

Joanna B. Bednarek

Badaczka niezależna (PL)

ORCID: 0000-0002-4479-9956

Katastrofa na moment

Śmierć palmy Joanny Rajkowskiej

Abstract

A Catastrophe for the Moment: Joanna Rajkowska's *Śmierć palmy* (Death of the Palm Tree)

The author offers an interpretation of Joanna Rajkowska's performance *Śmierć palmy* (Death of the Palm Tree, 2019) against the backdrop of the visibility of the Anthropocene and genocide and ecocide studies. The primary context here is Dipesh Chakrabarty's call fundamental for environmental criticism: that the climate crisis should make us rethink the collective historical consciousness and the collective identities it has produced. The article recalls the original idea of Rajkowska's installation *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (Greetings from Jerusalem Avenue) (to envisage "the void left by the Jews"), the history of its reception (through the prism of middle-class affects), and its numerous subsequent "incarnations" of alliance or protest. Although the installation appears to have turned from a memorial (the context of the Shoah) into a monument of the Anthropocene (the context of the climate catastrophe), in fact the withering of the palm tree does not invalidate previous meanings but rather shows their intertwining. The performance of the withering of the palm tree was related to the World Environment Day and lasted

only about a fortnight, but the installation problematized the entanglements of the Anthropocene throughout its presence.

Keywords

Joanna Rajkowska, Anthropocene, climate catastrophe, Shoah, genocide, performance, critical art

Abstrakt

Autorka proponuje interpretację performansu *Śmierć palmy* (2019) Joanny Rajkowskiej na tle widoczności antropocenu oraz studiów nad genocydem i ekocydem. Podstawowym kontekstem jest tu fundamentalny dla krytyki środowiskowej postulat Dipesha Chakrabarty'ego, by pod wpływem kryzysu klimatycznego przemyśleć raz jeszcze zbiorową świadomość historyczną i wytwarzane przez nią tożsamości zbiorowe. Artykuł przywołuje pierwotny zamysł instalacji Joanny Rajkowskiej *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (unaocznienie „pustki po Żydach”), historię jej recepcji (przez pryzmat afektów klasy średniej) oraz późniejsze liczne „wcielenia” sojusznicze i protestacyjne. Pozornie instalacja z miejsca pamięci (kontekst Zagłady) zmieniła się w pomnik antropocenu (kontekst katastrofy klimatycznej), faktycznie jednak uschnięcie palmy nie unieważnia poprzednich znaczeń, lecz uwidacznia ich sploty. Performans uschnięcia palmy związany był z obchodami Światowego Dnia Środowiska i trwał zaledwie kilkanaście dni, ale instalacja przez cały czas problematyzowała uwikłania antropocenu.

Słowa kluczowe

Joanna Rajkowska, antropocen, katastrofa klimatyczna, Zagłada, genocyd, performans, sztuka krytyczna

1 czerwca 2019 roku w Warszawie uschła palma. Nie byłoby w tym nic szczególnego – czerwiec 2019 należał do rekordowych pod względem ciepła, a rośliny umierały wówczas masowo – gdyby nie fakt, że uschły liście konkretnej palmy: instalacji Joanny Rajkowskiej *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*. Projekt *Śmierć palmy* związany był z obchodami Światowego Dnia Środowiska. W ramach proponowanej w tym tekście perspektywy chciałabym rozumieć go szerzej – jako odpowiedź na fundamentalne zadanie stojące przed sztuką: nauczanie, jak dostrzegać antropocen¹. Nie chodzi tylko o sformułowanie nowych odczytań, prowadzonych z perspektywy natury czy z wykorzystaniem metodologii humanistyki środowiskowej, ale także o uzupełnienie dotychczasowych interpretacji o perspektywę środowiskową. Pisali o tym Aleksandra Jach, Piotr Juskowiak i Agnieszka Kowalczyk przy okazji programu Muzeum Sztuki w Łodzi *Ekologie miejskie*:

Zastanawiając się więc nad rolą sztuki w antropocenie, nie chodziłoby o tworzenie jakiegoś nowego nurtu sztuki ekologicznej, która kreatywnie podejmuje kwestie związane ze środowiskiem, ale raczej o ekologię sztuki, gdzie ekologia staje się paradygmatem przekształcającym nie tyle treść prac artystycznych, ile przede wszystkim sposób ich funkcjonowania.²

Ze świadomością ryzyka, jakim obciążony jest taki eksperyment, postaram się wpisać *Śmierć palmy* Rajkowskiej w takie rozumienie ekologii sztuki.

Projekt ten nie był pierwszym przypadkiem wykorzystania instalacji z ronda de Gaulle'a do komentowania ważnej społecznie sprawy, o czym przypominał towarzyszący akcji komentarz Muzeum Sztuki Nowoczesnej³. Przywołanie wcześniejszych „wcielen” palmy – rozmaitych projektów i działań wokół instalacji – prowokuje, by rozważyć, jak łączą się one z uschnięciem. Sądzę, że projekty te nie tyle funkcjonują równolegle, ile mają punkty styeczne, które odsłoniły się wraz ze śmiercią palmy. By to pokazać, zrekonstruuję pierwotne intencje artystki, najbardziej ugruntowane interpretacje instalacji oraz znaczenie nadawane jej w performansach i społecznych protestach.

Rajkowska przyznawała, że od momentu ustawienia konstrukcji na rondzie de Gaulle'a „palma rozpoczęła w Polsce swoje trudne życie”⁴. Zdecydował o tym

¹ Nicholas Mirzoeff, „Świat się zmienia”, w: *Jak zobaczyć świat*, tłum. Łukasz Zaremba (Kraków: Karakter, 2016).

² Aleksandra Jach, Piotr Juskowiak i Agnieszka Kowalczyk, „Ekologie”, w: *Ekologie*, red. Aleksandra Jach et al. (Łódź: Muzeum Sztuki, 2014).

³ Joanna Rajkowska, „Śmierć palmy”, strona internetowa Joanny Rajkowskiej, 2019, dostęp 20 marca 2023, <http://www.rajkowska.com/smierc-palmy/>.

⁴ Joanna Rajkowska, „Niby, żeby, jest”, w: *Rajkowska: Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010), 42.

sposób jej funkcjonowania: projekt kwestionuje stabilne przekonania dotyczące życia społecznego⁵ i zarazem ustawicznie poszerza pole swoich odniesień⁶, zagarniające (i podważające) coraz to nowe przestrzenie prawomocności. Palma od początku swojego istnienia znacząco oddziaływała (i nadal oddziałuje) w przestrzeni publicznej. Agnieszka Dauksza pisała, że

o sile [tego] oddziaływania decyduje wieloaktowy spektakl wydarzeń rozgrywających się wokół obiektu: długotrwałych przygotowań do realizacji, sporów z lokalnymi władzami, procesów administracyjno-urzędowych, polemik, manifestacji i oddolnych inicjatyw (z jednej strony potępiających, a z drugiej chroniących palmę – z Komitetem Obrony Palmy na czele), licznych użyć i nadużyć wizerunku palmy w mediach, a wreszcie funkcjonowania palmy wśród użytkowników warszawskiej przestrzeni publicznej.⁷

Autorka *Afektywnego modernizmu* podpowiada wobec tego, by palmę rozumieć nie tylko jako obiekt, ale jako wydarzenie (lub lepiej: ciąg wydarzeń). Podobne rozwiązanie satysfakcjonowałoby Ryszarda Nycza, który widziałby w „czytaniu”⁸ palmy przejście od rzeczownikowego do czasownikowego rozumienia kultury. Tego typu lektura „akcentuje procesualność (nie rezultat), cząstkowość czy aspektowość (nie finalność czy pełnię), [...] relacyjny oraz interakcyjny charakter znaczenia”⁹. Instalacja Rajkowskiej służy autorowi *Tekstowego świata* jako modelowy przykład „unaocznienia konieczności rozszerzenia pola i postaci semantycznej aktywności «tekstów kulturowych», które ogarnąć musi ich lektura”¹⁰. Od czasu projektu *Śmierć palmy* czytanie *Pozdrowień z Alej Jeruzolimskich* wymaga splecenia opowieści o dwóch rodzajach katastrof – historycznej i klimatycznej (naturalnej) – które instalacja Rajkowskiej pozwala zobaczyć.

