

**UNIWERSYTET KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ  
W KRAKOWIE  
SZKOŁA DOKTORSKA**

**DYSCYPLINA: Sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki**



**Uniwersytet Komisji  
Edukacji Narodowej  
w Krakowie**

**Michał Tokarz-Mazurek**

**ROZPRAWA DOKTORSKA**

**Dom – przestrzenie, nawarstwienia, granice i przejścia.  
Heterotopia opuszczonego domu rodzinnego**

Promotorka: dr hab. Anna Sadowska, prof. UKEN

Kraków, 2026

**UNIVERSITY OF THE NATIONAL EDUCATION COMMISSION,  
KRAKOW  
DOCTORAL SCHOOL**

**DISCIPLINE: Fine Arts and Art Conservation**



**Uniwersytet Komisji  
Edukacji Narodowej  
w Krakowie**

**Michał Tokarz-Mazurek**

**DOCTORAL DISSERTATION**

**House – spaces, layers, borders and transitions. Heterotopia of abandoned  
family home.**

Supervisor: dr hab. Anna Sadowska, prof. UKEN,

Kraków, 2026

## **Abstrakt**

W niniejszej pracy doktorskiej analizie poddano opuszczony dom rodzinny jako szczególny typ przestrzeni heterotopijnej. Punktem wyjścia jest koncepcja heterotopii Michela Foucaulta, która zostaje poddana reinterpretacji i przeniesiona z kontekstu przestrzeni instytucjonalnych na grunt prywatnej architektury wiejskiej. W tym celu autor wprowadza pojęcie „heterotopii opuszczenia”, rozumianej jako stan zawieszenia budynku pomiędzy domem a ruiną, w którym dotychczasowe funkcje zostały utracone, a nowe nie zostały jeszcze określone.

Badania opierają się na analizie konkretnego przypadku – domu rodzinnego autora – oraz na jego zestawieniu z wybranymi kontekstami teoretycznymi (m.in. Foucault, Tuan, Heidegger, Derrida) i przykładami praktyk artystycznych. Szczególną rolę odgrywa tu wątek autobiograficzny, który pozwala uchwycić napięcie między doświadczeniem indywidualnym a strukturą społeczną przestrzeni.

Praca ukazuje, że opuszczony dom funkcjonuje jednocześnie jako materialny obiekt, zapis pamięci oraz przestrzeń przejścia, podlegająca procesom entropii i przekształceń funkcjonalnych. Analiza obejmuje zarówno przemiany architektoniczne i użytkowe budynku, jak i rolę przedmiotów jako nośników pamięci oraz śladów zamieszkiwania. Wskazane zostaje również napięcie pomiędzy tendencją do archiwizacji a ryzykiem muzealizacji przestrzeni.

Integralną częścią pracy są działania artystyczne, które stanowią formę badania poprzez praktykę. Projekty te eksplorują relacje między obecnością i nieobecnością, pamięcią i materialnością oraz granicami przestrzeni, rozwijając refleksję nad domem jako miejscem jednocześnie realnym i symbolicznym.

## **Słowa kluczowe:**

przestrzeń, miejsce, pamięć, ślad, materialność, doświadczenie przestrzeni, geografia humanistyczna, dom rodzinny, ready-made, przestrzeń równoległa, przestrzeń rozszcepiona, narracja środowiskowa, zamieszkiwanie, bagaż dziedziczenia.

## **Abstract**

This doctoral dissertation examines the abandoned family home as a specific type of heterotopic space. Michel Foucault's concept of heterotopia provides the conceptual framework and is reinterpreted and transferred from the context of institutional spaces to that of private rural architecture. To this end, the author introduces the notion of a "heterotopia of abandonment," understood as a state in which a building is suspended between a home and a ruin, where its former functions have been lost and new ones have yet to be defined.

The research is based on the analysis of a specific case—the author's family home—juxtaposed with selected theoretical frameworks (including Foucault, Tuan, Heidegger, and Derrida), as well as examples of artistic practice. Particular emphasis is placed on the autobiographical dimension, which makes it possible to articulate the tension between individual experience and the social structuring of space.

The dissertation demonstrates that the abandoned house functions simultaneously as a material object, a repository of memory, and a transitional space subject to processes of entropy and functional transformation. The analysis encompasses both the architectural and functional transformations of the building, as well as the role of objects as carriers of memory and traces of habitation. It also identifies a tension between the impulse to archive and the risk of musealizing the space.

An integral part of the dissertation consists of artistic practices that serve as a form of research through practice. These projects explore the relationships between presence and absence, memory and materiality, and the boundaries of space, further developing a reflection on the home as both a real and symbolic site.

### **Keywords:**

space, place, memory, trace, materiality, experience of space, humanistic geography, family home, ready-made, parallel space, split space, environmental narrative, dwelling, inheritance baggage

