

Anna Markowska

Piętaszek i inne heteronimy Marka „Rogulusa” Rogulskiego

„[...] kiedy ludzie są poddawani powszechnej inżynierii społecznej, a sama biosfera jest zagrożona, potrzebujemy bardziej neolitycznego konserwatyzmu”.

Paul Goodman

Banita, robotnik, małpa (Tytus), władca czasu, turo-krowa, śmieciarz, muzyk, boża dziewica niosąca światło, narcyz, zwiadowca, żona wilkołaka, Doktor Rogulski... Rogulus ma proteuszowe ciało i rogałą duszę. Upodobnia się do kogoś, a potem się nim staje. Ale tylko na jakiś czas, bo w modelach, jakie tworzy, nigdy nie zastyga. Nie jest więc na szczęście doskonały.

Tagi: umorusanie się, nostalgiczna dysharmonia, wytworzenie dziejowości, chtoniczna męskość, walka z tkanką mieszczańską, zstąpienie na ziemię, wzorce oddziałujące w poprzek struktury społecznej.

Dewiza: „Tworzę własną opowieść”.

Dawno, dawno temu opanowywanie natury dokonywało się za pomocą obrazów i magii podobieństwa. Leszek Brogowski w książce *Sztuka w obliczu przemian* ideę magicznych wizerunków opatrzył zaskakującym komentarzem („koraniczną legendą”), że na Sądzie Ostatecznym przed malarzem pojawiają się postacie, które namalował, i zażądają odeń duszy. „A ponieważ nie jest on w stanie zadość uczynić temu żądaniu, będzie potępiony”¹.

U młodego artysty, zaczytanego w tej znakomitej książce, tak autorytatywne stwierdzenie musiało wywołać zdecydowaną reakcję. Studiował przecież malarstwo (1985–1990)... Próbując zrekonstruować niegdysiejszy tok myślenia Marka „Rogulusa” Rogulskiego na podstawie licznych performansów, jakie wykonywał na przełomie lat 80. i 90., można dojść do wniosku, że decyzja o przedstawianiu postaci (niepełnym, „bezdusznym” powoływaniu ich do quasi-życia) została

¹ L. Brogowski, *Sztuka w obliczu przemian*, Warszawa 1990, s. 27.

uzupełniona przez wcielanie się w nie i użyczenie im własnego ciała. Była to jednocześnie także walka o własną duszę i jej moc. Ratowanie cudzego życia (użyczenie duszy) nie jest bowiem bezinteresowne – można karmić się nim, zyskiwać wieloperspektywiczne widzenie i niezliczone umiejętności.

Dojrzewając w okresie transformacji ustrojowej, Rogulus miał intuicję, że przełom artystyczny w Polsce będzie się dokonywał na podobnej zasadzie jak procesy adaptacyjne w gospodarce. Artysta przeczuwał, że przełom ten w deterministycznym pędzie i z siłą walca będzie wszystko nieodwołalnie homogenizował oraz uzgadniał wszelkie rozwiązania, także kulturowe, z tym, co znajdowało się z drugiej strony zburzonej żelaznej kurtyny. Znaleźliśmy się wówczas przeciw – jak wieszczono – u końca historii. Dlatego zapewne artysta rzucił wyzwanie liniowemu widzeniu historii. Porosłe lasem wzgórza morenowe przy ulicy Polanki stały się dlań w owym czasie czymś w rodzaju derridiańskiej *chory*, miejscem wyłaniania i stawania się czegoś głęboko własnego. To tu uprzestrzeniły się historyczne narracje Rogulusa, uziemiły się i umiejscowiły, rodząc się bynajmniej nie jako retroaktywna propozycja konserwatywna, ale jako propozycja innej kontynuacji nowoczesności. Nowa tożsamość i nowy system historyczny wymagał nowej przestrzeni². Przestrzenne otwarcie umożliwiło odrzucenie tego, co było, oraz – poprzez tworzenie zmiennych i nieoczywistych kontekstów – wyłanianie się nowego w sytuacji nieramowanej przez państwowe instytucje i niedyscyplinowanej przez uznane epistemologie. Przywołując kategorie Edwarda Soji, można powiedzieć, że wzgórza morenowe Gdańska stały się przestrzenią poszukiwania jakiegoś trzeciego rozwiązania pomiędzy zużytym starym a zdeterminowanym nowym. Chodziło bowiem o otwieranie wyobraźni przestrzennej na niebinarne sposoby myślenia i działania polityczne. Urozmaicona przestrzeń wokół Gdańska, uformowana przez zanikający lodowiec, to miejsce rodzinnych spacerów i zimowych wypraw na sanki oraz romantycznych randek, także tych organizowanych ze sobą samym, by uprawiać gimnastykę na wolnym powietrzu i ćwiczenia sensualne.

Uprzestrzennienie własnego myślenia wprowadziło zatem inny zestaw wyborów, uzmysłowiło różnorakie potencjalności. Krytyczne, „trzecie”, uprzestrzennione i umiejscowione ujęcie własnej tożsamości spowodowało, że narzucony przez wiatr historii pierwotny binarny wybór między starym a nowym nie został całkowicie odrzucony, lecz – jakby ujął to Soja – został

² Relacja tożsamości i przestrzeni sugerowana w *Gender Trouble* Judith Butler została rozwinięta w: T. Wrede, *Introduction to Special Issue "Theorizing Space and Gender in the 21st Century"*, „Rocky Mountain Review” 2015 (Spring), Vol. 69, No. 1.

poddany twórczemu procesowi restrukturyzacji, czerpiącej selektywnie z dwóch przeciwstawnych kategorii, aby otworzyć nowe alternatywy („*thirding-as-Othering*”)³. W tym konkretnym przypadku perspektywa prehistorii była na kontrze do odchodzącego marksistowsko-leninowskiego quasi-komunizmu z jednej oraz nadchodzącej, zinstytucjonalizowanej państwowej religijności z drugiej strony.

Zmiana systemu historycznego oznacza, że stare prawdy przestają obowiązywać, a ludzie zmieniają przeszłość tak, by odpowiadała ich nowej tożsamości. Potencjał zmiany peerelowskiego Gdańska – potencjał przestrzeni na wyłanianie się nowego – leżał w historii miasta, które jeszcze niedawno (do 1945 roku) należało do innej cywilizacji. Jej liczne ślady – uciszane przez komunistyczne władze – przemówiły na nowo w literaturze lat 80. i 90. (między innymi powieściach Pawła Huelle i Stefana Chwina oraz w tłumaczeniach Güntera Grassa). Ale sztuki wizualne i muzyka także były wymowne: Galeria Wyspa, Paweł „Konjo” Konnak, Totart...