⁵ Zob. Maciej Gdula, „Dwie terapie”, w: *Rajkowska*, 225.

⁶ Zob. Karolina Izdebska, *Sztuka publiczna: Od obiektów do praktyk postartystycznych* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2021), 17–18 i 180–181.

⁷ Agnieszka Dauksza, „Laboratorium artystyczne: realizm afektywny: Praktyki Joanny Rajkowskiej”, w: *Nowa humanistyka: Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, red. Ryszard Nycz et al. (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017), 233.

⁸ Słowa „czytanie” używam za Nyczem, który proponuje rozszerzenie pojęcia lektury, Ryszard Nycz, *Kultura jako czasownik: Sondowanie nowej humanistyki* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017).

⁹ Nycz, *Kultura jako czasownik*, 58.

¹⁰ Nycz, 57–58.

Zobaczyć katastrofę

Kwestię widzialności zmiany klimatycznej w niedługim odstępie czasu niezależnie od siebie podniosło wielu różnych badaczy o rozmaitych specjalizacjach. Całkiem dobrze pokazuje tę koincydencję zestawienie refleksji dwóch naukowców: Timothy’ego Mortona, jednego z najbardziej wpływowych spośród filozofów zajmujących się materializmem ekologicznym, oraz Nicholasa Mirzoeffa, cieszącego się opinią jednego z najwszechstronniejszych teoretyków kultury wizualnej. W kontekście krytyki środowiskowej zestawienie to wydaje się osobliwe: o ile prace pierwszego wywarły znaczący wpływ na czwartą falę ekokrytyki, a formułowane w nich tezy należą do fundamentalnych dla myślenia o antropocenie, o tyle drugi nie jest kojarzony z refleksją środowiskową¹¹, a jego publikacje nie funkcjonują jako kontekst w ekokrytycznych analizach¹². Oba łączy jednak interpretacyjny i teoretyczny namysł nad „wizualnymi figurami «końca świata»”¹³. W książce *Jak zobaczyć świat* Mirzoeff mówi o abstrakcyjności pojęcia „klimat” jako tego, które nazywa dynamiczne zjawisko, a którego „zwyczajnie nie da się zobaczyć”¹⁴; można obserwować jedynie symptomy jego przemian. O tym, że klimat się zmienia (zmienił), wiemy – gdyż na podstawie konkretnych danych i ich interpretacji wytwarzamy wiedzę i wyobrażenie o całym procesie – „a jednak wciąż tego nie dostrzegamy – zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym”¹⁵. Abstrakcyjny charakter nie jest jedynym źródłem kłopotów z klimatem. W książce *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* Morton opisuje znaczącą dla swojej koncepcji scenę – moment, gdy w upalny dzień przygląda się panelom słonecznym na dachu:

obserwuję rozwój globalnego ocieplenia [...] jednak nie widzę globalnego ocieplenia jako takiego. Widzę błyszczące światło słoneczne odbijające się od polerowanej, szafirowej powierzchni paneli. Pali czubek mojej głowy,

¹¹ W Polsce pewnym wyłomem w tej recepcji była wystawa *Wiek półcienia: Sztuka w czasach planetarnej zmiany* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (5 czerwca–13 września 2020). Kuratorzy wystawy prezentującej prace artystyczne bazujące na obserwacji i wizualizacji antropogenicznych przemian zachodzących na kuli ziemskiej – Sebastian Cichocki i Jagna Lewandowska – w zapowiedzi wystawy, tekście kuratorskim oraz towarzyszących wystawie drukach powoływali się (w trybie nieco sentencjonalnym) na zdanie Mirzoeffa o konieczności odwidzenia dotychczasowych sposobów widzenia „tego, co zwykliśmy nazywać naturą”.

¹² Zresztą przywoływana praca Mirzoeffa *Jak zobaczyć świat* nie jest w całości poświęcona perspektywie środowiskowej, uwzględniła obok niej także wpływ procesów ekonomicznych, społecznych, urbanistycznych i technologicznych (cyfrowych) na estetykę i sposoby patrzenia.

¹³ Anna Barcz, „Przedmioty ekozagłady: Spekulatywna teoria hiperobiektów Timothy’ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze”, *Teksty Drugie*, nr 2 (2018): 70, <https://journals.openedition.org/td/8513>.

¹⁴ Mirzoeff, „Świat się zmienia”, 220.

¹⁵ Mirzoeff, 220.

gdy patrzę na nie z na wpół zamkniętymi oczami. [...] A jednak globalnego ocieplenia tu nie ma.¹⁶

Morton wskazuje na specyficzną cechę zmiany klimatu: jej wydarzenie się niejako poza ludzkimi skalami czasowości uniemożliwia jej naoczne uchwycenie. Globalne ocieplenie jesteśmy w stanie ujmować i wyrażać w dyskursach wiedzy, ale nie możemy go widzieć. Na istotną dla działań artystycznych konsekwencję tego stanu rzeczy zwrócili uwagę Magda Szcześniak i Paweł Mościcki: skoro klimatu – a także jego zmiany, ocieplenia, katastrofy – nie da się wprost zobaczyć, nie można go też wprost pokazać. We wprowadzeniu do tematycznego numeru *Widoku* poświęconego wizualności Epoki Człowieka zadali pytanie, „czy zatem epoka antropocenu podsuwa badaczom, artystom i obywatelom nową figurę nieprzedstawialności, którą ledwie przedyskutowali – i oswoili – w odniesieniu do ludzkich niegodziwości wobec innych ludzi?”¹⁷. Redaktorzy wykorzystali zatem zbieżność pomiędzy Zagładą a zagładą – połączyli genocyd (ludobójstwo) z ekocydem¹⁸ (ekobójstwem).

Na podobne połączenie na poziomie metodologicznym wskazała Aleksandra Ubertowska – opisała *holocaust and genocide studies*, które „łączy bardzo wiele; wyznaczone przez nie badawcze trajektorie przecinają się [...] w wielu punktach, w których przy pomocy innych słowników i metodologii artykułowane są analogiczne problemy historiograficzne i ontologiczne”¹⁹, a ich najbardziej wyrazistym splotem jest „myślenie w kategoriach totalnej katastrofy”²⁰. Historia cywilizacji i historia życia odmierzane są zgodnie przez rytm katastrof (upadek cywilizacji i zagłady narodów oraz katastrof geologicznych i wielkich wymierań). Pomocnej kategorii dostarczył tu Bruno Latour. Autor *Polityki natury* stwierdził, że wraz z dyskursem antropocenu natura przestała być tłem dla narracji historycznych, a stała się aktorką w globalnych i lokalnych procesach. Stąd propozycja zmiany modelu deskryptywnego: historię należy poszerzyć o (a w wersji maksymalistycznej: wymienić na) geostorię²¹. W ten sposób Latour nawiązywał do fundamentalnego

¹⁶ Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 38.

