunkcjonował w takiej formie. Za pomoc w jego transkrypcji serdecznie dziękuję dok-

Już po chwili mężczyznę mija zbiegająca szybko po młoda, rudowłosa dziewczyna w czarnym płaszczu i jasnym, kolorowym szalik — gdy zbliża się do kamery, kadr przestaje obejmować całą jej sylwetkę, dlatego jej twarz pozostaje dla odbiorcy niewidoczna. Do tego momentu narracyjność utworu budowana jest tak, jak w swoim słowniku przedstawia ją Konyves: nic nie zakłóca naszego odbioru, nic szczególnie nie zastanawia i nie prowokuje do zadawania pytań, gładko immersujemy w opowieść. To, co generuje pewne niejasności, łatwo może zostać dopowiedziane (robimy to zupełnie bezwiednie — to oczywisty fakt z zakresu psychologii percepcji), czyniąc wewnątrz-kadrowe wydarzenia częścią pewnej linearnej, łatwej do streszczenia historii. Okoliczności jednak szybko się zmieniają.

Z narracyjności nie wytrąca wcale jakże istotny tutaj parabazowy tryb podania wiersza — czwarta ściana została przełamana w mediach wizualnych na tyle dawno, że nie stanowi dziś już chyba niczego szczególnie zaskakującego dla widza. Ma to oczywiście dość paradoksalny charakter: bezpośredni zwrot do odbiorcy, który dotychczas pozostawał raczej voyeuem niż aktywnym uczestnikiem wydarzeń, nie przerywa już immersji, która trwać może w najlepsze — zupełnie tak, jakby iluzja sztuki w XXI wieku nie była w ten sposób obnażana, ale raczej jakby rozciągała się na rzeczywistość zewnętrzną wobec niej. Nawet przy pierwszym odbiorze wideowiersza bez trudu zauważyć można, że jego dominantą niewątpliwie jest specyficznym zorganizowany rytm, podskórnie pulsujący przez cały czas trwania utworu, choć występujący w nim bohater deklamuje przecież wiersz biały. Rytm ten nie ujawnia się w głosie Kopernika, wyznacza go natomiast odgłos butów młodej dziewczyny, uderzających lekko o stopnie, a przede wszystkim sam nieprzerwany, „nieskończony” ruch enigmatycznej bohaterki — ta sama postać wielokrotnie zbiega bowiem po schodach, mijając inkarnację podmiotu lirycznego, ani razu nie wracając przy tym na szczyt. Trick ten pozwala w ciekawy sposób nawiązać relację wizualnym i audialnym emisjom z tekstem utworu, wcale go przy tym nie ilustrując — w takim przedstawieniowym działaniu Konyves widzi zresztą największe przekleństwo współczesnych wideowierszy — ale niejako „podbijając” jego wyraz od strony formalnej. Nie oznacza to

torowi Dmitriemu Kliabanauowi z Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Za pomoc w przekładzie podziękowania należą się Ekaterinie Nikitinie z Uniwersytetu Śląskiego. „Dzisiaj udało mi się zmierzyć / nieskończoność. I oto werdykt: / to tylko takie drzwi, / przez które wychodziłem. / Wychodziłem, skazując kogoś/ na dożywotni ból. / Nieskończoność jest prostokątna, / zamykana na klucz”.

wcale, że tekst utworu odgrywa tu rolę pierwszoplanową i jako jedyny wyznacza dla nas zakres działań interpretacyjnych. Raz jeszcze podkreślę: pełne doświadczenie poetyckie generuje tu wiązka elementu tekstowego (w tym przypadku rzeczywiście nadającego dziełu „twardy” przekaz) oraz budujących atmosferę i pozwalających na zrytmizowanie całości elementów wizualnego i audialnego (bezsprzecznie bardziej rozluźnionych semantycznie, mglistych, ale między innymi dzięki temu zgrabnie wchodzących w pełną symbiozę z wierszem).