Z udziałem i/lub z inicjatywy Marka Rogulskiego powstała między innymi Grupa Pampers Maxi (1988–1990), Stowarzyszenie Klub Inicjatyw Społecznych (1990–1993), Galeria C14 (1991–1992), Galeria Auto da Fe (1993–1994), Galeria Spichrz 7 (1995; od 1997 do 2015 Spiż 7), Instytut Cybernetyki Sztuki (od 2017) oraz działająca od roku 1992 do dzisiaj najważniejsza oddolna instytucja Rogulusa – Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc.

Dawne budynki i ruiny starego Gdańska swoją materialnością potwierdzały, że nawet rzekomo wieczyste projekty zamieszkiwania bywają porzucane. To w przestrzeni wzgórz morenowych za kluczowy moment zmiany systemu Rogulus uznał udomowienie i oswojenie. Tak jak zinstrumentalizowanie wybranych roślin i zwierząt, by efektywnie służyły w nowej sytuacji klimatyczno-społecznej, było fundamentalne dla rewolucji neolitycznej, tak dla postkomunistycznej rewolucji liberalnej lat 90. fundamentalne okazały się wedle artysty nowe sposoby domestykacji, dyscyplinowania oraz instrumentalizowania człowieka.

Krowa, a właściwie jej skóra, stała się więc atrybutem i okryciem artysty w trakcie neoprymitywnych obrzędów mających wzbudzić nowe, pozarozumowe – wręcz szalone – poczucie łączności z otoczeniem. Poczucie to stawało się ochroną przed zmianą pozostającą poza kontrolą woli artysty. Tak narodziła się jedna z kluczowych inkarnacji Rogulusa – zdziczała krowa, a może raczej turo-krowa. Z czasem artysta objawiał swoje kolejne inkarnacje, jednak nie

³ E. W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*, Cambridge 1996, s. 5.

rezygnował z dawnych wcieleń, które tym samym zmieniały się w jego stałe określenia (przydomki) i modele osobowe. Ożywiał własne rzeźby i obrazy, jakby wychodził nie z płótna i blejtramu, a z ekranu filmowego, czy wręcz – z lustra.

TURO-KROWA

Czy da się odwrócić udomowienie tura, przodka krowy, zwierzęcia mającego wysoko osadzoną głowę, znakomity wzrok i słuch oraz długie nogi i potężną siłę? Czy da się opuścić PRL, wzniecając w sobie ukryte moce? Rogulus wychodzi od zainteresowań prehistorią – od 1983 rzeźbi i rysuje pierwsze modele hominidów. Powoli sam staje się jednym z pradawnych człekoształtnych. Z czasem nie musi już rysować, by powołać do życia jakąś postać. Jego wybór pada na krowę. Dokumentacja performansów Rogulusa pozwala stwierdzić, że artysta negocjował własne zamieszkiwanie w świecie poddanym wszechobecnej bioinżynierii i biowładzy, utożsamiając się ze zwierzęciem uplasowanym w tradycyjnej hierarchii judeo-chrześcijańskiej niżej od człowieka, a jednak w pewnym okresie historii żydowskiej pełniącym także – jako swoisty zastępnik człowieka – funkcję ofiarniczą.

Fotografie działań artystycznych Rogulusa z lat 90. przedstawiają niemal nagiego, pomalowanego w pasy lub łaty i okrytego łaciatą skórą quasi-szamana, który budzi świat i ukryte we własnym wnętrzu moce. Namalowane łaty odnosiły się oczywiście do krowiej skóry (choć także do obłóci unistycznych obrazów Strzemińskiego; była w tym też, jak objaśniał mi autor, gra sensów, gdyż sens „unizmu” – zjednoczenia – w malarstwie Strzemińskiego objawiał się monochromatycznością, a u Rogulusa znajdował wyraz w „krowim idiomie”, pod który w tamtym okresie podciągał „w zasadzie wszystko” – zarówno siebie, jak i instalacje oraz obrazy). Natomiast linie były wizualnym przeniesieniem napięcia mięśniowego na powierzchnię skóry, „wizualizacją drżenia adrenaliny, związanego z zalewaniem się potokami strumieni nieświadomości” – jak objaśniał mi wiele lat później sam artysta. Jego otwarte na zdjęciu usta sugerują tyleż gniewny okrzyk, co skowyt. Bo turo-krowa znamionuje pragnienie wyjścia z Okresu Niemożności, lichoty, braku mocy sprawczej, upupienia w szkole, w inteligenckiej i kulturalnej rodzinie oraz w systemie sztuki globalnej. To, co widzimy na zachowanych zdjęciach, nie jest pogańskim rytuałem święta wiosny, bo nie o powrót i etnograficzne odtworzenie jakiegoś wzorcowego momentu historii chodziło artyście, ale o intuicyjne ucieleśnienie idei wzbudzania, ożywiania i transgresji.

Na fotografiach w oddali widać nowoczesne wieżowce. Dzikość i nastrojenie ciała poprzez osobiście skomponowaną muzykę nie tylko jednak wpisuje się w *chorę* morenowych wzgórz, ale również kontrastuje z modernistycznymi betonowymi blokami z ich geometrycznymi podziałami i wydzielonymi niewielkimi przestrzeniami przeznaczonymi do zamieszkiwania. Przypomina to, że nowoczesność przeznaczyła nas do mieszkania w maszynach, byśmy wraz z nimi tworzyli spójne i funkcjonalne struktury.

Znane są rysunki Theo van Doesburga z 1917 roku (dziś w nowojorskim MoMA), na których krowa traci swoje obłe, biomorficzne kształty i zamienia się w geometryczny mechanizm (podobnie, geometryzując, Mondrian przerabiał jabłonkę). Ta typowo modernistyczna procedura zamiany zwierzęcia w symbol skłoniła Steve'a Bakera do stwierdzenia, że oprzeć się ustalonym znaczeniom i niejako ożywić na nowo zwierzę może jedynie ambiwalencja oraz ironia⁴. W podobnym kierunku podążył Rogulus na początku swej twórczej drogi, który jednak wstrzeźliwie dawkował ironię, a wzmacniał ambiwalencję poczuciem paradoksu. Odwołując się do epoki neolitu, artysta już w latach 90. przywoływał moment kluczowy dla dzisiejszej posthumanistyki, bo to w neolicie właśnie została ustanowiona i utrwalona hierarchia człowieka i zwierzęcia. Odtąd potęga zwierząt objawiała się jedynie w kulturach uznanych za prymitywne i w religiach uznanych za przeżytki; ich boska moc zmieniała się w siłę roboczą, a ciało – w mięso. Ale nie tylko zwierzę zmieniło swój ontologiczny status. Człowiek także. Wiemy oczywiście, że wiele zyskał. Nie bardzo interesuje nas natomiast, że również stracił, a właśnie ta strata jątrzy wyobraźnię Rogulusa. Późniejsze imaginarium artysty wzbogacone zostanie jeszcze kontrastem maszyny i „barbarzyńskiego” ciała, choć będzie to właściwie kontynuacja krzyku z blokowiskiem w tle. Pojawi się też koncepcja nomadycznego squatowania, osiedlania się w opustoszałych niemieckich spichlerzach (squat na Wyspie Spichrzów), zasiedlanych przez pająki i szczury. Gotyckie wnętrza zmieniają się w jaskinie.