## Spis treści

<b>Abstrakt</b> .....	<b>3</b>
Słowa kluczowe:.....	3
<b>Abstract</b> .....	<b>4</b>
<b>Spis treści</b> .....	<b>5</b>
<b>1. Wstęp - zarysowanie głównej osi poszukiwań badawczych</b> .....	<b>8</b>
<b>2. Wątek osobisty - figury domów rodzinnych</b> .....	<b>11</b>
2.1. Dom opuszczony.....	12
2.1.1 Historia budynku.....	12
2.1.2 Nowy dom i następstwa opuszczenia budynku.....	14
2.1.3 Entropia pomieszczeń.....	15
2.1.4 Pamięć przedmiotów.....	24
2.2 Dom zamieszkania.....	27
2.2.1 Napięcia między budynkami.....	29
<b>3. Teoretyczne konteksty przestrzeni opuszczonego domu</b> .....	<b>31</b>
3.1. Heterotopia - wyjaśnienie terminu w odniesieniu do opuszczonego budynku.....	32
3.1.1. Sześć zasad Heterotopii.....	33
3.1.2. Heterotopia opuszczenia – redefinicja pojęcia w kontekście domu rodzinnego	38
3.2 Geografia humanistyczna: przestrzeń, miejsce i doświadczenie.....	39
3.2.1 Wprowadzenie: przestrzeń i miejsce w ujęciu Tuana.....	40
3.2.2 Doświadczenie przestrzeni: ciało, zmysły i orientacja.....	40
3.2.3 Od przestrzeni do miejsca: wartościowanie, zakorzenienie i skala.....	42
3.2.4 Wyobrażenia, czas i symboliczne porządkowanie przestrzeni.....	47
3.2.5 Syntetyczne podsumowanie koncepcji Tuana.....	49
3.3 Interpretacja przytoczonych tekstów w kontekście opuszczonego domu rodzinnego.	50
<b>4. Dom i domowość w wybranych tekstach kultury</b> .....	<b>52</b>
4.1 Dom utracony i jego heterotopijne aspekty.....	53
4.1.1 Andrzej Muszyński, <i>Dom ojców</i> .....	53
4.1.2 Giant Sparrow Studio, <i>What Remains of Edith Finch</i> .....	54
4.1.3 Dorota Braunsch, <i>Domy Bezdomne</i> .....	56
4.1.4 Aimee De Jongh, <i>Powrót Pszczółojada</i> .....	58
4.2 Powrót i pamięć: Dom jako palimpsest.....	59
4.2.1 Andrzej Stasiuk, <i>Dukla</i> .....	59
4.2.2 Jan Łomnicki, Marcin Łomnicki, <i>Dom</i> .....	61
4.2.3 Emma Dante, <i>Siostry Macaluso</i> .....	63
4.2.4 Zbigniew Chmielewski, <i>Daleko od szosy</i> .....	65
4.3 Dom jako scena konfliktu i wspólnoty.....	66
4.3.1 Tanel Toom, <i>Prawda i sprawiedliwość</i> .....	66
4.3.2 Bong Joon-ho, <i>Parasite</i> .....	68
4.3.3 Emilija Gašić, <i>78 dana</i> .....	70
4.4 Podsumowanie.....	72

<b>5. Dom i domowość w wybranych dziełach sztuki współczesnej.....</b>	<b>74</b>
5.1 Gordon Matta-Clark, <i>Splitting</i> , 1974.....	74
5.2 Krzysztof Maniak, <i>Pole</i> , 2017.....	76
5.3 Peter Pflügler, <i>NOW IS NOT THE RIGHT TIME</i> , 2023.....	78
5.4 Do Ho Suh, <i>Rubbing/Loving</i> , 2016.....	80
5.5 Iris Häussler, <i>The Legacy of Joseph Wagenbach</i> , 2006.....	82
5.6 Michael Landy, <i>Semi-Detached</i> , 2004.....	84
5.7 Gregor Schneider, <i>Haus u r</i> , od 1985.....	86
5.8 Podsumowanie.....	88
<b>6. Przegląd strategii artystycznych na wybranych przykładach sztuki współczesnej.....</b>	<b>90</b>
6.1. Przedmiot jako nośnik znaczeń w praktykach artystycznych.....	90
6.1.1. Cornelia Parker, <i>Cold Dark Matter: An Exploded View</i> , 1991.....	90
6.1.2. Robert Kuśmirowski, <i>Masyw Kolekcjonerski</i> , 2008.....	92
6.1.3. Konrad Pustoła, <i>Nieskończone domy</i> , 2005–2006.....	94
6.1.4. Monika Sałyga, <i>Akt Przejścia</i> , 2021.....	95
6.1.5. Ilya Kabakov, <i>The Garbage Man (The Man who Never Threw Anything Away)</i> , 1988.....	97
6.1.6. Elwira Sztetner, <i>To tylko zabawa</i> , 2022.....	100
6.1.7. Podsumowanie.....	101
6.2 Relacje między opowiadaną przestrzenią a galerią.....	102
6.2.1 Robert Smithson, <i>Site/Nonsite</i> , od 1968.....	102
6.2.2 CAPTPC, <i>The International Celebration of Blasphemy and the Sacred</i> , 2024.....	104
6.2.3 Podsumowanie.....	106
<b>7. Opis dzieł zrealizowanych w ramach projektu doktorskiego.....</b>	<b>108</b>
7.1. Wstęp.....	108
7.2. Proces realizacyjny.....	108
7.3. Opis dzieł.....	110
7.3.1. Wystawa <i>Dom Istot Wielu</i> .....	112
7.3.2. <i>Portret Gospodarza</i> .....	114
7.3.3. <i>Na Opał</i> .....	116
7.3.4. <i>Ora et Labora</i> .....	118
7.3.5. <i>A Ojciec twój, który widzi w ukryciu, odda tobie</i> .....	119
7.3.6. <i>Pamięć Przedmiotów</i> .....	121
7.3.7. <i>Ziarna i Pławy</i> .....	124
7.3.8. <i>Lustro</i> .....	132
7.3.9. <i>Okno Simmla</i> .....	135
7.3.10. <i>Apoteozy</i> .....	136
7.3.11. <i>Święta Księga</i> .....	139
7.3.12. <i>Karty</i> .....	148
7.3.13. <i>Wczesna Wiosna</i> .....	150
7.3.14. <i>Miejsca Jednoczesne</i> .....	150

7.3.15 Podsumowanie.....	155
<b>8. Zakończenie.....</b>	<b>160</b>
Bibliografia:.....	162
Spis ilustracji:.....	164
Linki do skanów 3D:.....	167

## 1. Wstęp - zarysowanie głównej osi poszukiwań badawczych

Spośród przestrzeni społecznych, w których na co dzień funkcjonujemy, dom pozostaje tą najbardziej intymną, a zarazem podstawową. Jest przestrzenią kojącą i chroniącą, miejscem przyjmującym i osłaniającym. To w nim rodzą się i kształtują najbliższe więzi, ale jednocześnie w pewnym sensie jesteśmy na swój dom rodzinny skazani.

Przestrzeń, w której dorastamy i spędzamy znaczną część życia, staje się amalgamatem doświadczeń, wspomnień i emocji. Zdomowienie w konkretnym miejscu wpływa na sposób postrzegania świata, czyniąc dom podstawowym punktem odniesienia wobec innych przestrzeni. Jest on również śladem po relacjach istniejących w przeszłości. Oswajamy go nie tylko jako układ pomieszczeń, lecz także jako zbiór przedmiotów, zapachów i wrażeń. Jednocześnie dom – jako byt, miejsce i idea – stanowi istotny problem badawczy.