Dopiero niekończące się, spiralnie powtarzalne pojawianie się kobiety zbiegającej po schodach jest tym, co momentalnie przerywa narracyjną stagnację: doświadczenie poetyckie (tu szczególnie wyraźnie widać jego związki z awangardowym rozumieniem poetyckości, wspomnieć wystarczy surrealistów) wytrąca z równowagi, bowiem rozsada od środka przestrzeń diegezy, jest faktyczną parabazą — działającą na prawach tej pierwotnej, greckiej — która wywołuje ruch emersji⁶: każe zdystansować się widzowi do przedstawienia, ale nie tak jak delikatna, rozładująca napięcie ironia, bo czyni to dokładnie w chwili, gdy widz w przedstawienie jest w pełni zaangażowany. Najpierw zatem całkowicie nim wstrząsa, odsłaniając fasadowość percepcyjnych nawyków i stając się instrumentem drastycznego przebudzenia. Z samego oswojonego centrum wyłania się to, co obce — i każe zrewidować wszelkie pewniki, jakie dotychczas zdążyliśmy przyjąć. Zdolność widzenia jest kwestią wprawy, wielokrotnie powtarzanych rytuałów⁷.

W tym miejscu przejść możemy już do kwestii dla mnie bodaj najistotniejszej, pełniącej w wideowerszu rolę bez wątpienia kluczową, a jednocześnie stanowiącej jeden z największych problemów filozofii drugiej połowy XX wieku — mam na myśli zagadnienie powtórzenia i konsekwencje, jakie gest repetycji ze sobą niesie. Nie sposób w tym miejscu obejść się bez Nietzscheańskiej koncepcji wiecznego powrotu, która, często traktowana instrumentalnie, interpretowana powierzchownie i fragmentarycznie, pełnię wyrazu odnalazła w odczytaniu, jakiego dokonał Gilles Deleuze, przyczyniając się w ogromnej mierze do „renesansu nietzscheanizmu” w drugiej połowie XX wieku.

⁶ Więcej na temat emersji zob. D. Kujawa, *Wideopoezja. Szkice...*, s. 97–99; s. 28, przyp. 28.

⁷ To powód, dla którego wideopoezja stać się powinna w dużej mierze obiektem zainteresowania studiów wizualnych. Zob. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1995; tegoż, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

Mówiąc w dużym skrócie: prawa, na jakich powtórzenie funkcjonuje w wideowerszu Kopernika, są prawami powracającego Tego Samego, nie zaś afirmowanej Różnicy, co jest bezpośrednią przyczyną melancholicznej, nihilistycznej wręcz wymowy interesującego mnie utworu — poniżej postaram się nieco rozjaśnić tę tezę i wskazać skutki tego sposobu myślenia o repetycji.

W *Różnicy i powtórzeniu* Deleuze zwraca uwagę na istnienie dwóch całkowicie odmiennych rodzajów powtórzenia:

Jedno z nich jest statyczną repetycją, drugie jest dynamiczne. Jedno jest wynikiem pracy, drugie jest jak „ewolucja” cielesnego ruchu. Jedno odsyła do pojedynczego pojęcia, które pozostawia tylko zewnętrzną różnicę pomiędzy prostymi przypadkami powtórzenia; drugie jest powtórzeniem wewnętrznej różnicy, która jest uwzględniona w każdym jego ruchu i przenosi z jednego dystynktywnego punktu do drugiego. Jedno próbuje zasymilować dwa powtórzenia, mówiąc, że różnica pomiędzy pierwszym i drugim jest tylko kwestią zmiany zawartości pojęcia albo figury [tu] wyrażanej inaczej, ale byłoby błędem rozpoznanie odpowiedniego porządku w każdym powtórzeniu. W dynamicznym porządku nie ma reprezentatywnego pojęcia, ani figury reprezentowanej w przed-istniejącej przestrzeni. Istnieje Idea i czysty dynamizm, który tworzy przestrzeń korespondencji⁸.