Krowa jako dziwna osoba, niezdarna, „inna”, surowa to stworzenie powołane do istnienia przez Jeana Dubuffeta w czasie II wojny światowej. Obdarzona niefunkcjonalnymi cechami (na przykład subtelnym nosem) malowana była na sposób podobny do malowideł jaskiniowych. Została zawieszona w czasie i mogłaby raczej znaleźć zatrudnienie w instytucjach odkulturalnienia, o których w *Asphyxiante culture* pisał Dubuffet, niż na farmie czy w zagrodzie. To ona być może, namalowana na obrazach francuskiego artysty, szukała po jego śmierci w 1985 roku duszy i

⁴ S. Baker, *The Postmodern Animal*, London 2000.

znalazła ją w końcu w ciele Rogulusa. Była częścią dywersji indywidualnej Dubuffeta, a jej celem było „zapomnieć, odzyskać niewinność, rozedrzeć ekran kultury, która odgradza nas od świata i od nas samych, wytwarzając w sobie wysokie napięcie, stan delirium, szaleństwa, transu, wywołać pierwotną fascynację, która stoi u początków wszystkiego [...]”⁵.

Polityczny wymiar tej postawy był oczywisty i doprowadził Dubuffeta do sytuacjonizmu. „Subtelny nos” jego krowy przeciwstawiał się ustalonym znaczeniom lub je wręcz wypierał, był wołaniem o zmianę – ironicznym i ambiwalentnym, tak jak to później postulował Steve Baker. Podobnie działała ludzko-krowia hybryda, zdziczała krowa-wilkołak, turo-krowa powołana do życia przez Rogulusa, wypełniona jego ciałem i krwią. Rogulus w latach 80. wyrabiał ulotki i maszerował w protestach z własnoręcznie wykonanym banerem. Duch krowy Dubuffeta najwyraźniej już wówczas krążył nad jego głową.

MUZYK

Pulsacja, rezonans i dziki rytm – świat chwieje się w posadach. Trzeba dużo energii i hałasu, by wyłoić zło świata i zburzyć to, co stare. Światu może pomóc gniewny wrzask, huk i niepomamowany krzyk, zmieszany z dziecięcą radością muzykowania.

Jako turo-krowa w łaciatej skórze Rogulus grywał na łaciatej gitarze, często razem z Piotrem Wyrzykowskim, towarzyszącym mu na gitarze basowej. Monotonne rytmy gitary skonstrastowane były z rykiem krów odtwarzanym z kasety magnetofonowej, a wielogodzinny trans poprzedziany był malowaniem ciała, zapasami, paleniem ognia, samobiczowaniem, pełzaniem po ziemi, intuicyjnymi działaniami określonymi między innymi jako akcja *CH3 NH CH2 – nieustające adrenalinospady*. Duet „we własny sposób zaspokajał wizjonerskie tęsknoty epoki rave”⁶ – pisał Rafał Księżyk w książce o muzyce czasów transformacji ustrojowej, pod trafnie dobranym tytułem *Dzika rzecz*. Dodawał, że artyści „z transowym nerwem penetrowali mroczne, niskotonowe brzmienia i psychoaktywne częstotliwości”⁷ i oceniał, iż pierwsze rejestracje dźwięków duetu stanowią jedyny w ówczesnej Polsce przykład neoprymitywnej muzyki postindustrialnej, a późniejsze to z kolei pionierskie nagrania *noise*.

Już wcześniej Rogulus wypróbował zarówno wydobywanie różnych dźwięków z własnego ciała, jak i dźwiękowy potencjał zwykłych przedmiotów, często uratowanych ze

⁵ B. Majewska, *Sztuka inna, sztuka ta sama*, Warszawa 1974, s. 44–45.

⁶ R. Księżyk, *Dzika rzecz. Polska muzyka i transformacja 1989–1993*, Wołowiec 2020, s. 283.

⁷ Tamże, s. 285.

śmietnika. Używał na przykład puszek po kakao (z paczek z USA, wysyłanych jako pomoc w stanie wojennym) i gumki recepturki – pudełko jako rezonator i struny z gumek. Wykonywał też perkusje z naciągniętych i zagruntowanych płócien na blejtramacz, bo dobrze zagruntowane płótno powinno – gdy pstryknąć w nie palcem – wydać dźwięk. Potem, gdy stał się posiadaczem pierwszej gitary akustycznej, tworzył nagrania na dwukasetowym magnetofonie z Pewexu. W latach 1985–1986 nagrał kilka kaset, które puszczał kolegom – studentom w pracowni malarstwa na pierwszym i drugim roku. W 1986 założył z trzema kolegami muzykami zespół Terra Nostra i już wówczas komponował.

Na początku lat 90. sam skonstruował perkusję, która zamiast werbla i małego bębna miała wstawione dwie gitary (samoróbki z lat 80. o nietypowym strojeniu). Artysta grał pałkami perkusyjnymi, a towarzyszyły mu podłączone gitary, dające permutacje oscylacji elektromagnetycznej. Od 1992 działa jako Tysiąc Najjaśniejszych Słońc (wraz z muzykami: Joanną Charchan, Adamem i Rafałem Szymulami, Markiem Jabłońskim i Markiem Lewandowskim).

Eksperymentował też z muzyką improwizowaną, współpracując z Jerzym Mazzollem, Wojtkiem Mazolewskim, Mikołajem Trzaską, a później z nowym pokoleniem młodszych muzyków (Michał Gos, Michał Górczyński, Andrzej Izdebski, Tomasz Szwelnik), jak i weteranami (Zdzisław Piernik, Bogusław Schaeffer, Andrzej Mitan). W 1992 zaczyna ćwiczyć na trąbce i kontrabasie.

Tworzenie samych obrazów byłoby dla niego niewyobrażalną redukcją własnych możliwości. Z ekscytacji dźwiękiem powstały pierwsze sytuacjonistyczne, spontaniczne performanse wcześniejszego wcielenia Rogulusa – Piętaszka.