W ujęciu Yi-Fu Tuana dom w czasie zamieszkiwania jest miejscem rozumianym jako spokojne centrum ustalonych wartości i bezpieczne schronienie. W momencie opuszczenia może natomiast ponownie stawać się przestrzenią – czymś obcym, nieoswojonym i pozbawionym zakorzenienia, jak wskazuje Zbigniew Rykiel. Ta zmiana statusu stanowi jeden z głównych punktów wyjścia dla niniejszych rozważań.

Projekt doktorski *Dom – przestrzenie, nawarstwienia, granice, przejścia. Heterotopia opuszczonego domu rodzinnego* stanowi próbę zbadania znaczeń osadzonych w przestrzeni opuszczonego domu rodzinnego oraz ich interpretacji w odniesieniu do doświadczenia jednostkowego.

Punktem wyjścia są dwa domy rodzinne: zamieszkały, ten, w którym się wychowywałem, oraz opuszczony, dom moich przodków. Stary dom, wzniesiony w latach 30. XX wieku przez mojego pradziadka, stanowi zarówno przedmiot, jak i podmiot działań badawczych oraz artystycznych. Traktuję go jako przestrzeń współistnienia ludzi, przedmiotów i ich śladów, a zarazem jako laboratorium twórcze.

Budowa nowego domu rozpoczęła się w drugiej połowie lat 80., a wraz z upływem czasu przenosili się do niego kolejni członkowie rodziny. Stary dom opustoszał na początku lat 90. i stopniowo zaczął popadać w ruinę, podczas gdy naprzeciwko niego formowało się nowe centrum życia rodzinnego. Proces ten można opisać jako długotrwałe przesunięcie funkcji i znaczeń między dwoma budynkami, jeden stawał się domem, drugi tę funkcję tracił, choć nie przestawał być obecny w strukturze doświadczenia.

Choć nigdy nie mieszkałem w starym domu, od dzieciństwa był on dla mnie

przestrzenią eksploracji. Z czasem przekształcił się w miejsce gromadzenia przedmiotów z różnych okresów życia rodziny. Pokój pradiadków zachował szczególnie, niemal sakralny status i pozostawał nienaruszony przez wiele lat, aż do momentu, gdy zacząłem adaptować go na pracownię. Decyzja ta została podjęta w 2013 roku, kiedy jako uczeń liceum plastycznego zacząłem potrzebować własnej, autonomicznej przestrzeni twórczej. Ze względu na fakt, że w tygodniu mieszkalem w internacie, a w zamieszkanym domu nie było możliwości wydzielenia takiego obszaru, wybór padł na pomieszczenie w opuszczonym domu. Wiązało się to z reorganizacją przestrzeni i wprowadzeniem nowej funkcji, co zapoczątkowało etap relacji z tym miejscem oparty na bezpośrednim doświadczeniu, pracy i przekształcaniu go.

Interwencja ta nie mogła jednak mieć charakteru samodzielnej i natychmiastowej. Pomieszczenie, pozostawione przez ponad dwie dekady w niemal niezmiennym stanie, zachowywało ślady codziennego życia jego dawnych mieszkańców: w szufladach znajdowały się leki, dokumenty i notatki, w szafkach osobiste przedmioty, a w szafach wciąż wisiały ubrania. Wspólnie z babcią przeprowadziliśmy proces stopniowego porządkowania tej przestrzeni – część rzeczy została zabezpieczona i przeniesiona do nowego domu, inne usunięte, a układ mebli zmieniony. Dopiero wówczas możliwe stało się wprowadzenie podstawowych elementów pracowni malarskiej.

Powrót do domu przodków stał się impulsem do działań artystycznych. Wykorzystując zarówno tradycyjne, jak i współczesne narzędzia, podejmuję pracę z przestrzenią nasyconą znaczeniami. Przekształcanie domu traktuję jako proces twórczy, którego efektem jest wieloelementowe dzieło o charakterze site-specific.

Jednym z kluczowych narzędzi interpretacyjnych jest praktyka artystyczna, poprzez którą zgromadzone wątki są przetwarzane i porządkowane. Proces zamieszkiwania wiąże się z relacją zachodzącą pomiędzy domem a jego mieszkańcami – relacją, w której obie strony wykazują sprawczość. Dom jest konstytuowany przez mieszkańców, a oni kształtowani przez dom. Jak wskazuje Janusz Barański, w jego obrębie dokonuje się proces nieustannego formowania podmiotowości.<sup>1</sup>

Projekt koncentruje się wokół doświadczenia domu jako przestrzeni jednocześnie materialnej, emocjonalnej i symbolicznej. Szczególne znaczenie ma napięcie między domem zamieszkałym a opuszczonym, między trwaniem a zanikiem funkcji. Analiza ta prowadzi do rozpoznania domu jako heterotopii, czyli przestrzeni, w której nakładają się różne porządki czasu, pamięci i doświadczenia.

---

<sup>1</sup> J. Barański, „Dom – świat życia poważnego”, w *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 2-3(289-290), 2010, s. 85.

Ramą metodologiczną projektu jest teoria ugruntowana, rozwinięta przez Barneya Glasera i Anselma Straussa<sup>2</sup>. Metoda ta opiera się na cyklicznym procesie zbierania i analizy danych, formułowania kategorii oraz ich weryfikacji poprzez powrót do materiału badawczego. W niniejszym projekcie pozwala ona na uchwycenie wielowarstwowego charakteru domu rodzinnego bez redukcji go do jednej, uprzednio przyjętej interpretacji.

W rezultacie dom jawi się jako dynamiczna struktura współtworząca doświadczenie mieszkańca, a działania artystyczne stają się formą poznania zakorzenioną w doświadczeniu miejsca. Projekt lokuje się na styku praktyki twórczej, refleksji humanistycznej i badań jakościowych, proponując rozumienie sztuki jako procesu badawczego.