¹⁷ Magda Szcześniak i Paweł Mościcki, „Zobaczyć antropocen”, *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, nr 22 (2018), <https://doi.org/10.36854/widok/2018.22.1768>.

¹⁸ Termin ekocydu w kontekście krytyki środowiskowej sformalizował Franz Broszmitter, *Ecocide: A Short History of the Mass Extinction of Species* (London: Pluto Press, 2002). Zob. też Aleksandra Ubertowska et al., red., *Poetyki ekocydu: Historia, natura, konflikt* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019).

¹⁹ Aleksandra Ubertowska, *Historie biotyczne: Pomiędzy estetyką a geotraumą* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2020), 54.

²⁰ Ubertowska, *Historie biotyczne*, 56.

²¹ Bruno Latour, „Agency at the Time of the Anthropocene”, *New Literary History*, vol. 45 (2014): 1–18, <https://muse.jhu.edu/article/543416>. Por. Ubertowska, *Historie biotyczne*, 341–344. Zamiast pojęcia geostorii można

dla krytyki środowiskowej postulat Dipesha Chakrabarty'ego, by pod wpływem kryzysu klimatycznego przemysleć raz jeszcze zbiorową świadomość historyczną i wytwarzane przez nią tożsamości zbiorowe²². Przeobrażona przez dyskurs antropocenu świadomość historyczno-społeczna²³ wymaga poszukiwania i proponowania nowych ram dyskursywnych, a także przekształcenia dotychczasowych.

Ani jednego Żyda

Rajkowska prawdopodobnie nie zakładała ani długiego trwania, ani różnorodności odniesień *Pozdrowień z Alej Jerozolimskich*. Przyznawała, że jej projekt „powstał z żartu” oraz z poczucia braku²⁴. W 2001 roku artystka odbyła podróż do Izraela, po powrocie z której doświadczyła pustki: „było pusto, strasznie pusto. Nie było chasydów, nie było ani jednego Żyda w autobusie. [...] Zaczęłam tę pustkę widzieć wszędzie”²⁵; uczucie szczególnie potęgowało się w Alejach Jerozolimskich. Za Mirzoeffem można powiedzieć, że Rajkowska „odwiziała” Warszawę. W rozumieniu badacza (potrzebna) praktyka „odwiziania” polega na kontestacji wytworzonego przez kulturę dominującą²⁶ i znaturalizowanego przez nas sposobu postrzegania rzeczywistości.

Artystka uświadomiła sobie, że krajobraz, który uznawała za naturalny, został czymś uwarunkowany – to zaś popchnęło ją do kwerendy, w której poszukiwała informacji o historii nazwy Aleje Jerozolimskie na odcinku między Towarową a Kaliską. W ten sposób odkryła konkretny (i kolejny) przejaw wymazywania obecności Żydów z polskiej przestrzeni publicznej i dominującej narracji historycznej: w odszukanych materiałach źródłowych przeczytała, że w XVIII wieku August Kazimierz Sułkowski założył w miejscu, w którym współcześnie przebiegają Aleje Jerozolimskie, osadę dla ludności żydowskiej

spotkać także geohistorię – taki termin przywołuje Monika Stobiecka, „Natura jako kurator: Dziedzictwo kulturowe w epoce antropocenu”, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 22 (2018), <https://doi.org/10.36854/widok/2018.22.1801>.

²² Zob. Dipesha Chakrabarty, „Klimat historii: Cztery tezy”, tłum. Magda Szcześniak, *Teksty Drugie*, nr 5 (2014): 168–199, https://rcin.org.pl/Content/60094/PDF/WA248_79693_P-I-2524_chakrabarty-klimat_o.pdf.

²³ Ubertowska, *Historie biotyczne*, 344.

²⁴ Zob. Rajkowska, „Niby, żeby, jest”, 30–31. Zob. też Joanna Rajkowska, *O palmie*, rozmawia Artur Żmijewski, strona internetowa Joanny Rajkowskiej, 2002, dostęp 30 marca 2023, <http://www.rajkowska.com/o-palmie-z-joanna-rajkowska-rozmawia-artur-zmijewski-w-2002/>.

²⁵ Rajkowska, „Niby, żeby, jest”, 30.

²⁶ Aktywnym eliminowaniem tego, co mogłoby zakłócić porządek usankcjonowanego patrzenia i modelowaniem perspektywy widzenia rzeczywistości zainteresowane są zwłaszcza instytucje władzy (w tym sensie projekt Mirzoeffa jest zakorzeniony w koncepcji Jacques'a Rancière'a).

– Nową Jerozolimę. Jej mieszkańcy szybko stali się niewygodną konkurencją dla warszawskich rzemieślników i polskich kupców, sprawa trafiła więc przed sąd. W wyniku procesu osada została zlikwidowana – towary skonfiskowano, domy zburzono, mieszkańców wypędzono. Informacja o istnieniu Nowej Jerozolimy przetrwała wyłącznie jako nazwa (najpierw Droga Jerozolimska, potem Aleje Jerozolimskie). Rajkowska odkryła więc konkretny (i kolejny) splot realnej i symbolicznej przemocy względem społeczności żydowskiej.

Projekt palmy służyć miał przywróceniu do społecznej świadomości żydowskich wątków historii. *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* nie odwoływały się bezpośrednio do Zagłady²⁷, ale zdecydowanie uruchamiały jej konteksty. Nieobecność Żydów, którą odnotowuje Rajkowska, a która stanowi bezpośredni impuls do artystycznego działania, jest bowiem zupełna, całkowita – na początku XXI wieku na warszawskich ulicach „nie było ani jednego”²⁸. Towarzyszące projektowi uzasadnienie konotuje zatem kolejne i konkretne historyczne wydarzenia, zdecydowanie bardziej „totalne”: powstanie w getcie warszawskim, Zagładę, Marzec ‘68. W tym sensie palma stanowi(ła) modelowe „miejsce pamięci” w znaczeniu, jakie terminowi nadał Pierre Nora – była zarówno miejscem upamiętnienia w sensie topograficznym, jak i metaforycznym punktem skupiającym fakty na temat przeszłości i jej znaczeń symbolicznych. Za inspirującą się teorią francuskiego badacza Romą Sendyką można zaś stwierdzić, iż sposób upamiętnienia nadawał instalacji formułę pokrewną pomnikom²⁹. *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* jako pomnik proponował postrzegać także Łukasz Zaremba – badacz stwierdzał, że instalacja ta, wraz z innymi dziełami (*Tęcza* Julity Wójcik, 2012–2015; *Pan Guma* Pawła Althamera, 2008) pozwala poszerzyć nie tylko listę warszawskich pomników³⁰, lecz także (albo nawet przede wszystkim) konserwatywne rozumienie pomnika w przestrzeni miejskiej, które skupia się na tradycyjnych materiałach i formach³¹. Palma, choć ustawiona

²⁷ Pierwotnie Rajkowska odcinała się od kontekstów losu Żydów w czasie II wojny światowej, zob. „Palma mnie przerosła: Z Joanną Rajkowską rozmawia Dorota Jarecka”, *Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy*, 15 września 2007, <https://wyborcza.pl/7,76842,4495611.html>. Pogląd ten później zmieniła; w tekście towarzyszącym akcji uschnięcia pisze o tym, że jej praca pierwotnie dotyczyła „kulturowej próżni po Holokauście”, zob. Rajkowska, „Śmierć palmy”.