PIĘTASZEK

Utożsamienie się z Piętaszkiem, a właściwie Piątkiem (*Friday*) było wypełnione idealizmem. Jeszcze w 1984 roku powstaje rysunkowy *Autoportret jako Piętaszek*. Szczupła, uchwycona z boku i *en pied* naga postać z uniesioną do góry ręką zwraca ku widzowi swą zacienioną, okoloną długimi prostymi włosami twarz. Wyraźnie zaznaczone mięśnie oraz nieco zaczepny wyraz twarzy nadawały całości romantycznej aury – delikatności przeplatającej się z gotowością do podjęcia wyzwań i przeżycia przygód. W *Autoportrecie jako Piętaszek* dostrzec można aurę niewinnej bożej dziewicy niosącej światło przełamowaną już przez siły demoniczne. Bohater *Robinsona Crusoe*

(1719), prototypowej powieści kolonialnej⁸ Daniela Defoe, nazwany został Piątek z okazji dnia, w którym pojawił się w życiu protagonisty. Karaibski Indianin na samym początku został też poinformowany że jego wybawca nazywa się Pan (*Master*).

Jak wiemy, w sercu katolickiego Imperium Hiszpańskiego Crusoe powieliła hierarchie i wiedzę brytyjskiego dżentelmena, protestanta, uznającego, że jego rolą jako wszechmocnego ojca jest ulepszanie świata – a to może być osiągnięte tylko wtedy, gdy inni (w tym Piętaszek) będą mu służyć i być posłuszni – oraz bycie konsumentem kolonialnych dóbr. Piętaszek – to rodzaj niedojrzałej istoty, dziecka, a Crusoe – to niemalże Bóg Ojciec pozwalający swemu towarzyszowi oddawać mu cześć. Relacja między Robinsonem a Piętaszkiem była ściśle hierarchiczna – Robinson reprezentował tak zwany świat cywilizowany i oświecając „dziką istotę”, uczył towarzysza i sługę, jak się zachowywać i ubierać. Nawracając go na chrześcijaństwo, powiełał zasady, którymi rządził się kolonializm. W narracji Defoe Robinson umożliwia dzikiemu ludożercy, jakim jest Piętaszek, wzniesienie się na wyższy poziom kultury i moralności, a komponent religijny jednocześnie legitymizuje władzę. Podporządkowanie się jej jest jedyną drogą do osiągnięcia zbawienia w zaświatach. Wdrażanie kapitalizmu Defoe połączył z purytaniem seksualnym i wyzyskiem ziemi. Jego bohater jest „karykaturą mieszczanina, eksploatującego swoją wyspę z bezwzględnością, próżnością i powodzeniem cechującymi pełnego sukcesów przedsiębiorcę”⁹. W powieści przewaga technologiczna cywilizacji Robinsona „daje mu natychmiastową wyższość nad rdzenną ludnością”¹⁰.

Nieuniknione porównania z sytuacją lokalną w latach 90. w Polsce mogły budzić zarówno nadzieję, jak i niepokój. Zapewne z tych wszystkich powodów osiemnastowieczna powieść zyskiwała nowe znaczenia podczas transformacji ustrojowej, przebiegającej pod duchowymi rządami papieża Jana Pawła II, gdy zagraniczne koncerny i firmy szukały tu nowych obszarów dla handlu i biznesu. Robinson cieszył się, że uległy i sympatyczny Piętaszek zgadzał się na poddaństwo i służebność, ponieważ od samego początku wyznaczono mu podrzędną rolę. Gdy pewnego dnia Piętaszek oświadczył: „Lud mój chętnie uczy się i słucha mądrych rad”, a jego

⁸ B. C. Mcinelly, *Expanding Empires, Expanding Selves: Colonialism, The Novel, and “Robinson Crusoe”*, „Studies in the Novel” 2003 (Spring), Vol. 35, No. 1, s. 1.

⁹ E. Pearlman, *Robinson Crusoe and the Cannibals*, „Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal” 1976 (Fall), Vol. 10, No. 1, s. 41.

¹⁰ Tamże, s. 54.

rodacy przyjęli już „niejedną naukę od białych brodaczy, którzy wówczas przybyli łodzią”¹¹, Robinson mógł odetchnąć z ulgą, gdyż podjęta misja cywilizacyjna się udała. Przemyslenie na nowo zasad rządzących kolonializmem i władzą w czasie, gdy upadek ZSRR dawał być może szansę na wykucie niezależnej drogi do wolności i niepodległości, ale też z pewnością stwarzał niebezpieczeństwo powtórzenia niektórych błędów wolnego świata, budziło niepokój. Piętaszek zmienić się musiał w tura i wilkołaka, sięgnąć po kosę. Był to też moment, w którym należało zapytać o wiedzę rdzenną, w tym przypadku o sztukę – nie tylko tę „aspirującą” i nie tylko tę, która dostosowywała się do zachodnich wzorców.

MAŁPA

„Tytus de Zoo”, szympan z komiksu *Tytus, Romek i A'Tomek* to długoręki i owłosiony bohater pochodzący z dysfunkcyjnej rodziny posługującej się językiem staromałpim, a zamieszkałej w Trapezfiku w Afryce Środkowej. Ponieważ został narysowany tuszem, a właściwie powstał z plamy rozlanego tuszu, początkowo był Tuszem, dopiero gdy powiedziano doń „ty, Tusz”, ochrzczono go ostatecznie Tytusem. W pierwszej książeczce serii (1966) Tytus został harcerzem, później bywał żołnierzem, kosmonautą, gangsterem, podróżnikiem dookoła świata, olimpijczykiem, astronomem, geologiem i grafficiarzem, wyprawiał się nawet na Wyspy Nonsensu i do krainy mrówek, był ponadto ucłowieczany przez umuzykalnienie, uplastycznienie i uteatralnienie. Inspiracja Tytusem dotyczyła potencjalności wyrażonej przez obraz. Małpa wraz z hominidami, przodkami *homo sapiens*, pojawiała się u Rogulusa na rysunkach i w postaci rzeźb jeszcze w latach 80. Żeby wytworzyć model tymczasowy, pozwalający wykreować sytuację generującą transformującą energię, artysta stworzył w 1995 roku transgenderowego Tytusa o trzech parach damskich piersiach.

W rezultacie Rogulus wchodzi w fazę ezoteryczną. Ma trzy pary piersi. Od początku zwierzęta Rogulusa, a właściwie Rogulus-zwierzę jest jakiś niepokojący, nie do końca udany, w fazie nieustannej przemiany; to ni pies, ni wydra. Postać nie jest swojska, znajoma, poufała, wprowadza zawsze zaniepokojenie i poczucie obcości. Myślenie zwierzęciem, dziwnym zwierzęciem, gdy się nim staje, pozwala zmienić punkt widzenia, wyjść z siebie, dotrzeć do granic swoich możliwości, a nawet je przekroczyć.