Znając nawet pobieżnie dorobek francuskiego filozofa, nie trudno się domyślić, po której stronie sytuuje się Deleuzjańska interpretacja wiecznego powrotu: w jego odczytaniu to, co powraca, nie powraca jako To Samo, ale ma charakter selektywny, zawsze niesie ze sobą pewną Różnicę, która stanowi przedmiot afirmacji i związana jest ściśle z siłami aktywnymi. Punktem wyjścia stają się tu oczywiście głównie fragmenty z *Tako rzecze Zaratustra*, najsilniejszy jednak wyraz dał Nietzsche swojej teorii w notatkach, które miały służyć za podstawę kolejnego dzieła — pracę nad nim, jak wiadomo, przerwał obłęd. Zauważyć tu trzeba, że także u autora *Wiedzy radosnej* wieczny powrót odnajduje dwie wykładnie, funkcjonuje zarówno jako idea cyklu, odziedziczona po starożytnych (to model statyczny), jak i koncepcja zupełnie nowatorska, związana z myślą selektywną i afirmatywną (model dynamiczny, „właściwy”). Pierwszy wariant wyrażony zostaje słowami Zaratustry chorego (ta opcja, odnajdująca swe fundamenty w negatywnościach, siłach reaktywnych, będzie dla nas zarówno przedmiotem krytyki, jak i kliszą, przez którą przyjrzymy się repety-

⁸ G. Deleuze, *Difference and Repetition*, przeł. P. Patton, Columbia University Press, New York 1994, s. 20 (tu i w kolejnych fragmentach polski przekład własny — D.K.).

cji u Kopernika), drugi — Zaratustry powracającego do zdrowia. Nie trzeba chyba dodawać, że tym, co przyprawia Zaratustrę o chorobę, jest właśnie idea cyklu, nieustającego powrotu Tego Samego:

„Wiecznie powraca on, ów człowiek, którymś ty się znużył, człowiek mały” — tak ziewał mój smutek i powłóczył nogą, a zasnąć nie mógł.

W piekło przeistoczyła mi się ziemia ludzka, zapadła się pierś jej, wszystko, co żyło, stało mi się próchnicą ludzką, i kością trupią, i zmurzałą przeszłością.

Siadywało me wzdychanie na wszystkich grobowcach człowieczych, a wstawać nie mogło; pytania i westchnienia me rechotały, dusiły i trawiły mnie, skarżąc się dniem i nocą: — och, człowiek wiecznie powraca! Człowiek mały powraca wiecznie!” —

Nago ujrzałem raz obu, największego i najmniejszego człowieka: nazbyt podobni byli do siebie, — nazbyt ludzki nawet i ten największy!

Nazbyt mały największy! — to mi omierzłym uczyniło człowieka! A wieczny wrot nawet i tego, co najmniejsze — omierziło mi to istnienie wszelkie!⁹

Ów sposób rozumienia tej koncepcji jest, jak odnotowuje Deleuze, jedynie przerażającą hipotezą — Zaratustra, gdy tylko powraca do pełni sił, uświadamia sobie, że zawiodły go zmysły, że nic wcześniej z wiecznego powrotu nie zrozumiał, i to dlatego przeraziła go jego rzekoma cykliczność, która pozwoliłaby powracać „człowiekowi małemu”, wszystkiemu, czym on sam gardzi, co jest „nędzne”, reaktywne: „Jakże [...] to, co jest reaktywne i nihilistyczne, jakże to, co negatywne, mogłoby powracać, skoro wieczny powrót jest bytem, który wyraża się jedynie w afirmacji, w stawaniu się w działaniu?”¹⁰.

Powtórzenie selekcyjnie, stopniowo odrzuca nihilizm, kto zaś tego nie dostrzeże, kto repetycję postrzeże jako powrót Tego Samego, skazany będzie na rozpacz nad okrutnym charakterem tego, co nieskończone — jak bohater wideowersza Kopernika. W utworze tym nieskończoność jest jak więzienna cela i dożywotni wyrok — samo życie z tej perspektywy musi być zatem czymś nędznym, zdominowanym przez resentyment czy, jak powiedziałby Spinoza, afekty smutne, oddzielające od życia jako takiego. Każde zejście kobiety po schodach, choć sam ten gest nie niesie ze sobą ukrytych, symbolicznych treści (oczywiście można by się upierać, że jest inaczej: ostatecz-

⁹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/tako-rzecz-zaratustra.pdf>, s. 107 (29.01.2016).