²⁸ Rajkowska, „Niby, żeby, jest”, 30.

²⁹ Roma Sendyka, „Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki”, *Teksty Drugie*, nr 2 (2017): 101, <https://journals.openedition.org/td/2294>. Zob. też odczytanie instalacji Rajkowskiej jako przykładu antypomnika, Karolina Izdebska, *Sztuka publiczna: Od obiektów do praktyk postartystycznych* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2021), 180–181.

³⁰ Zaremba czyni tę uwagę wobec przygotowanej przez Urząd Miasta Stołecznego listy pomników powstałych w latach 1989–2012, a zatem wskazując na potransformacyjną „aktywność pomnikową”. Na marginesie dodać warto, że Stach Szabłowski określał Palmę mianem „pomnika polskiej szajby”.

³¹ Łukasz Zaremba, *Obrazy wychodzą na ulice: Spory w polskiej kulturze wizualnej* (Warszawa: Fundacja Bęc! Zmiana, 2018), 62.

w konkretnym miejscu, ma cechy pomników efemerycznych: ich celem jest, jak definiowała Małgorzata Praczyk, „wytworzenie relacji z widzem, która wypełniana różnymi znaczeniami tak dzięki odbiorcom, jak i dzięki zmieniającemu się kontekstowi, stanowi główną [jej] wartość”³². Dla tego typu pomników istotne jest to, że skupiają się na kwestiach aktualnych dla społeczeństwa.

Rajkowska przyznawała, że ustawieniem palmy obudziła „demonia antysemityzmu”³³ – wskazując na jego znaczenie jako wielowiekowego procesu konsolidującego polską tożsamość prawnomocną. Na tym tle ciekawie rezonuje znaczenie obiektu, który Rajkowska wybrała na symbol nieobecności Żydów – palma w pierwszej połowie XX wieku stanowiła bowiem jeden z głównych elementów plakatów zachęcających, zwłaszcza europejskich Żydów, do podróży na tereny starego Izraela³⁴ (wówczas Brytyjskiego Mandatu Palestyny). Była emblematem ideologii i estetyki wczesnego ruchu syjonistycznego, który miał na celu wzmocnienie fizycznego połączenia narodu żydowskiego z tym obszarem. Wyrazistym przykładem tego typu plakatów jest projekt Ze’ev Rabana *Come to Palestine: Poster for the Society for the Promotion of Travel in the Holy Land* z 1929 (obecnie w posiadaniu Muzeum Izraela w Jerozolimie³⁵). Rajkowska wykorzystała zatem przedmiot „pozytywnej propagandy” (który pośrednio miał nakłonić do wyjazdu Żydów z Europy i zakorzenienia się na terenach Izraela) i wskazała na faktyczne przyczyny zniknięcia obywateli pochodzenia żydowskiego, związane nie z ruchem narodowowyzwoleńczym i państwowotwórczym Izraela, ale z antysemityzmem i Zagładą.

Hawaikum³⁶

Początkowe intencje artystki szybko zostały zapomniane przez odbiorców. Obiektowi zaczęto przypisywać inne znaczenia i aktualizować go w kolejnych interpretacjach. Jednym z najczęściej i najpowszechniej funkcjonujących utożsamień było łączenie palmy z ambicjami i dążeniami konstytuującej się w post-transformacyjnej Polsce klasy średniej, których wyrazem miały być wakacje *all*

³² Małgorzata Praczyk, „Pomniki i Ziemia”, w: *Pomniki w epoce antropocenu*, red. Małgorzata Praczyk (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017), 18.

³³ Rajkowska, „Niby, żeby, jest”, 43.

³⁴ Za zwrócenie uwagi na ten kontekst dziękuję Markowi Wasilewskiemu.

³⁵ Zob. Ze’ev Raban, *Come to Palestine: Poster for the Society for the Promotion of Travel in the Holy Land*, The Palestine Poster Project Archives, dostęp 30 marca 2023, <https://www.palestineposterproject.org/publisher/society-for-the-promotion-of-travel-in-the-holy-land>.

³⁶ Słowo „hawaikum” na określenie sztucznych wyrobów estetyką nawiązujących do „zachodniej egzotyki” stosują za redaktorkami książki Monika Kozień, Marta Miskowiec i Agata Pankiewicz, red., *Hawaikum: W poszukiwaniu istoty piękna* (Kraków: Wydawnictwo Czarne, 2015); zob. zwłaszcza tekst Filipa Springera „Brakujące słowo”.

inclusive w tropikalnych krajach. „Palma [...] pobudzała imaginarium marzących o awansie społecznym, kojarzyła się z wakacjami, relaksem, dobrobytem”³⁷. Bardziej krytyczne powiązanie z potransformacyjnymi aspiracjami wskazywało z kolei na palmę jako hiperbolizację hawaikum: sztucznych i kiczowatych dekoracji nawiązujących do „zachodniej egzotyki”, mających maskować peryferyjność nadwiślańskiej transformacji. Owa aktualizacja semantyczna nie oznaczała jednak zmiany mechanizmu działania palmy – wciąż polegał on na usuwaniu bezpiecznych punktów odniesienia tam, gdzie istnieją realne konflikty i ryzyka. Im bardziej wiązano ją z komentarzem do estetyki potransformacyjnej przestrzeni, tym bardziej orzekała ona o zbiorowym wstydzie.

Stawiane w przydomowych ogrodach i prowincjonalnych restauracjach sztuczne palmy są stałym elementem chaotycznego krajobrazu lat dziewięćdziesiątych. Istotne było napięcie, którym grała Rajkowska: obciachowe sztuczne palmy wiązały się dotąd (i, jak dowodzi książka Piotra Mareckiego *Polska przydrożna* z 2020, wiążą się nadal) z krajobrazem prowincji, nie zaś stołecznego miasta, które aspirowało do uznania za wcielenie Zachodu. Sztuczne palmy mniej więc obrazowały pragnienia klasy średniej, bardziej zaś materializowały jej transformacyjne lęki: obawę przed staniem się „podróbką Zachodu”, jego imitacją, nie zaś wcieleniem³⁸. Taktykę obronną wobec tego lęku opisała Magda Szcześniak w książce *Normy widzialności*: polegała ona na wskazaniu i napiętnowaniu grup, które rzekomo naśladują Zachód bardziej nieudolnie – co można utożsamiać z uczynieniem owych grup reprezentantami obciachu (dotyczyło to przede wszystkim klasy ludowej). To dlatego od połowy lat dziewięćdziesiątych wokół hawaikum – podobnie jak wokół opisanych przez Szcześniak podróbek – powoli wytwarza się atmosfera wstydu. Od tej pory emancypacja tożsamości społecznych przebiega wedle linii demarkacyjnej wyznaczonej przez obciach: klasa średnia będzie się od niego dystansować i odcinać. Z tego też, jak można przypuszczać, wynikały kolejne krytyczne komentarze na temat postawienia palmy w centrum stolicy w liberalnych mediach.