¹¹ D. Defoe, *Robinson Crusoe. Jego życia losy, doświadczenia i przypadki*, tłum. F. Mirandola, Wolne Lektury, wolnelectury.pl/katalog/lektura/robinson-crusoe.html [dostęp: 23 VIII 2021].

SZAMAN-DZIEWICA BOŻA

Religia bywa definiowana jako system przekonań na temat założeń nieempirycznych¹² albo określający to, w jaki sposób powstał i funkcjonuje świat¹³. Ta druga możliwość wskazuje na kwestie ontologiczne, a nie jedynie poznawcze. Graham Harvey, szukając definicji religii, troszczył się przede wszystkim o to, aby umożliwić pełną szacunku debatę ze światopoglądami konkretnych ludów tubylczych oraz osób-innych-niż-ludzie¹⁴. W takich ramach animizm jest dzisiaj postrzegany jako relacyjna ontologia, prowokująca do zrewidowania myśli o wspólności i współbyciu, „termin odnoszący się do kultur, w których ludzie starają się żyć z szacunkiem w stosunku do tych, którzy są wokół nich”¹⁵. To wizja całościowa, a właśnie holizm oraz związanie religii i nauki powoduje, że świat stwarzany przez Rogulusa też ma wymiar raczej sekularny.

O szamanach wiemy, że to nie oni wybierają swoje zajęcie, ale że to duchy wybierają sobie określoną osobę i dręczą ją tak długo, dopóki nie uzna swojego powołania¹⁶. U badaczy współczesnej Syberii przeczytać można, jak doprowadzeni do ostateczności ludzie musieli – nieomal jak baron Münchhausen – samemu złapać się za włosy, pociągnąć w górę i pogodzić z tym, że zostali wybrani. To często postradzieccy naukowcy, zdruzgotani komunizmem, brali się za rekonstruowanie szamanizmu. Ale i oni, i – na przykład – pracownicy postsowieckiej centrali rybnej na Olchonie w równym stopniu stawali przed fenomenem kompulsywności tworzenia i potrzeby wiary. Do tego typu konieczności odnosił się Krzysztof Jurecki w artykule *Szaman – miłośnik życia, znajomy śmierci*, gdy pisał o autentycznym sposobie oddania się sztuce w bliskości religii, jaki zauważył u Rogulusa. Ale i Rafał Księżyk uznał, że w działaniach Ziemi Mindel Würm (grupy z czasów turo-krowich) jest „szamańska pierwotność”¹⁷.

Sam artysta łączy postać szamana z bożą dziewicą niosącą światło, co może wprowadzić dysonans poznawczy. Boża Dziewica jest przecież całkowicie oddana, poddana i niewinna, a szaman potrafi stosować „brudne triki”¹⁸, bowiem szamanizm w społeczeństwach łowieckich jest

¹² G. Harvey, *Adjusted Styles of Communication (ASCs) in the Post-Cartesian World*, w: *Rethinking Relations and Animism. Personhood and Materiality*, ed. M. Astor-Aguilera, G. Harvey, London–New York 2018, s. 42.

¹³ O. J. T. Harris, R. J. Crellin, *Assembling New Ontologies from Old Materials*, w: tamże, s. 58.

¹⁴ G. Harvey, *Animals, Animists, and Academics*, „Zygon” March 2006, Vol 41, Issue 1, s. 11.

¹⁵ Tamże, s. 12.

¹⁶ B. Jastrzębski, J. Morawiecki, *Cztery zachodnie staruchy. Reportaż o duchach i szamanach*, Białystok 2014, s. 5.

¹⁷ R. Księżyk, dz. cyt., s. 290.

¹⁸ Ang. „dirty tricks”; por. R. Willerslev, *Soul Hunters. Hunting, Animism, and Personhood among the Siberian Yukaghirs*, Berkeley 2007, s. 48 i 189.

religią myśliwych. Rane Willerslev tłumaczył brudne sztuczki myśliwych magią podobieństwa połączoną z zasadą „niepodobnego podobieństwa” oraz grą seksualnego uwodzenia. W tej perspektywie łowca przyjmuje tożsamość i wygląd swojej ofiary, rzutując w ten sposób na zwierzę oraz jego niewidzialny duchowy odpowiednik obraz samego siebie i swojego własnego niewidzialnego duchowego odpowiednika. I właśnie ten aspekt braku zbieżności, czyli różnicy między wizerunkiem myśliwego a jego tożsamością (a zatem podwójna perspektywa bycia i zwierzęciem, i myśliwym), daje myśliwemu władzę nad zwierzęciem. „W rzeczy samej, to właśnie ta dwoistość perspektyw czyni myśliwego tak zabójczym, ponieważ pozwala mu dzielić ze zwierzęciem podstawową «teksturę», zachowując jednocześnie odrębność istnienia jako postrzegający podmiot z własną perspektywą – i to w dodatku – z ludzką”¹⁹. Zwodnicza moc myśliwego – dzięki działaniom szamańskim – nie polega na byciu identycznym ze zwierzęciem, ale – jak tłumaczy Willerslev – na byciu jednocześnie i tym samym, i innym, podobnym i różnym ze zwierzęciem, bowiem właśnie ta oscylacja otwiera przestrzeń gry między widzialnością a niewidzialnością, między rzeczywistością a fantazją. To właśnie dzięki takiej grze myśliwy przekształca postrzeganie rzeczywistości przez zwierzę w zmanipulowaną fikcję, która pozwala mu je schwytać i zabić. Tymczasem Boża Dziewica napełnia się bóstwem bez reszty, w sposób „szalony”, jak uznaliby racjoniści. Jako Boża Dziewica Rogulus pisał w tekście poetyckim *Pulsar* z 1991 roku: „Używaj mnie zgodnie z Twoją wolą albowiem ciebie pragnie dusza moja”²⁰. Jako szaman Rogulus rzutował siebie w otaczającą przestrzeń i otrzymywał energię tego, co wokół, ze świadomością, że pozostaje artystą.

Tu dochodzimy do paradoksu, bo wszelkie wcielenia Rogulusa są paradoksalne: Szaman-Boża Dziewica to figura skora do całkowitego poddania się uwodzeniu, transowemu i halucynacyjnemu wymiarowi tego doświadczenia, a jednocześnie gotowa do zbudzenia egoistycznej perspektywy, pielęgnującej jedynie własne cele. Gdy Boża Dziewica budzi w sobie szamańskie moce, Rogulus chwyta za kosę (patrz: Kosiarz). A gdy Boża Dziewica przejmuje władzę, drży na wspomnienie miejskich szamanów, otwierających furtkę do nieoczywistej „ezoteryki zakulisowej”.

¹⁹ Tamże, s. 189.