---

<sup>2</sup> A. Strauss, B. Glaser, *Odkrywanie teorii ugruntowanej. Strategie badania jakościowego*, Wydawnictwo Nomos, Kraków, 2009

## 2. Wątek osobisty - figury domów rodzinnych

W niniejszym rozdziale podejmuję próbę opisanie dwóch domów rodzinnych, które stanowią podstawowy kontekst biograficzny i przestrzenny dla całego projektu. Nie interesują mnie one jedynie jako obiekty architektoniczne ani jako element rodzinnej historii, lecz jako figury domu ujawniające odmienne sposoby trwania, zamieszkiwania i przeżywania przestrzeni. Zestawienie starego, opuszczonego domu z budynkiem obecnie zamieszkiwanym pozwala uchwycić napięcie między przeszłością a teraźniejszością, trwaniem a degradacją, pamięcią a codziennym użytkowaniem. Oba miejsca pozostają ze sobą w nieustannej relacji i wzajemnie się dopełniają: jeden funkcjonuje jako przestrzeń śladu, drugi jako przestrzeń aktualnego życia, choć również naznaczonego historią i przemijaniem.

Pierwsza część rozdziału poświęcona jest staremu drewnianemu domowi z 1932 roku. Rekonstruję jego historię, przemiany związane z wyprowadzką mieszkańców oraz stopniową utratą funkcji mieszkalnej. Interesuje mnie moment, w którym budynek przestaje być domem w pełnym sensie tego słowa, lecz nie staje się jeszcze ruiną. W tym stanie zawieszenia ujawniają się zarówno procesy materialnej degradacji, jak i szczególna intensyfikacja znaczeń związanych z pamięcią, przedmiotami i śladami dawnej obecności. Opis poszczególnych pomieszczeń oraz ich entropicznej przemiany prowadzi mnie ku refleksji nad statusem rzeczy pozostawionych w opuszczonym wnętrzu – jako nośników pamięci, reliktyw codzienności i elementów, które współtworzą późniejsze działania artystyczne.

Druga część rozdziału dotyczy domu obecnie zamieszkiwanego przez moją rodzinę. Analizuję go jako przestrzeń projektowaną z myślą o wielopokoleniowym trwaniu, ale konfrontowaną z przemianami społecznymi, demograficznymi i ekonomicznymi, które podważają pierwotne założenia jego funkcjonowania. Istotne stają się tu także relacje między obiema działkami i budynkami – starym i nowym – które mimo formalnej odrębności tworzą jedną, rozproszoną całość codziennego życia. Rozdział ten ma więc charakter nie tylko dokumentacyjny, ale i interpretacyjny: stanowi próbę uchwycenia rodzinnej przestrzeni jako pola napięć między dziedziczeniem, użytkowaniem, utratą i wyobrażeniem przyszłości.

## 2.1. Dom opuszczony

### 2.1.1 Historia budynku

Dom został wzniesiony w 1932 roku przez moich pradziadków, Wincentego i Helenę Mikrut. Powstał na wzór lokalnych zabudowań, bez udziału architekta, co było praktyką powszechną dla ówczesnych domów wiejskich. Pierwotnie budynek składał się z ganku, sieni, dwóch pokoi, kuchni oraz tzw. „komory”. Na strych, biegnący nad całą powierzchnią domu, prowadziła drabina. Przestrzeń poddasza była znacznie ograniczona przez konstrukcję dachu; skosy po obu stronach pozwalały na swobodne poruszanie się jedynie środkiem strychu. Dom, podobnie jak większość okolicznych zabudowań, nie posiadał podpiwniczenia. Drewniane bale osadzono na ceglanej podmurówce, a po ich ustawieniu cały budynek został oszalowany pionowymi deskami.

W nowo wybudowanym domu zamieszkali Wincenty i Helena wraz z dwiema córkami: Genowefą oraz Marią (moją babcią). Wybuch II wojny światowej przerwał stabilizujący się rytm życia rodziny. Ze względu na stacjonujące we wsi wojska niemieckie część mieszkańców została wysiedlona do okolicznych miejscowości, głównie Bukowej i Skurowej. Dom Mikrutów został w całości zajęty przez żołnierzy, co uniemożliwiło dalsze zamieszkiwanie go przez rodzinę. Pradziadkowie wraz z dziećmi przenieśli się do krewnych w Bukowej, gdzie pozostawali do czasu ustąpienia wojsk okupacyjnych. Okres wysiedlenia oznaczał nie tylko utratę dostępu do domu, lecz także pełną utratę kontroli nad gospodarstwem, które w tym czasie pozostało w rękach żołnierzy niemieckich. Dopiero po zakończeniu działań wojennych rodzina mogła stopniowo powracać do swojej przestrzeni i odbudowywać dawny porządek.

Zabudowa gospodarstwa była złożona i typowa dla ówczesnych wiejskich domostw. Oprócz budynku mieszkalnego znajdowały się tam: duża stodoła, stajnia, piwnica ulokowana pod kurnikiem, sam kurnik oraz kuźnia, w której pracował Wincenty. Wokół rozmieszczono także kilka mniejszych pomieszczeń gospodarczych pełniących funkcję składów na materiały i narzędzia. Całość tworzyła funkcjonalny układ niezbędny do prowadzenia gospodarstwa rolnego i wykonywania codziennych prac domowych. Układ ten można odczytać jako przedłużenie życia i doświadczenia jego mieszkańców, wpisane bezpośrednio w strukturę domu.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> M. Sulima, Symboliczne przestrzenie domu, „Zeszyty Naukowe Politechniki Białostockiej. Architektura” 2007, z. 20, s. 82.

Między zabudowaniami a domem rozciągał się obszerny plac wykorzystywany jako miejsce postoju koni należących do klientów kuźni oraz do manewrowania wozami podczas żniw. Od południa i zachodu teren otaczały wiśnie i jabłonie, oraz kwiaty, m.in. malwy.



Il. 2.1. Fotografia domu, widok od strony południowo-wschodniej, archiwum rodzinne autora, ok. 1960

Po parcelacji ziem rodzina Mikrutów gospodarowała na areale około 3 hektarów, uprawiając głównie pszenicę i owies, a część pól przeznaczając na pastwiska. W latach 60. Maria Mikrut wyszła za mąż za Jana Tokarza, starszego o cztery lata sąsiada. Młode małżeństwo zdecydowało, że zamieszka z rodziną Mikrutów i będzie pomagać w prowadzeniu gospodarstwa. W efekcie rodzina Tokarzy zajęła pokój po północnej stronie domu, podczas gdy Wincenty i Helena pozostali w dotychczas użytkowanej przestrzeni, pokoju po stronie południowej. W 1964 roku urodził się ich pierwszy syn, Stanisław, a w 1966 – Ryszard.