Tyle że wstyd, o którym przypomina palma hawaikum, nie jest wyłącznie wstydem estetycznym. Imitacyjność i naśladownictwo nie wyróżniało bowiem czasów transformacji, ale jest cechą polskiej kultury w ogóle. Odsłaniają się w tym miejscu analizowane przez Jana Sowę problemy polskiego habitusu. Wedle autora *Fantomowego ciała króla* społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej cechuje specyficzna niedojrzałość społeczno-kulturowa, która przejawia się w niemożności określenia swojego habitusu w sposób autonomiczny,

³⁷ Dauksza, „Laboratorium artystyczne”, 233.

³⁸ Zob. Magda Szcześniak, *Normy widzialności: Tożsamość w czasach transformacji* (Warszawa: Fundacja Bęc! Zmiana, 2016).

bez oglądania się na Innego, który byłby dla nich punktem pozytywnej lub negatywnej idealizacji [...]. Państwa egzystujące w pustce między Wschodem a Zachodem [...] można określić kolokwialnym zwrotem „niewydarzone”, bo sprawiają wrażenie, jakby nie mogły się do końca wydarzyć, jakby nie były w stanie samodzielnie wypełnić treścią swoich nazw i musiały wciąż sięgać po wzory zapożyczone z zewnątrz, od idealnego Innego na Zachodzie. Nie znaczy to jednak, że kraje te dysponują jakimiś własnymi, zapoznanymi i niezwykle wartościowymi osiągnięciami kulturowymi, które należałoby wskrzeszać, zamiast sięgać po wzory obce [...]. Problem polega między innymi na tym, że nie ma tu właśnie żadnych „własnych” wzorów, ponieważ kultury tego obszaru zawsze były wtórne: Kochanowski naśladował poetów włoskich tak samo, jak polscy koloryści malarzy francuskich. W żadnym właściwie obszarze kultury – czy będzie mowa o sztukach, gospodarce, polityce, nauce czy nawet kuchni – nie znajdziemy poważnych osiągnięć, które wywarłyby wpływ na kulturę europejską.³⁹

Palma zakłócała więc poczucie dumy wynikające z uczestnictwa w kulturze narodowej (kulturze prawomocnej) – wskazywała bowiem, że polska kultura nie była rdzennie nasza.

Zderzając się z instalacją Rajkowskiej jako emanacją własnego habitusu, klasa średnia ryzykowała jeszcze jedno – przypomnienie o swojej kłopotliwej genealogii, którą odsłonił i opisał później Andrzej Leder⁴⁰. Wedle jego koncepcji klasa średnia narodziła się z powojennego mieszczaństwa, które zajęło puste w przestrzeni społecznej miejsce po wymordowanych Żydach. Za Lederem można więc powiedzieć, że klasa średnia połączona jest transspasywnym „niewydzielnym łańcuchem” z żydowskimi ofiarami⁴¹. W ten sposób wpisanie w kontekst transformacji ustrojowej wciąż przypominało o pierwotnym znaczeniu palmy.

Formy oporu

Instalacja Rajkowskiej od początku służy za ekran projekcyjny, na który rzutować można było nie tylko kapitalistyczne marzenia (mieszające nadzieję na

³⁹ Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla: Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą* (Kraków: Universitas, 2011), 18–19.

⁴⁰ Andrzej Leder, *Prześlona rewolucja: Ćwiczenia z logiki historycznej* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014).

⁴¹ Leder, *Prześlona rewolucja*, 15–17.

satysfakcją z rozczarowaniem), ale także lęki rzeczywistości i wobec rzeczywistości. W kolejnych latach wykorzystywano ten potencjał i doraźnie angażowano palmę w manifestacje o charakterze genderowym, queerowym, prouchodźczym, robotniczym i socjalnym.

Instalacja stała się scenografią kolejnych społecznych protestów, które artystka współtworzyła i dokumentowała. Jej najbardziej znane wcielenia to role sojuszniczki „białego miasteczka” (akcja *Palma pielęgniarca*, 2007), Majdanu (akcja *Flaga Ukrainy na palmie*, 2014), wielokrotnie spraw migrantów. Manifestowała ona sprzeciw wobec Euro 2012 (akcja *Chleba zamiast igrzysk*, 2012) oraz wobec wojny na Bliskim Wschodzie (na przykład akcja *Kefija na palmie*, 2011). W performansie kolektywu Czarne Szmaty stawała się wyspą Lesbos, by w ten sposób wesprzeć warszawską Paradę Równości i Pride Month (*Pozdrowienia z Lesbos*, 2018). Wokół instalacji Rajkowskiej gromadziły się kobiece manifestacje przeciw zaostreniu prawa aborcyjnego w 2020 roku. Spora część owych działań była inicjatywą samej artystki, ale równie wiele inicjowały dyskryminowane grupy społeczne. Wraz ze wszystkimi tymi akcjami potwierdzała się efemeryczność *Pozdrowień z Alej Jeruzolimskich* jako pomnika, bo tu istotę stanowi wypełnianie obiektu różnymi znaczeniami, a zmieniający się kontekst za każdym razem odnosi się do ważnych i aktualnych kwestii społecznych⁴². Palma zachowuje przy tym specyficzną skuteczność performatywną, jest wypełniana znaczeniami dzięki działaniom aktywistycznym, „zabiera głos” w istotnych sprawach.

Śmierć palmy

Tak było i wówczas, gdy palma uschła. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, które się nią opiekuje, wydało wtedy następujące oświadczenie:

Instalacja Joanny Rajkowskiej *Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich*, znana warszawiakom jako palma na rondzie de Gaulle’a, jest jednym z symboli Warszawy, prowokującym i mobilizującym do działania. *Palma od lat jest aktywną uczestniczką życia kulturalnego i politycznego* – bierze udział w manifestacjach i angażuje się w polityczne i artystyczne akcje. Tym razem, 1 czerwca 2019 r., palma przeobraziła się w umierające drzewo o usychających, szarobrazowych liściach. *W obliczu pogłębiającego się kryzysu klimatycznego, egzotyczne drzewo zyskało nowe znaczenie: stało się znakiem niebezpiecznych zmian i sygnałem*

⁴² Praczyk, „Pomniki i Ziemia”.

ostrzegawczym umieszczonym w centrum Warszawy. Przemiana palmy jest akcją Centrum UNEP/GRID-Warszawa przeprowadzoną we współpracy z artystką Joanną Rajkowską i agencją Syrena Communications, przy wsparciu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, które opiekuje się instalacją. Stanowi część działań podejmowanych z okazji Światowego Dnia Środowiska.⁴³