¹⁰ G. Deleuze, *Nietzsche*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2012, s. 81.

nie to ruch skierowany w dół, a nie w górę, nie chcę jednak wikłać się tutaj dodatkowo w kwestie związane z mechanizmami działania metafory), odwołuje się w tej optyce do jakiegoś pierwotnego Wydarzenia, którego nie jest w stanie zastąpić, ciągle pozostając jedynie jego niedoskonałą, cyklicznie powielaną kopią. To Samo nigdy nie powraca, a jednak rozczarowanie nigdy nie ma końca: zachodnia metafizyka nie jest w stanie pomyśleć Różnicy, stojącej po stronie życia, wszystko sprowadza bowiem do Tożsamości, opartej na pewnym wzorcowym modelu Idei — model ten jest jedynie widmowym, spekulatywnym bytem, który nigdy nie może zaistnieć, zatem nigdy też nie przynosi spełnienia, a mimo to w całej swej niedoskonałości stanowi od wielu wieków obiekt nierozumnego kultu i podstawę myśli europejskiej oraz wszystkich wyrosłych na jej fundamentach systemów (religijnych, etycznych, politycznych etc.).

Pomocna w zrozumieniu tego problemu jest kategoria „potrzeby” — wróćmy na moment do *Różnicy i powtórzenia*:

Potrzeba sama w sobie jest zatem bardzo niedoskonale rozumiana w kategoriach negatywnych struktur, które odnoszą ją do aktywności. Nie wystarczy powołać się na aktywność w procesie zaistnienia lub zajęcia miejsca, dopóki kontemplacyjna baza, na której ona sama ma wystąpić, nie zostanie określona. Tutaj znów, przez wzgląd na tę bazę, nie możemy wystrzec się w negatywności (potrzebie jako braku) cienia wyższej instancji¹¹.

Nie trudno zauważyć — w podobnym duchu opisuje tę kwestię także Keith Ansell-Pearson¹² — że pojawiają się tu już załączki koncepcji pragnienia-produkcji, którą Deleuze opracuje później wspólnie z Félixem Guattarim, podważając tym samym absolutne fundamenty psychoanalizy freudowsko-lacanowskiej. „Potrzeba wyraża otwartość pytania, zanim wyrazi nie-istnienie lub nieobecność odpowiedzi”. Owa potrzeba w przekonaniu Deleuze’a nie wyrasta z braku, ale sama w sobie jest siłą aktywną, jest „pierwsza”, powtórzenie zatem przypomina raczej eksperymentowanie niż kompensowanie, z każdym kolejnym „egzemplarzem” odsiewa to, co reaktywne. Gdyby zaś miało ono być powrotem Tego Samego, musiałoby służyć ciągłemu dopowiadaniu, uzupełnianiu — a więc dotyczyłoby jakiegoś niezaspokojenia — skazanemu z góry na klęskę, bo związanemu przeciw z kolejnymi kopiami subsumowanymi pod jedno pojęcie.

¹¹ G. Deleuze, *Difference and Repetition...*, s. 78.

¹² Zob. K. Ansell-Pearson, *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*, Routledge, London–New York 1999.

Powtórzenie niczego zatem nie zmienia w widzianym przez metafizykę obrazie bytu: po stronie pojęcia — nienaruszalna i doskonała pełnia, na która powtarzanie, nawet w nieskończoność, nie ma najmniejszego wpływu; po stronie empirii — bezustanne i bezsilne mnożenie tego samego, które z definicji nigdy nie usunie fundamentalnego niedostatku¹³.