²⁰ Tekst ukazał się pierwotnie w miesięczniku „Przedproża” (1991); za: M. Rogulski, *Dochođenje. Wielki Zderzacz ArtHadronów. Ślady pamięciowe w dochođeniu do koncepcji dzieła artystycznego, poprzez pracę z modelem kulturowym*, Gdańsk 2020, s. 30.

ZWIADOWCA

O Rogulusie-Zwiadowcy jest cała książka, wydana przy okazji wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia (2009). Generalnie, chodzi o to, że choć akceptujemy dzisiaj dość powszechnie, że nie ma jednej stabilnej podstawy dla wielości systemów poznawczych, to ciągle wykluczamy z publicznej debaty stanowiska radykalne, a w konsekwencji wstrzymujemy też duchowy rozwój jednostek, mogący doprowadzić do poszerzania światopoglądu i realnej zmiany. Zamknięci jesteśmy przeto w doraźnej użyteczności, uwikłani w mechanizmy marketingowe oraz w bieżące oddziaływania polityczne. Informacje pozyskane przez zwiadowcę, eksplorującego między innymi obszar samoświadomości (a konkretnie stany graniczne własnej osoby), mogą stać się przyczółkiem nowego otwarcia. Wierzyli w to wcześniej między innymi Bataille (nawołujący do działań nieudomowionych) i Lyotard (wierzący, że między człowiekiem a maszyną może nawiązać się perwersyjna, erotyczna więź powodująca, że praca przestanie być udręką, a stanie się rozkoszą). Zwiadowca również jest przekonany, że droga do wolności nie prowadzi przez rozum. Przeciwnieństwem zwiadowcy jest surfer, który nie dokonuje rozpoznania sytuacji, ale się przez nią prześlizguje.

WSPINACZ

Wspinacz to ktoś w rodzaju himalaisty: „poznaje swoje ograniczenia, a pokonując je przynajmniej potencjalnie, rozpoznaje nowe, ukryte dotąd możliwości”²¹. Wspinacz lubi stany uniesienia, w tym lewitację. Wykazuje ponadto predylekcję do trzymania stóp wysoko nad poziomem morza, na przykład podciągając się na linach.

ŚMIECIARZ

„Nie chcę reagować na problemy, ale mieć własny program” – wyjawiał mi artysta swoje credo w styczniu 2021 roku.

Kwestia doświadczenia energetycznego musi być kontynuowana za wszelką cenę, bo mieszczański ład zabiłby tę wielopostać, jaką Rogulus stał się dzięki muzyce i działaniom artystycznym. Tu nie ma odwrotu, bo odwrót to redukcja i w konsekwencji śmierć. Osiągnięć nie można zaprzepaścić za żadną cenę, w tym za cenę komfortu. Choć artysta powołuje różne czasy i światy, to w tym zgiełku pewna jest nieodwracalność obranej drogi. Szczególnie ekstremalnych

²¹ *Zwiadowca*, red. M. Rogulski, Gdańsk 2009, s. 132.

warunków artysta doświadczył, gdy mieszkał w dawnym, opuszczonym i nieogrzewanym spichlerzu. W zimie panowały tam oczywiście temperatury minusowe. Woda zamarzała. Prądu nie było. Był underground. Dzisiaj na Wyspie Spichrzów stoją drogie apartamentowce.

Gdy ciągnę artystę za język, wyznaje: „Szczерze mówiąc, to taki superekonomiczny tryb życia «na śmietniku», w izolatce, pozwolił mi zrobić te wszystkie rzeczy, «ryć» i ćwiczyć na instrumentach, bo squatując nie musiałem się opłacać... właściwie kiedyś doszedłem do wniosku, że byłem takim «żukiem gnojarem», przetrawiającym to moje miejsce i własne prace”.

KOSIARZ

Kosy wbite w ziemię pojawiły się między innymi na cyplu Wyspy Spichrzów (gdzie działała wówczas Galeria Wyspa), gdy w 1989 roku Grzegorz Klaman zaprosił Grupę Ziemia Mindel Würm do wykonania „krowiego” działania. Te rolnicze narzędzia bywały niegdyś groźną bronią, a właśnie grozę, agresję i gniew uczynili artyści ważnymi afektywnymi składnikami swego wystąpienia. Prehistoria bowiem nie stanowiła nigdy dla Rogulusa przestrzeni melancholijnej nostalgii i nadmiaru teorii, wszak to właśnie nadmierne zanurzanie się w historii Nietzsche oskarżał o odbieranie sił witalnych i woli mocy. Kosiarz jest figurą silną, ofensywną i wichrzycielską. To właściwie on pojawił się na dyplomie w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku w 1990 roku jako Marek Rogulski. Udrapowany we wdzianko z krowich skór i pomalowany w barwy ochronne, kroczył na egzaminie przez oświetlone elektrycznym światłem przeskalowane fragmenty mózgu (modele wykonane według atlasów anatomicznych) oraz obok sporego sarkofagu i różnych symboli tworzących razem postmodernistyczny melanż stylistyk, który opisywać miał aktualną sytuację geopolityczną. Z czasem kosa, która sugeruje możliwość zbrojnej napaści, nerwicy, rozjątrzenia, stała się atrybutem artysty, częścią jego licznych późniejszych instalacji. A jak dodaje artysta: „kosiarz... – kusi, by to pociągnąć – umysłów...”.

DOKTOR ROGULSKI

Nauka i sztuka to dziedziny przyglądające się sobie i przegładające się w sobie. W okresie nowoczesności to nauka narzucała sztuce procedury postępowania (analizy morfologiczne, taksonomie, etc.). Dzisiaj tak zwane badania artystyczne uświadamiają przede wszystkim skostnienie nauki oraz demistyfikują partykularyzmy uznawane za uniwersalne prawdy. Jak ujął to sam Rogulus, cytując Romana Bromboszcza: „O ile sztuka zorientowana jest *usterkowo* w celu deszyfracji czegoś, ale zarazem zniszczenia warunków początkowych, o tyle nauka spodziewa się

osiągnąć obowiązujący standard perfekcyjności”²². Zdarzają się dzisiaj artyści, którzy w ramach anihilacji błędnych założeń początkowych, opracowują konkretne modele innego współbycia, autarkyczne światy, pirackie utopie. Należy do nich niewątpliwie Doktor Rogulski, działający od pewnego czasu trochę jak profesor Tolkien z Oxfordu, wymyślający własny język, specjalistyczną terminologię dla swej strefy autonomicznej. Przekroczenie jej wiązać się musi odtąd z pewnym wysiłkiem, otwartością na oduczanie i pójście na przełaj. Nazwa Pracownia EpiFiPiPsi nie odnosi się bynajmniej do języka pozarozumowego, tworców w rodzaju „dyr buł szczył” Kruczonycha czy „Fümms bö wö tää zää Uu” Schwittersa, jest bowiem zaszyfrowanym programem artysty. Termin „wetware”, jak pojawił się w 2020 roku w tytule wystawy w Instytucie Cybernetyki Sztuki (ICS), odnosi się do neuronauki i koncepcji Karla H. Pribrama – amerykańskiego profesora psychiatrii badającego ludzki mózg.