W komentarzu towarzyszącym projektowi Rajkowska pisała:

miałam poczucie, że jest to najważniejszy moment w historii projektu, że wszelkie poprzednie gesty poruszały się jedynie w skali ludzkie-ludzkie. Dotyczyły kulturowej próżni po Holokauście i niełatwego współżycia ze społecznością żydowską – przywoływały trudną i krótką historię warszawskiej Nowej Jerozolimy z końca XVIII wieku. Gest zawieszenia palestyńskiej kufiji w 2011 roku zmieniał trajektorię myślenia o palmie i pytał o pełną przemocy relację Izraela z Palestyńczykami. Protest anarchistów w 2012 roku wobec skrajnej komercjalizacji mistrzostw świata w piłce nożnej i mętnego udziału w tym pieniędzy publicznych umieszczał z kolei palmę w centrum wydarzeń tu i teraz. Wskazywał bezpośrednio na kierunek naszego życia politycznego oraz skutki neoliberalizacji. Ale żaden z tych projektów nie wykraczał poza horyzont wyznaczony przez ludzkie „podwórko”, świat naszych sporów, naszej pamięci i naszych wspólnotowych problemów. Poprzez gest uśmiercenia palmy udało się spojrzeć szerzej, wychylić głowę poza ludzki horyzont po to, żeby zobaczyć grozę skutków antropogenicznych zmian klimatycznych i nadchodzące załamanie delikatnej równowagi ekosystemu, który utrzymuje nas przy życiu. Żeby to unaocznić trzeba było gestu radykalnego, przerywającego wizualną ciągłość projektu, który od 17 lat, lepiej lub gorzej, ale reprezentuje żyjące drzewo. Tym razem drzewo jest martwe. [...] Palma, która przez tyle lat była znakiem próżni wszelkiego typu – nie tylko próżni kulturowej, ale też odebranej nam codzienności współlistnienia z Innymi, codzienności różnicy, całego bogactwa odmienności, w ciągu jednej nocy stała się żalobnym znakiem zerwania łączności ze światem nie-ludzkim.⁴⁴

Projektem *Śmierć palmy* artystka przekształciła instalację w coś na kształt pomnika antropocenu⁴⁵. Stwierdzeniem tym podejmując oczywistą grę z koncepcją

⁴³ *Co się stało z warszawską palmą?*, strona internetowa Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2 czerwca 2019, dostęp 20 marca 2023, <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/news/co-sie-stalo-z-palma> (wyróżnienia J.B.B.).

⁴⁴ Joanna Rajkowska, „Śmierć palmy”.

⁴⁵ W tym kontekście warto zwrócić uwagę, że w czasie odbywającego się kilka tygodni później festiwalu *Warszawa w budowie* w 2019 (pod hasłem „Pomnikomania”) kuratorzy Szymon Maliborski i Łukasz Zaremba wspólnie z artystką Alicją Rogalską zaprosili do namysłu nad projektem Pomnika Ofiar Kapitalizmu, uwzględniającego

„pomnika przyrody”, ale zarazem nawiązując do postulatu Mirzoeffa – badacz stwierdzał, że „potrzebujemy pomnika antropocenu”⁴⁶, by dzięki „naoczności” pomógł nam pojąć relacje człowieka „z najważniejszymi systemami naturalnymi [...] przechodzącymi obecnie drastyczne przemiany”⁴⁷. Za Sendyką należy w tym przypadku zwrócić uwagę na konsekwencje etymologicznych konotacji słowa „pomnik”. Jak wskazuje badaczka, istnieją dwa rodzaje pomników: pomniki pozytywne, wywodzące się od łacińskiego *monumentum*, „konotujące gloryfikację i podziw” oraz pomniki ostrzeżenia, odwołujące się do łacińskiego terminu *moneo*, który oznaczał „napominać”⁴⁸.

Sploty

Stwierdzenie w oświadczeniu Muzeum Sztuki Nowoczesnej, że uschnięcie palmy jest po prostu kolejnym „wcieleniem w istotnej społeczności” sprawie, pozostaje oczywiście prawdziwe – ale zarazem pomija, jak sądzę, ogrom znaczeń wytworzonych przez ten projekt. Gest Rajkowskiej prowokuje, by zrewidować także ogląd poprzednich wcieleń instalacji – zobaczyć je nie jako osobne, ale jako ciągi wydarzeń uwikłanych w antropocen. Nie jest bowiem tak, że wszystkie interpretacje, które powstawały wcześniej, zostały zakwestionowane lub zdezaktualizowane przez projekt *Śmierć palmy* – kontekst antropocenu raczej poszerza wcześniejsze interpretacje instalacji; wskazuje na dotąd rzadko dostrzegane sploty i przepływy pomiędzy nimi. Taką perspektywę otwiera sama Rajkowska, która uważa, że sztuka publiczna powinna cechować się „totalnością oddziaływania”: „redefiniować całe połacie rzeczywistości”⁴⁹.

Inaczej rzecz ujmując: kwestie środowiskowe łączą się z wcześniejszymi wcieleniami palmy. W kontekście Zagłady uschnięta palma przypomina o połączeniu, jakie między Zagładą a problemami środowiskowymi i katastrofą klimatyczną przeprowadził Timothy Snyder⁵⁰ (Rajkowska swoim projektem nie komentuje zatem jedynie bieżącej polityki klimatycznej, ale antropocen jako taki). Uschnięcie palmy wskazuje także na eksploatację środowiska naturalnego.

także środowiskowe skutki systemu kapitalistycznego. Uschniętą palmę rozumiem jako realizację zadania postawionego przez kuratorów – mogłaby znaleźć się pośród zgłoszonych propozycji.

⁴⁶ Mirzoeff, „Świat się zmienia”, 252.

⁴⁷ Mirzoeff, 256.

⁴⁸ Sendyka, „Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki”, 101.

⁴⁹ Cyt. za Izdebska, *Sztuka publiczna*, 9.

⁵⁰ Por. Timothy Snyder, *Czarna ziemia: Holocaust jako ostrzeżenie*, tłum. Bartłomiej Pietrzyk (Kraków: Znak Horyzont, 2015).

Jason W. Moore i Raj Patel⁵¹ opisali ten proces jako generowanie taniej natury – jednej z siedmiu „taniaści”, których potrzebuje kapitalizm. Innymi są tania opieka i tania praca. Zjawiska te bezpośrednio wiążą się z jednym z najbardziej znanych wcieleń instalacji, często wspominanym także przez Rajkowską, czyli głośnym udziałem palmy w strajku pielęgniarek. Uschnięcie palmy połączyć można także z podejmowaną w projektach artystki kwestią uchodźstwa – czynnik klimatyczny stanowi jedną z głównych przyczyn migracji. Rajkowska nie dokonała zatem prostej podmiany genocydu na ekocyd. Aktualizując palmę i przywołując kontekst katastrofy klimatycznej, pozwoliła zrewidować także jej wcześniejsze wcielenia, wskazując na uwikłanie tych wszystkich kwestii – wojen, Zagłady, transformacji gospodarczej⁵², praktyk klasy średniej, protestów społecznych⁵³, globalnych spektakli sportowych⁵⁴ – w antropocen. Artystka poszerzyła

⁵¹ Zob. Raj Patel and Jason W. Moore, *A History of the World in Seven Cheap Things: A Guide to Capitalism, Nature and the Future of the Planet* (London: Verso, 2018); rozdział „Tania natura” („Cheap Nature”), tłum. Andrzej W. Nowak i Przemysław Czaplński, w: *O jeden las za daleko: Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, red. Przemysław Czaplński et al. (Warszawa: Książka i Prasa, 2019).