Stanisław i Ryszard dorastali wraz z rodzicami w jednym pokoju po północnej stronie domu, podczas gdy drugi pokój zajmowali Wincenty i Helena Mikrut. Po ukończeniu Liceum Ogólnokształcącego w Jaśle Stanisław zdał egzaminy na Akademię Górniczo-Hutniczą i przeprowadził się do akademika w Krakowie. Ryszard natomiast ukończył Szkołę Rolniczą w Kleciach, pozostał w gospodarstwie i podjął pracę w zakładach Igloomeat (późniejszy

Sokołów). Po studiach Stanisław zamieszkał w Sanoku, a Ryszard, po odbyciu służby wojskowej, w 1990 roku ożenił się z Elżbietą Główką, koleżanką z pracy. Do nowego domu wprowadzili się w sierpniu 1990, zaraz po ślubie. Rok później przyszedł na świat ich pierwszy syn, Paweł, a w 1995 roku drugi – Michał.

W 1992 roku, wraz ze śmiercią Wincentego, rodzina zaczęła wdrażać wcześniej ustalony plan dotyczący zmiany organizacji przestrzennej gospodarstwa. Jan i Maria Tokarzowie mieli wprowadzić się do nowo powstałego, trzykondygnacyjnego budynku, aby wspólnie z Ryszardem, Elżbietą i Pawłem. Z relacji rodzinnych wynika, że decyzja ta była motywowana głównie względami pragmatycznymi – uproszczeniem podziału opłat, efektywniejszym gospodarowaniem zasobami oraz możliwością łatwiejszego zarządzania domem wielopokoleniowym.

### **2.1.2 Nowy dom i następstwa opuszczenia budynku**

Śmierć Wincentego Mikruta w 1992 roku zamknęła etap, w którym drewniany dom z 1932 roku pozostawał przestrzenią codziennego życia rodziny. Ostatnimi jego mieszkańcami byli Jan i Maria Tokarzowie, którzy zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami, po ukończeniu budowy nowego, trzykondygnacyjnego domu przenieśli się do niego. Decyzja ta została podyktowana zarówno wspomnianymi w poprzednim podrozdziale względami praktycznymi (łatwiejszym zarządzaniem gospodarstwem, niższymi kosztami utrzymania,), jak i potrzebą poprawy warunków mieszkaniowych czy większą funkcjonalnością nowej bryły.

Nowy budynek został zaprojektowany jako dom wielopokoleniowy. Na jego parterze znalazł się m.in. Wbudowany garaż, szybko przekształcony przez Jana Tokarza w warsztat. To właśnie tam, już jako emeryt, spędzał znaczną część czasu, konstruując i usprawniając maszyny rolnicze. Za warsztatem znajdowało się pomieszczenie powszechnie określane jako „kotłownia”. Nazwa ta utrwaliła się w języku domowników, mimo że piec gazowy znajdujący się w tym pomieszczeniu nigdy nie spełnił oczekiwań mieszkańców; rozwiązanie to okazało się nieefektywne i kosztowne. W praktyce funkcję głównego źródła ogrzewania przejął piec opałowy zlokalizowany w garażu.

Przeprowadzka Jana i Marii do nowego budynku zapoczątkowała długotrwały proces przemian starego domu. Wraz z utratą codziennych użytkowników przestrzeń zaczęła stopniowo tracić cechy miejsca zamieszkanego. Proces ten może być odczytany w świetle Heideggerowskiego rozumienia „zamieszkiwania”, zgodnie z którym budynek staje się

domem dopiero wtedy, gdy człowiek jest zdolny w nim mieszkać – wraz z odejściem mieszkańców zdolność ta ulega zawieszeniu.<sup>4</sup> Budynek przekształca się więc w obiekt o statusie niejednoznacznym, pośrednim między domem, budynkiem gospodarczym a magazynem. Przemiana ta wpisuje się w rozumienie domu jako przestrzeni poddanej nieustannie transformującej, tracącej stabilność na rzecz stanu ciągłego „bycia w ruchu”.<sup>5</sup> W pierwszych latach Maria Tokarz regularnie odwiedzała opuszczony dom, sprząając go w soboty, podlewając rośliny stojące wciąż na parapetach i dbając o porządek.

Jednak brak stałego ogrzewania oraz wentylacji szybko spowodował pogłębiające się zniszczenia. W pomieszczeniach zaczęła pojawiać się wilgoć, a konstrukcja dachu, wcześniej systematycznie konserwowana przez mieszkańców, wymagała coraz pilniejszych napraw. Niedrożność komina, nieistotna w nieużytkowanym budynku, sprzyjała dalszej degradacji. Ograniczona troska, wynikająca nie z zaniedbania, lecz ze zmieniającego się statusu domu, sprawiła, że proces destrukcji stał się nieunikniony.

Do problemów technicznych dołączyła obecność gryzoni. Stary dom, jeszcze w czasach zamieszkiwania pełniący również funkcję spichlerza, stał się miejscem intensywnej działalności myszy i szczurów. Ziarno, przechowywane jak dotąd na poddaszu, przyciągało zwierzęta, które w krótkim czasie zaczęły niszczyć strukturę budynku, wygryzając tynk ze ścian, drążąc tunele pomiędzy pomieszczeniami i uszkadzając pozostawione książki, gazety oraz inne materiały.