Jako Doktor Rogulski Rogulus lubi naukowców śmiałych i niebanalnych. Oryginalność ks. prof. Włodzimierza Sedlaka – jednego z jego niegdyś ulubionych autorów – wyrażała się w „niekonwencjonalnym sposobie myślenia, jak również w kreatywnym podejściu do materii językowej”²³. Z kolei wyjątkowość zetknięcia się z książkami prof. Jana Trąbki, słynnego krakowskiego biocybernetyka, polega na tym, że choć z odpowiedziami na postawione w nich pytania „można się zgadzać lub nie”, to jednak czytelnik niezawodnie „zostaje skonfrontowany z taką porcją konkretnych informacji i przemyśleń, że może po odłożeniu książki poszukiwać na własną rękę odpowiedzi na te pytania – bogatszy o przeżycia intelektualne najprzedniejszej marki”²⁴. Wiele inspirujących osób Doktor Rogulski zapraszał do Klubu C14, a gdy niektórym zaproszonym nie udało się przybyć, czytane były ich teksty (między innymi słynnego antropozofa Jerzego Prokopiuka, Zbigniewa Zagajewskiego – tłumacza wielu książek o duchowości oraz religioznawcy Jacka Sieradzana, zajmującego się między innymi magią i szamanizmem). ICS kontynuuje tę tradycję sympozjalną i chętnie prowadzi projekty badawczo-artystyczne (na przykład sympozjum *Kultura jako układ współrzędnych* zorganizowane w 2018 roku we współpracy z Centrum Edukacji Nauczycieli w Gdańsku).

²² R. Bromboszcz, *Kultura cybernetyczna i jakość*, Poznań, 2014; cyt. za: M. Rogulski, *Wetware: proliferacja i przecucie*, Gdańsk 2020, s. 8.

²³ M. Ciupińska, *Aforyzmy i sentencje w tekstach kaznodziejskich ks. prof. Włodzimierza Sedlaka*, „Kwartalnik Językoznawczy” 2012, nr 3, s. 2.

²⁴ R. Tadeusiewicz, *Recenzja książki Jana Trąbki „Mózg a świadomość” (WL, Kraków 1983)*, „Postępy Cybernetyki” 1984, nr 4, s. 212.

Palindrom MuesseuM to ukuty przez Rogulusa termin odnoszący się do pułapek pamięci, jakimi są halucynacje, do zapadania się świadomości, do marzeń o pełni, które okazują się ułudą, wreszcie – do wiedzy będącej jedynie zniekształconym echem, zmieniającym się w ignorancję. Od czasu, kiedy jako jedenastolatek odwiedził wraz z rodzicami British Museum, artysta ciągle na nowo zastanawia się, jak kolektywne modelowanie pamięci determinuje nasze wybory – ile w nas wolności, a ile nieświadomego poruszania się po zaklętym kręgu, generowania halucynacji pozwalających usensownić i udomowić rzeczywistość. Rogulus konsekwentnie wyszukuje paradoksy, puste miejsca z żywotną potencjalnością. W tle ciągle jest derridiańska *chora* wzgórz morenowych, ale jej nowym wcieleniem, umożliwiającym nieco inne inscenizacje, stał się Wielki Zderzacz ArtHadronów, bo – powołując się na Karla Mannheima – artysta uznał, że zmuszenie umysłu do odkrycia niedających się uzgodnić sytuacji konfliktowych jest szansą, by pojedynczy mózg i jego świadomość wyszedł poza iluzje strefy komfortu i zetknął się z rzeczywistością.

Ostatnie performanse Rogulusa stawiają sobie za cel między innymi sterowanie halucynacjami kontrolowanymi, a chodzi w tym o wyłonienie się – jak sam to ujmuje – „nowego szerszego światopoglądu”. Problem z socjologią wiedzy (jaką reprezentował na przykład Mannheim) jest oczywiście taki, że pozostając w granicach epistemologii i zarządzania wiedzą²⁵, budzi spory już wśród samych naukowców specjalizujących się w tym zakresie, o kompetencjach miłośników sztuki nie wspominając. Czy jednak z tych powodów, jak to dzieje się w nowoczesności, fundamentalne spory musimy scedować na ekspertów? Doktor Rogulski niewątpliwie szuka porozumienia pomiędzy obszarami obwarowanych przez specjalistów zasiekami wąskich specjalizacji, których przekroczenie grozi zażenowaniem czy kompromitacją. Tak czy inaczej, miłośnik sztuki artysty musi nieustannie sprawdzać w słowniku, co oznaczają stosowane przez niego terminy, albo wręcz – używać lingwistycznej intuicji, gdyż część z nich to neologizmy. Nie wiesz, co znaczy konektyw, virion, synektyka, obwody koronowo-podstawne, epihumanistyka, rekurancje, struktura dysspatywna? Artysta w licznych drukach towarzyszących wystawom przywołuje bogatą literaturę, od której można zacząć dokształcanie.

Tytuł rozprawy doktorskiej Rogulusa *Ślady pamięciowe w dochodzeniu do koncepcji dzieła artystycznego poprzez pracę z modelem kulturowym* (2019) prowadzi wprost do umiejętności sterowania czasem.

²⁵ W. Czajkowski, *Socjologia wiedzy: między epistemologią a zarządzaniem wiedzy*, w: *Współczesne problemy socjologii wiedzy. W 80-lecie „Ideologii i utopii” Karla Mannheima*, red. T. M. Korczyński, Warszawa 2017, s. 23 passim.