⁵² Na temat konceptualizowania związków między transformacją ustrojową Europy Środkowej i antropoceniem zob. Ubertowska, *Historie biologiczne*, 356–372. Z problemami transformacji powiązane jest także zjawisko smogu i dyskurs wokół niego, zob. Andrzej W. Nowak, „Poczucie zagrożenia”, *CzasKultury.pl*, 2 stycznia 2020, <https://czasokultury.pl/czytanka/poczucie-zagrozenia/>. O kwestii czystości powietrza w przestrzeni Warszawy pisała Rajkowska: „rondo de Gaulle’a to czarna dziura spalin, które spływają oddech i pozostawiają w płucach spory ciężar. [...] Im trudniej mi się oddychało, tym bardziej byłam przekonana, że należy to zrobić. Być może martwa palma jest drzewem tych wszystkich, którzy z powodu zanieczyszczenia powietrza zakończyli wcześniej życie. Ma rację Timothy Morton, który odkrywa nam pewną oczywistą oczywistość. Że to, co wyrzucamy, wraca, że nie ma «gdzie indziej», że jest tylko tu u. Twoje spaliny, to mój oddech. Że jesteśmy jednym wielkim, połączonym organizmem, w pewnym sensie jesteśmy tym samym oddechem i tymi samymi spalinami”, Rajkowska, „Śmierć palmy”.

⁵³ Badacze wskazują, że społeczeństwa, które w wyniku doświadczeń wojennych i przemian ustrojowych nie zdołały zbudować stabilnych struktur społeczeństwa obywatelskiego, są szczególnie podatne na konflikty – polityczne lub kulturowe – których źródła ukryte są w zmianach środowiskowych, zob. Harald Welzer, *Wojny klimatyczne: Za co będziemy zabijać w XXI wieku?*, tłum. Michał Sutowski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010), 91.

⁵⁴ W kontekście projektu będącego sprzeciwem wobec Euro 2012 warto zwrócić uwagę na to, jak Jan Sowa i Krzysztof Wolański analizują znaczenie nowoczesnego sportu dla kwestii klimatycznych: „rywalizacja sportowa wcale nie znika, zwycięża nadal drużyna, której uda się zdobyć więcej bramek, jej funkcjonowaniem jako systemu rządzi już jednak coś innego: zysk finansowy. [...] Pociąga to oczywiście za sobą koszmarną nadprodukcję i jest wyrazem irracjonalnej natury kapitalizmu, w którym akumulacja kapitału nie tylko nie ma żadnej granicy, lecz nie podlega również ocenie w oparciu o jakiegokolwiek zewnętrzne kryterium, będąc uzasadnieniem sama dla siebie. Rozwój dla samego rozwoju nie jest jednak cechą żadnego zdrowego systemu, ale raczej ideologią komórki rakowej. Kto uważa, że opinia taka to nieuzasadniony alarmizm czy sąd motywowany wyłącznie ideologicznym zaślepieniem, powinien przyglądnąć się bliżej obecnemu *wymieraniu kolejnych gatunków zwierząt i roślin oraz globalnemu ociepleniu*. Są one efektem ubocznym akumulacji kapitału i dlatego w obrębie kapitalizmu nie udaje się nad nimi w żaden sposób zapanować. Dopóki kapitalistyczne relacje obejmowały stosunkowo niewielką część planety, nie widzieliśmy zniszczeń powodowanych przez ten system, gdy jednak w XX wieku stał się on w pełni globalny, coraz silniej zaczęły ujawniać się jego wewnętrzne sprzeczności. [...] *Ów cynizm doskonale wychodzi na jaw w przypadku globalnych megaimprez sportowych*, którym poświęcimy w tej książce sporo miejsca. Właściciele kapitału znajdują oczywiście jakiś sposób na eksternalizację negatywnych aspektów jego akumulacji. Jednak dla reszty z nas to wszystko jest bardzo złą wiadomością. O ile zazwyczaj da się stworzyć plan B gwarantujący większe zyski, o tyle nie ma niestety planety B”, Jan Sowa i Krzysztof Wolański, *Sport nie istnieje: Igrzyska w społeczeństwie spektaklu* (Warszawa: w.a.b., 2017), 10–11 (wyróżnienia J.B.B.).

tym samym nie tylko znaczenie swojego dzieła, ale i konteksty funkcjonujących wcześniej interpretacji.

Ale i na tym nie koniec. Projekt *Śmierć palmy* zwraca także uwagę na środowiskowe koszty działalności artystycznej. Żeby to odsonić, powrócić trzeba do historii powstawania instalacji. Jej elementy zostały zamówione i wykonane w Stanach Zjednoczonych oraz Meksyku; zanim konstrukcja została złożona w Polsce, musiały odbyć transatlantycką podróż. Sposób wykonania sprawia, że palma jest też kosztowna w utrzymaniu i wymaga częstej konserwacji. Artystka i zarządcy projektu nie uwzględniali kosztów środowiskowych. Jak wynika z tekstu towarzyszącego projektowi, szarobrązowe uschnięte liście były naturalne, ale podobnie jak pozostałe elementy instalacji zostały sprowadzone – tym razem z południa Francji. Uśmiercając palmę, Rajkowska – być może nieintencjonalnie – przyznała więc, że jej praktyki również nie są niewinne⁵⁵. Kwestia środowiskowa wzmacnia dotychczasowe oskarżenie sztuki krytycznej o kolaborację z kapitalizmem⁵⁶ i wspieranie *status quo* antropocenu/kapitałocenu⁵⁷.

Przez trzy tygodnie czerwca 2019 roku uschnięta palma przypominać miała, że żyjemy w czasach kryzysu. Kryzys ten nie jest jednak wyłącznie kwestią wzrostu średniej globalnej temperatury, tak jak nie jest także problemem wyłącznie utrzymywanie gospodarki węglowej, zanieczyszczone powietrze i smog, zaśmiecone oceany, ginące gatunki zwierząt czy topnienie lodowców. Kryzys objął nasze dotychczasowe sposoby definiowania natury i rozpoznawania pól, na których jest ona lokowana – w dobie antropocenu wszystkie te koncepcje i rozróżnienia okazały się нефunkcjonalne i iluzoryczne. Uwyraźniło się bowiem to, że sposoby definiowania natury nie ogarniają samej natury, ale sprzężone są z różnymi porządkami: ekonomicznymi (kapitalizm), społecznymi, politycznymi czy kulturowymi. Skutek projektu *Śmierć palmy* można ująć jednak wężej, a zarazem wyraziście: jego realną i faktyczną zasługą jest stworzenie płaszczyzny do wspólnej opowieści o traumie historycznej (wojennej) i żalobie klimatycznej. Najważniejsza konsekwencja działania

⁵⁵ W tym kontekście warto zwrócić uwagę, że w późniejszym projekcie, *Rhizopolis* (2021), Rajkowska zwracała uwagę na minimalizację kosztów środowiskowych – wystawie towarzyszyła informacja, że „żadne drzewo nie ucierpiało przy produkcji tej wystawy”. Zob. Katarzyna Bojarska, „«Nie istnieje nic innego niż zależność»: Refleksje o historyczności”, *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, nr 29 (2021), <https://doi.org/10.36854/widok/2021.29.2360>.

⁵⁶ Por. Mikołaj Iwański, red., *Wyparte dyskursy: Sztuka wobec zmian społecznych i dezindustrializacji* (Szczecin: Akademia Sztuki w Szczecinie, 2016).