W rezultacie drewniany dom, choć formalnie nadal stanowiący część rodzinnego gospodarstwa, przeszedł widoczną przemianę: z przestrzeni mieszkalnej w rodzaj „porzuconej powłoki”, stopniowo tracącej dawną funkcjonalność i znaczenie. Proces ten będzie w dalszej części pracy interpretowany w kontekście kategorii *domu utraconego* oraz przemian materialności miejsca, które przestaje należeć do świata żywych praktyk, a zaczyna pełnić funkcję śladu po minionych formach życia rodzinnego.<sup>6</sup>

### 2.1.3 Entropia pomieszczeń

Jak wspominałem wcześniej, budynek określany w tej pracy mianem „Starego domu” podlegał stopniowej ewolucji po wyprowadzeniu się jego mieszkańców. Zmiany te wynikały przede wszystkim z redefiniowania funkcji poszczególnych pomieszczeń oraz narastającej

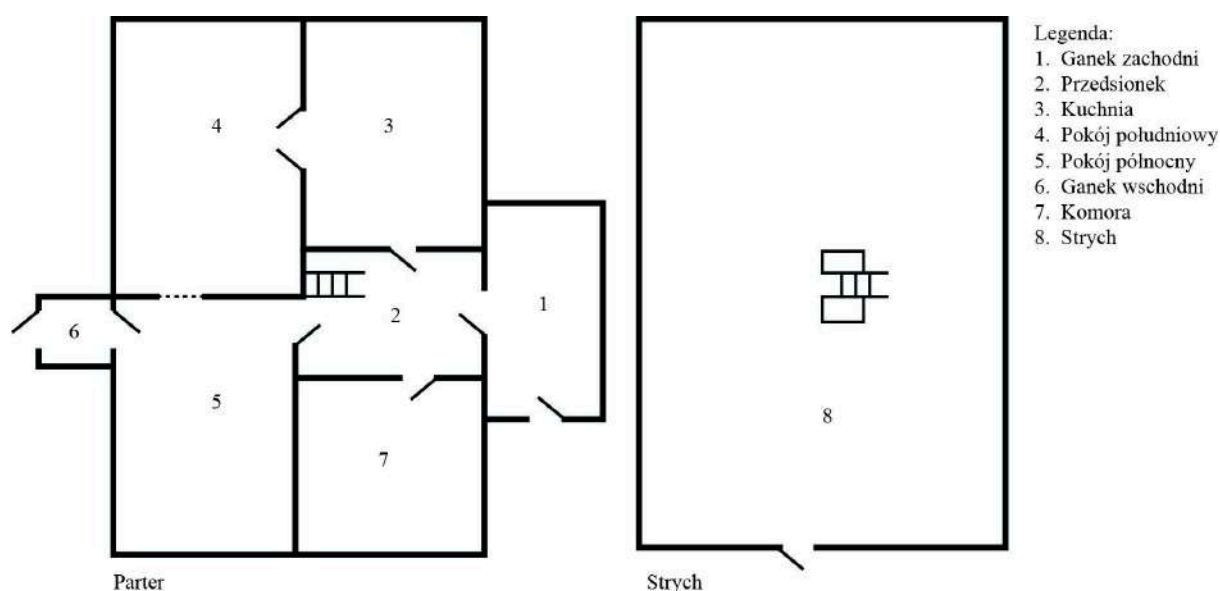
---

<sup>4</sup> M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, [w:] tenże, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski i in., Warszawa 1977, s. 333.

<sup>5</sup> T. Sławek, *Gdzie?*, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013, s. 26.

<sup>6</sup> J. Derrida, *o gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Łódź, 2011, s. 100.

degradacji substancji budowlanej. Pokój od strony północnej, który pierwotnie pełnił funkcję sypialni Jana i Marii, po ich wyprowadzce utracił wyposażenie pozwalające mu spełniać tę rolę. Pustoszał i coraz szybciej ulegał wychłodzeniu. Od początku był najzimniejszym pomieszczeniem domu, co wynikało między innymi z niewielkiego rozmiaru kaflowego pieca oraz nieszczelności okien i drzwi prowadzących do ganku.



II. 2.2. Poglądowy plan pomieszczeń, rysunek własny, 2021

Pierwotny projekt budynku zakładał istnienie przejścia pomiędzy tym pokojem a kolejnym, zajmowanym przez Wincentego i Helenę. W późniejszym okresie, w celu zapewnienia większej prywatności, przejście to zostało zabite od strony północnej płytą wiórową, natomiast od południowej zasłonięte dwoma dużymi szafami. Ingerencja ta znacząco wpłynęła na funkcjonowanie ganku. Przestał on pełnić wcześniejszą rolę ogólnodostępnego wejścia prowadzącego z zewnątrz do wnętrza domu i stał się przedłużeniem pokoju mieszkalnego, przez który należało przejść, aby dostać się do pozostałych pomieszczeń. Zanik jego pierwotnej funkcji przejścia – rozumianego, za Simmelem, jako element pośredniczący między rozdzielonymi porządkami – zmienił sposób organizacji relacji wewnątrz domu<sup>7</sup>. Nowa konfiguracja przestrzenna uczyniła z ganku miejsce o niejednoznacznym statusie, pełniące rolę wykusza, czy też czytelnika, pozbawione pierwotnej funkcji.

<sup>7</sup> G. Simmel, *Most i drzwi*, [w:] tenże, *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 251.



Il. 2.3. Ganek wschodni, fot. Paulina Mazurek, 2022

Po opuszczeniu domu przez mieszkańców zarówno ganek, jak i pokój północny zaczęły stopniowo przekształcać się w przestrzeń magazynową. Gromadzono w nich przedmioty o niejasnym przeznaczeniu, lecz potencjalnej przyszłej użyteczności. W ciągu kilku lat pomieszczenie wypełniły stare drzwi, okiennice oraz duże blaty obite stalową blachą wykorzystywaną niegdyś podczas świniobicia. Swoje miejsce znalazł tam także masywny, żeliwny bojler, odkładany „na później”, z myślą o ewentualnym przywróceniu do użytku lub przeznaczeniu na złom.



Il. 2.4. Pokój północny, fot. Paulina Mazurek, 2022

Korytarz, prowadzący do dalszych części budynku, nie został nadmiernie zagracony; jedynym meblem, który pozostał w nim na dłużej, okazała się duża, drewniana szafa. Trafiła tam po kilkunastu latach, podczas których była wykorzystywana w nowym domu. To właśnie w korytarzu, bardziej niż w innych pomieszczeniach, uwidoczniły się ślady bytowania szczurów, które wygryzały w ścianach tunele i wnęki.