WŁADCA CZASU

Powrót do przeszłości odbywa się oczywiście po to, by zmienić teraźniejszość. Zmierzenie się z tradycją praktyk i pojęć wypracowanych w obszarze sztuki odbywa się poprzez inicjowanie działań heterotemporalnych. Rogulus jako władca czasu przypomina trochę doktora Emmetta Browna z *Powrotu do przeszłości*, gdyż na swoim koncie ma wiele projektów, nad którymi nieustannie pracuje, a maszyna czasu to jedynie wierzchołek góry lodowej. Pamiętacie, jak doktor Brown wykrzykuje w pewnym momencie „Wreszcie wynalazłem coś, co działa!”? To sedno rozterki Rogulusa – podróżuje w czasie samodzielnie, a marzy o wypracowaniu procedur i protokołów, którymi mógłby się podzielić z innymi. Po to przecież robi wystawy, akcje, działania (wystawę *Władcy czasu* zorganizował z okazji Nocy Muzeów w 2019 roku). Artysta majstruje w przeszłości, co przekłada się na określone przesunięcia, modyfikacje, suplementy. Nie mają one niestety zasięgu większego niż dźwięki granej przez niego muzyki. Aktualnie wydaje się, że by podróżować w czasie tak, jak robi to Rogulus, trzeba by powtórzyć jego życie. Jednak artysta się nie poddaje. Odejście od działań określanych jako performance w stronę sterowania (*steerage*) wskazuje, że zdecydowanie zmierza ku praktykom powtarzalnym. Sterowanie uaktualnia się w trakcie działań artystycznych, gdyż – jak ujmuje to artysta – każdy akt uwagi wiąże się z procesem decyzyjnym. Nasuwa się idea suplementu w rozumieniu Derridy, czyli powstającego zawsze w sekwencji czasowej dodatku „do pozornie idealnej lub oryginalnej obecności”²⁶. Suplement zakłada brak oraz osobistą aktualną sprawczość w ramach uznanych reguł. Filozof posługiwał się postaciami Amona i Tota, by wyjaśnić, że Tot jako syn jest suplementem Amona – tyleż dodatkiem, co zamianą. Istnieje w opozycji do niego, będąc zarazem jego powtórzeniem. Rogulus jest natomiast suplementem neolitycznego wołu, mającego jeszcze ślady pamięci tura; jest suplementem Piętaszka tyleż z powieści Defoe, co z powieści Michela Tourniera – inicjatora słonecznej metamorfozy swojego pana, który stał się wreszcie jego prawdziwym bratem.

ZŁOTOUSTY

Χρυσόστομος.

FABRYKANT

²⁶ S. M. Wortham, *The Derrida Dictionary*, London–New York 2010, s. 204.

Nieustanna fabrykacja innego świata, innego języka, innej przestrzeni, utarczek z zastanymi schematami myślowymi to budowanie i burzenie – ciągle od nowa – modeli, w których rzeczywistość ma stawać się coraz bardziej rzeczywista. Fabrykant produkuje przede wszystkim niezracjonalizowane sytuacje. Dawno temu powołał Ośrodek Badań Przestrzeni Wewnętrznej (1994) i można założyć, że przynajmniej od tego czasu stara się także konwencjonalne instytucje, takie jak galerie, zmienić w pracownię „filozoficzno-medytacyjno-artystyczne”²⁷. Bo choć zrobił sam z siebie królika doświadczalnego, to jako Fabrykant wprowadza tego królika w przestrzeń publiczną i unaocznia, uzmysławia, uświadamia oraz inspiruje tych, którzy zgłaszają chęć doświadczenia tego działania. Różowy nosek futrzaka zostawia mokry ślad na ciałach i ubraniach ludzi odwiedzających galerię. Gdy wracają do domu i okazuje się, że plamy po różowym nosku nie dają się sprać – Fabrykant odnosi sukces. Instytucja galerii dzięki Fabrykantowi staje się pasażem regulującym przepływ wiedzy i doświadczenia indywidualnego do doświadczenia zbiorowego.

Z pewnością można by znaleźć więcej wcieleń Rogulusa w jego precyzyjnie skonstruowanej drodze artystycznej, która zaczęła się od podróży w przeszłość. Na jej poszczególnych etapach wyluskiwał jakąś część siebie i eksplorował jej granice; z czasem więc, gdy tych badanych elementów cielesności i duchowości było coraz więcej, stało się jasne, że Rogulus pracuje w rozrywce. Jednak nie w tej artystycznej rozrywce, która tłumaczy się na „entertainment”, ale w rozrywce rozumianej jako dzielenie się, odspójnianie, celem wyzwolenia w zatrzaśniętym i zastygłym w jednej formie artyście siły odśrodkowej. Tak powstała hybryda o przydomku Rozrywkowicz. Rogulus Rozrywkowicz.

Rozrywkowicz nie zmienia się całkowicie, zawsze zostawia coś z tyłu głowy – swoją przeszłość, wcześniejszą tożsamość, dane doświadczenia. Zmieniają się poszczególne fragmenty Rozrywkowicza. Wierny paradoksom Rogulus Rozrywkowicz zachował ambiwalentny stosunek do rozrywki: potrafi się z niej i siebie samego śmiać, wchodząc w domenę swawoli i zabawy. Rozrywka to rozrywka. Trwa to już długi czas: lata 80. to faza prehistoryczna, pierwsza połowa lat 90. to fazy mityczne, a druga połowa dekady związana jest z nowożytnością i nowoczesnością (spaja wszystko ezoteryka i dwa tajemnicze zakony: Zakon Psów Najświętszych Przestrzeni i Potęg Północy w roku 1992 i Tajny Zakon z lat 1995–1996). Sama końcówka dziesięciolecia to

²⁷ *Zwiadowca*, dz. cyt., s. 140.

wychodzenie poza postmodernizm, w stronę innej nowoczesności. W międzyczasie – bo logika dziejów jest u Rogulusa zawsze wieloznaczna, z tunelami czasoprzestrzennymi – następują linki do tego, co aktualne, społeczne i polityczne. Ostatnie lata to badanie oddziaływania wzorców kulturowych, zgodnie z przekonaniem, że skoro obraz tego, co rzeczywiste, jest po prostu kreacją, to dobrze byłoby, gdyby można było na nią wpływać, wychodząc od obszaru sztuki. Tak doszło do powstania praktycznej idei halucynacji funkcjonalnych. Wraz z koncepcją *steerage* pojawił się Sternik, legitymizujący się czy wręcz wzmacniający się nauką, która pełni nie tyle rolę wyjaśniającą, co uzmysławiającą. Nie muszę dodawać, że Sternik jest rozrywkowy.

Liczne boskie przydomki (epitety) w społeczeństwach politeistycznych określały bogów jako wielopostacie. Egipskie przydomki bogów podzielono niegdyś na osobiste i sytuacyjne; te pierwsze – przynależne na stałe do określonych postaci, te drugie – do określonych zdarzeń, które dzisiaj w przypadku artystów i ich działań nazwać można by było inscenizacjami. Heteronimy Rogulusa wywodzą się raczej z przydomków niż z awatarów, gdyż współczesne awatary nie tyle określają człowieka, co pozwalają mu nie być sobą. Przydomki określają wieloaspektowe i wielokierunkowe poszukiwania granic samego siebie, także na poziomie językowym. Choć teoretycznie wszystko zmierza do jednego celu, czyli do poszerzenia świadomości, to jest on na tyle nieokreślony, że nie wyklucza rozproszenia i przygodności. Ustawiczne dzielenie się na niewspółmierne postacie, niemające ze sobą czasami wręcz nic wspólnego, kwestionuje bezpieczną spójność, w której nie ma miejsca na to, co nieznanne.