Stacyczna repetycja łączy się z pewną obietnicą, obietnicą niemożliwą do spełnienia — dokładnie tak działa też schemat reprezentacji, uobecnienia: znak obiecuje toż-samy z nim sens, którego nigdy nie daje, zawsze pozostawia nas zatem z poczuciem braku, utraty, odsyłając tym samym w rejony melancholiczne, w okolice lęku kastracyjnego. Innymi słowy: wieczny powrót rozumiany jako cykl przynieść może jedynie nieskończoną liczbę kopii tego samego niespełnienia.

Jak rozumieć to w kontekście *Nieskończoności*? Narracyjność, która wyłania się na skutek sprawnego zazębienia się emisji wizualnej, audialnej i tekstowej (podkreślmy raz jeszcze: wiersz także należy do diegezy, nie dochodzi do odbiorcy z „offu”, nie przerywa spójności przedstawionego świata, formując się w przesłaniające obraz napisy, ale deklamowany jest ustami widocznego na ekranie bohatera), przzerwana zostaje przez wtargnięcie do wewnętrznej rzeczywistości utworu elementu znoszącego jej spójność — zerwanie jest w gruncie rzeczy dosyć subtelne, nie odbiera utworowi właściwości figuratywnych (co w wideopoezji zdarza się zwykle za sprawą celowego stosowania nieostrych ujęć, elementów nieprzedstawiającej animacji etc.), nie ma nawet charakteru *stricte* obrazowego, a raczej temporalny czy wręcz związany z porządkiem seryjnym — wciąż jednak pozostaje zerwaniem narracji. Spojrzenie na wciąż od nowa zbiegającą po schodach dziewczynę przez pryzmat przedstawionych powyżej rozważań nadaje jej ruchom jeszcze większej intensywności, każda repetycja zdaje się teraz pełna napięcia, które w żaden sposób nie może zostać rozładowane. U Kopernika powtórzenie jest nieudaną próbą odpowiedzi na pytanie, które w tej perspektywie powołuje do życia niemożliwą do uzupełnienia pustkę. Jeśli powtórzenie rozumiane jest jako powtórzenie niedoskonałe lub powtórzenie niedoskonałego — nieskończoność rzeczywiście jawić się musi jako wyrok.

¹³ B. Banasiak, *Bez różnicy*, s. 4, http://bb.ph-f.org/teksty/bb_bez_roznicy.pdf, (29.01.2016).

WYROK: CYKLICZNOŚĆ. O *NIESKOŃCZONOŚCI* ALA KOPERNIKA

Давид Куява

VERDICT: CYCLICITY. O *BESKONECZNOŚCI* ALIA KOPERNIKA

Резюме

Статья содержит попытку анализа видеостиха *Бесконечность* Аля Коперника и Артема Кирсанова. Видеопоэзия в своих современных формах оказывается явлением относительно новым, в связи с чем исследователи и критики все еще не выработали соответствующего языка, который мог бы помочь справиться с описанием этого жанра. Пытаясь постичь онтологический статус этой формы искусства, в статье автор использует идеи Тома Конивеса, выраженные в его работе *Видеопоэзия. Манифест*. Однако, чтобы выявить важнейшую проблему затронутую в *Бесконечности*, автор статьи отсылается к философским рефлексиям о повторимости — то Фридриха Ницше по Жюль Делёза.

Dawid Kujawa

JUDGMENT: CYCLICITY. ABOUT AL KOPERNIK'S *INFINITY*

Summary

The article is an attempt to analyse of Al Kopernik's and Artiom Kirsanow's videopoem called *Infinity*. Videopoetry in its current form is a relatively recent phenomenon, therefore scholars and critics still didn't elaborate a suitable language, which could be useful to describe particular works of the genre. In this paper the author tries to capture the ontological status of this art form using some of Tom Konyves's claims expressed in his *Videopoetry: Manifesto*. However, to present the most important matter of *Infinity*, the author refers to the philosophical considerations of repetition — from Friedrich Nietzsche to Gilles Deleuze.