Il. 2.5. Korytarz, fot. Paulina Mazurek, 2022

Kolejnym pomieszczeniem, które przeszło radykalną transformację, była tzw. „komora”, czyli dawna spiżarnia, w której wcześniej magazynowano przetwory. Przestrzeń ta okazała się najslabszym punktem w obronie domu przed stopniowym popadaniem w ruinę. Jest to jedyne pomieszczenie pozbawione podłogi; ubita ziemia bardzo szybko uległa podkopom gryzoni. Całość, ze względu na nieszczelności i ograniczony dostęp światła, stała się idealnym środowiskiem dla pajaków, które w krótkim czasie przekształciły komorę w rozległe, jednolite pajęczne gniazdo. Okresowe próby uporządkowania pomieszczenia przynosiły jedynie chwilowe efekty. Po kilku miesiącach ściany i sufit na nowo pokrywała gęsta pajęczyna.



Il. 2.6. Komora w domu, zbliżenie na pajęczyny, fot. Paulina Mazurek, 2022

Ziemia spulchniona siecią podkopów oraz niezwykle rozległe, połączone ze sobą pajęczne struktury sprawiły, że to właśnie komora jako pierwsza została całkowicie przejęta przez nie-ludzkich „użytkowników” budynku. Nieprzystępność terenu oraz masowość obecnych tam organizmów skutecznie uniemożliwiały dalsze próby przywracania pomieszczenia do użytku. Ostatecznie drzwi do komory zostały zamknięte niemal na stałe

Ganek umiejscowiony od strony zachodniej został dobudowany do budynku w latach 60. XX wieku. Wykonano go z cegły i przykryto żelbetowym daszkiem, który dość szybko zaczął poddawać się działaniu warunków atmosferycznych. Obecnie ściany są mocno spękane, a cała konstrukcja stopniowo odsuwa się od pierwotnego zrębu domu. Mimo postępującej degradacji przestrzeń ta jest bardzo dobrze doświetlona dzięki szeregowi okien umieszczonych wzdłuż południowej i zachodniej ściany.



Il. 2.7. Gank zachodni, fot. Paulina Mazurek, 2022

Gank, na długo po opuszczeniu budynku, nadal pełnił funkcję użytkową. Maria Tokarz korzystała z niego do odsiewania mąki. Obfite światło dzienne, unoszący się w powietrzu mączny pył oraz zmatowiałe, rozjaśnione ściany tworzą niezwykle łagodną, mglistą atmosferę, nadając pomieszczeniu charakter jednocześnie praktyczny i wyjątkowo nastrojowy.

Kontrast między gankiem a przyległym korytarzem jest bardzo wyraźny. Z jasnej, cieplej i przyjaznej przestrzeni ganku wchodzi się bezpośrednio do wnętrza niemal całkowicie pozbawionego światła. Korytarz, ciemny i ciasny, sprawia wrażenie przestrzeni zamkniętej i nieprzystępnej. Odbiór ten zostaje dodatkowo spotęgowany przez zestawienie go z gankiem: im bardziej świetliste i miękkie w charakterze jest pierwsze pomieszczenie, tym intensywniej odczuwalna staje się mroczna i przytłaczająca atmosfera drugiego.

Kuchnia utrzymana była w odcieniach błękitu. Ściany pokryto wzorem naniesionym za pomocą wałka: ciemny niebieski kolor nakładano na jaśniejsze, pastelowe tło. Po lewej stronie od wejścia znajdował się masywny piec kaflowy, łączący funkcję kuchni opalanej drewnem oraz pieca chlebowego; jego kafle miały również odcień chłodnego błękitu. Taka kolorystyka tworzyła zaskakujące zestawienie z atmosferą, jaką mieszkańcy zgodnie przypisywali temu pomieszczeniu. Mówili o niej zawsze jako o przestrzeni cieplej, gościnnej

i tętniącej życiem. To właśnie tutaj koncentrowało się życie codzienne: przyjmowano gości, spożywano posiłki i spędzano wspólny czas.