⁵⁷ Wątpliwości dotyczące kosztów środowiskowych wypowiedają krytycy sztuki przy okazji prezentacji dużych projektów – zob. np. Miłosz Markiewicz, „Marazm plazocenu”, *CzasKultury.pl*, 2024, nr 20, dostęp 27 stycznia 2025, <https://czasokultury.pl/artukul/marazm-plazocenu/>.

Rajkowskiej wydaje się zgodna z postulatem Chakrabarty'ego, by splatać historyczne i planetarne czas i narrację⁵⁸.

Poprzez aktualizację swojego projektu artystycznego Joanna Rajkowska opowiedziała zatem o systemowych uwikłaniach w antropogeniczne zmiany klimatu. Jej działanie wpisywało się w formułowane przez teoretyczki i teoretyków postulaty, by nie wytwarzać nowych obiektów mających unaoczniać antropocen, ale by w już istniejących przestrzeniach i już istniejących obiektach dostrzegać oznaczenie katastrofą klimatyczną⁵⁹. Inaczej mówiąc: nie chodzi o to, by antropocen wizualizować, ale o to, by *nim* patrzeć. Śmiertelne uschnięcie palmy powinno zatem trwać dłużej, a znaczenie, które nadało instalacji, powinno towarzyszyć jej na stałe – zarówno palma, jak i społeczeństwo biorą udział w katastrofie klimatycznej cały czas, nie tylko przez trzy tygodnie.



Bibliografia

- Barcz, Anna. „Przedmioty ekozagłady: Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze”. *Teksty Drugie*, nr 2 (2018): 75–87. <https://journals.openedition.org/td/8513>.
- Brosimmer, Franz. *Ecocide: A Short History of the Mass Extinction of Species*. London: Pluto Press, 2002.
- Castells, Manuel. *Siła tożsamości*. Tłumaczenie Sebastian Szymański. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Chakrabarty, Dipesh. „Klimat historii: Cztery tezy”. Tłumaczenie Magda Szczęśniak. *Teksty Drugie*, nr 5 (2014): 168–199. https://rcin.org.pl/Content/60094/PDF/WA248_79693_P-I-2524_chakrabarty-klimat_o.pdf.
- Dauksza, Agnieszka. „Laboratorium artystyczne: realizm afektywny: Praktyki Joanny Rajkowskiej”. W: *Nowa humanistyka: Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, redakcja Ryszard Nycz et al. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017.
- Gdula, Maciej. „Dwie terapie”. W: *Rajkowska: Przewodnik Krytyki Politycznej*.
- Iwański, Mikołaj, red. *Wyparte dyskursy: Sztuka wobec zmian społecznych i dezindustrializacji*. Szczecin: Akademia Sztuki w Szczecinie, 2016.
- Kozień, Monika, Marta Miskowicz i Agata Pankiewicz. *Hawaikum: W poszukiwaniu istoty piękna*. Kraków: Wydawnictwo Czarne, 2015.

⁵⁸ Zob. Chakrabarty, „Klimat historii”. Spłeczenie kwestii pamięci historycznej i polityki środowiskowej cechuje także projekt Rajkowskiej *Rhizopolis*, zob. Bojarska, „«Nie istnieje nic innego niż zależność»”.

⁵⁹ Zob. Jach et al., *Ekologie*.

- Latour, Bruno. „Agency at the time of the Anthropocene”. *New Literary History*, vol. 45 (2014): 1–18. <https://muse.jhu.edu/article/543416>.
- Leder, Andrzej. *Prześliona rewolucja: Ćwiczenia z logiki historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.
- Markiewka, Tomasz S. „Demokracja kapitalistyczna, czyli o historii współczesnej Polski”, *Nowy Obywatel*, nr 26 (2018). <https://nowyobywatel.pl/2018/05/13/demokracja-kapitalistyczna-czyli-o-historii-wspolczesnej-polski/>.
- Mirzoeff, Nicholas. „Świat się zmienia”. W: *Jak zobaczyć świat*. Tłumaczenie Łukasz Zaremba. Kraków: Karakter, 2016.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Nycz, Ryszard. *Kultura jako czasownik: Sondowanie nowej humanistyki*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017.
- Patel, Raj, i Jason W. Moore. „Tania natura”. Tłumaczenie Andrzej W. Nowak i Przemysław Czapliński. W: *O jeden las za daleko: Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, redakcja Przemysław Czapliński et al. Warszawa: Książka i Prasa, 2019.
- Patel, Raj, and Jason W. Moore. *A History of the World in Seven Cheap Things: A Guide to Capitalism, Nature and the Future of the Planet*. London: Verso, 2018.
- Praczyk, Małgorzata. „Pomniki i Ziemia”. W: *Pomniki w epoce antropocenu*, redakcja Małgorzata Praczyk. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.
- Rajkowska: Przewodnik Krytyki Politycznej*. Opracowanie zbiorowe. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.
- Rajkowska, Joanna. „Niby, żeby, jest”. W: *Rajkowska: Przewodnik Krytyki Politycznej*.
- Ruksza, Stanisław. „Utopia od podstaw”. W: *Rajkowska: Przewodnik Krytyki Politycznej*.
- Sendyka, Roma. „Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki”. *Teksty Drugie*, nr 2 (2017): 86–108. <https://journals.openedition.org/td/2294>.
- Sienkiewicz, Karol. *Zatańczą ci, co drżeli: Polska sztuka krytyczna*. Kraków: Karakter, 2014.
- Snyder, Timothy. *Czarna ziemia: Holocaust jako ostrzeżenie*. Tłumaczenie Bartłomiej Pietrzyk. Kraków: Znak Horyzont, 2015.
- Sowa, Jan. *Fantomowe ciało króla: Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*. Kraków: Universitas, 2011.
- Sowa, Jan, i Krzysztof Wolański. *Sport nie istnieje: Igrzyska w społeczeństwie spektaklu*. Warszawa: W.A.B., 2017.
- Szcześniak, Magda. *Normy widzialności: Tożsamość w czasach transformacji*. Warszawa: Fundacja Bęc! Zmiana, 2016.

- Szcześniak, Magda, i Paweł Mościcki. „Zobaczyć antropocen”. *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, nr 22 (2018). <https://doi.org/10.36854/widok/2018.22.1768>.
- Ubertowska Aleksandra. *Historie biotyczne: Pomiędzy estetyką a geotraumą*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2020.
- Ubertowska, Aleksandra, Dobrosława Korczyńska-Partyka i Ewa Kuliś, red. *Poetyki ekocydu: Historia, natura, konflikt*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019.
- Welzer, Harald. *Wojny klimatyczne: Za co będziemy zabijać w XXI wieku?*. Tłumaczenie Michał Sutowski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.
- Zaremba, Łukasz. *Obrazy wychodzą na ulice: Spory w polskiej kulturze wizualnej*. Warszawa: Fundacja Bęc! Zmiana, 2018.

JOANNA B. BEDNAREK

dr nauk humanistycznych, historyczka literatury i kultury współczesnej. Redaktorka naczelna dwutygodnika *CzasKultury.pl*. Członkini zespołów realizujących projekty badawcze *Ludzie zbuntowani: Protesty w Europie XXI wieku – tradycje, cele, sposoby samoorganizacji* (DNK) oraz *Przed prawem: Sojusze i konflikty między literaturą, sztuką i prawem w Polsce 1989–2020* (NCN).