Il. 2.8. Kuchnia, fot. Paulina Mazurek, 2022

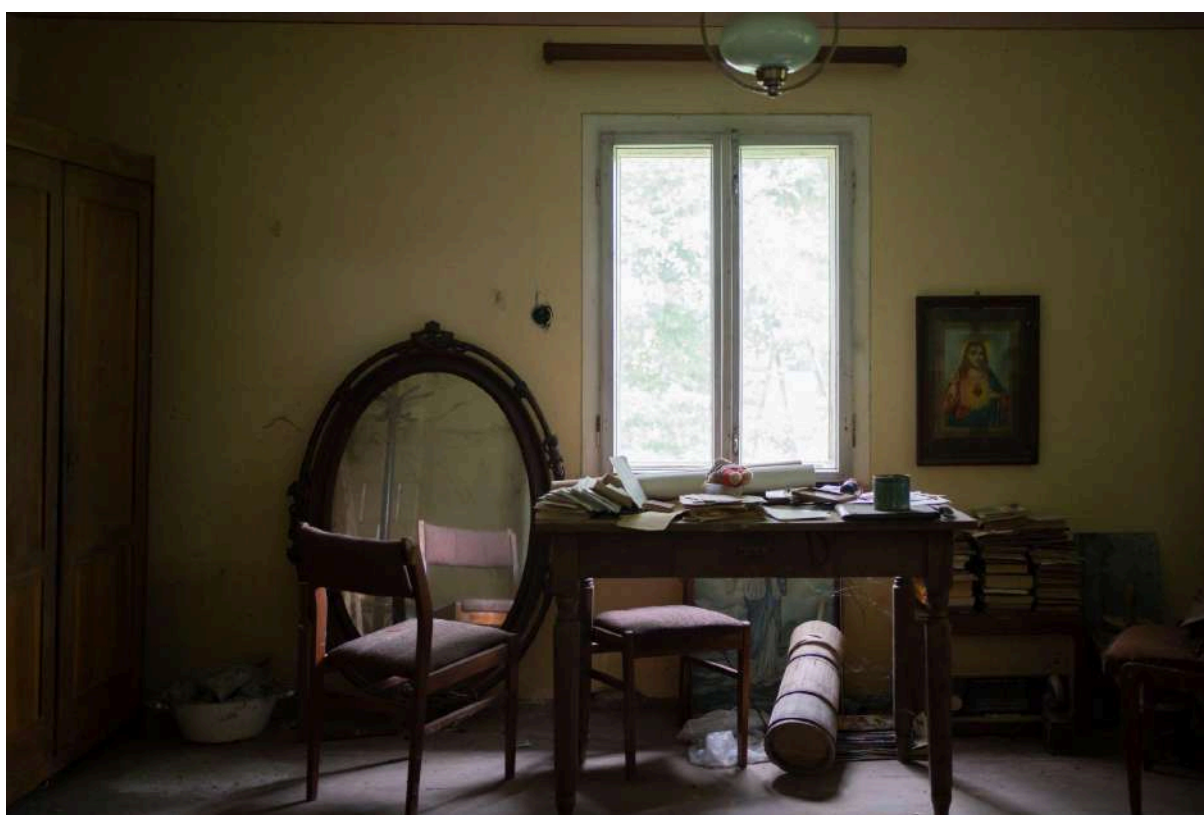
W kuchni znajdowały się dwa okna: jedno od strony zachodniej, drugie od południowej. Obecnie to ostatnie jest niemal całkowicie zasłonięte przez gęsto rosnącą winorośl. Około dziesięciu lat po wyprowadzce z domu w pomieszczeniu zamontowano prowizoryczny wieszak na końską uprzęż, który do czasu moich ingerencji pozostawał w niezmienionej formie. Z biegiem lat kuchnia stała się także miejscem przechowywania mebli i sprzętów niepotrzebnych w nowym domu. Znalazły tu swoje miejsce m.in. szafa z meblościanki *Bieszczady*, szafki kuchenne wymienione w nowym domu oraz pawlacz stojący bezpośrednio na podłodze. Nagromadzenie zbędnych przedmiotów, połączone z ograniczonym dostępem światła, sprawiło, że niegdyś najbardziej przyjazna część domu zaczęła jawić się jako przestrzeń surowa i przygnębiająca.

Zmiany zachodzące w domu bardzo adekwatnie uchwycił Janusz Barański w tekście „Dom – świat życia poważnego”:

Dom sam staje się elementem sprawczym, podmiotem, i w jego murach odbywa się ta osobliwa rytualna kosmogonia – stwarzania wciąż i wciąż, z każdym porankiem, tych,

którzy go zamieszkują i do pewnego stopnia poprzez to, z czym w owym domu obcują, jest miejscem, gdzie każdy dzień jest pomnożony przez wszystkie dni poprzednie.<sup>8</sup>

Do ostatniego z omawianych pomieszczeń można dostać się wyłącznie przez kuchnię. Pokój Wincentego i Heleny Mikrut był najcieplejszym i najjaśniejszym miejscem w całym domu, a jednocześnie przestrzenią, która najdłużej pozostawała nienaruszona. Wokół tego wnętrza utrzymywała się atmosfera niemal sakralna. Przez lata niemal nienaruszone pozostawały przedmioty pozostawione przez Mikrutów. Do 2013 roku w szafach wisiały ubrania, w szufladach stołu leżały pliki listów oraz ampułki z lekami, a większość wyposażenia zachowywała swój pierwotny układ. Jediną zmianą było rozkręcenie łóżek.



Il. 2.9. Pokój południowy, fot. Paulina Mazurek, 2022

W kolejnych latach pomieszczenie zaczęło stopniowo zmieniać swoją funkcję. Zdecydowałem się urządzić tam pracownię malarską, z której korzystałem głównie podczas wakacji i dłuższych przerw w nauce, ponieważ na co dzień mieszkalem w internacie. Dopiero wówczas pokój uległ wyraźnemu przeobrażeniu: meble zostały odsunięte pod ściany, w centralnym miejscu stanęła sztaluga, a na ścianach zawisły niedokończone lub dosychające obrazy.

---

<sup>8</sup> J. Barański, „Dom – świat życia poważnego”, w *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 2-3(289-290), 2010, s. 85.

#### 2.1.4 Pamięć przedmiotów

Wnętrze mieszkalne to nie tylko wszechświat, lecz również futerał dla człowieka prywatnego. Mieszkać znaczy zostawiać ślady; we wnętrzu mieszkalnym nabierają one wyrazistości.<sup>9</sup>

Opuszczony dom przez lata stopniowo obrastał w przedmioty które zaczęły tworzyć gęstą sieć drobnych historii i znaczeń.<sup>10</sup> Proces ten zachodził zarówno w okresie, gdy budynek był jeszcze zamieszkiwany, jak i po przemianie z 1992 roku. Specyfika niewielkiego gospodarstwa rolnego sprzyjała magazynowaniu rzeczy mogących w przyszłości znaleźć zastosowanie przy naprawach, przebudowach lub innych pracach gospodarczych. W rezultacie trudno było od razu przesądzić, czy stare drzwi z salonu, zdemontowane kafle pieca, element meblościanki z lat osiemdziesiątych czy skrzynia na ziarno nie zostaną wykorzystane w nowej funkcji. Nawet zużyte opony, gumowce, felgi, koła rowerowe czy lampa uliczna były przechowywane z myślą o ich potencjalnej dalszej użyteczności.<sup>11</sup>



Il. 2.10. Pokój północny, widok na nagromadzone przedmioty, fot. Paulina Mazurek, 2022

Drugą kategorię stanowiły przedmioty o charakterze dokumentacyjnym: notatki, zeszyty, książki i zapiski należące do nieżyjących już mieszkańców. Wśród nich znajdowały się również fotografie rodzinne oraz drobne pamiątki przechowywane w szufladzie stołu

<sup>9</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2005 r., s.40

<sup>10</sup> T. Sławek, *Gdzie?*, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013, s. 30.

<sup>11</sup> M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Karakter, Kraków, 2017, s. 9-12

Wincentego i Heleny Mikrut. W 2013 roku, podczas przygotowywania pokoju do funkcji pracowni malarskiej, wspólnie z Marią Tokarz dokonaliśmy przeglądu tych rzeczy. Część uznaliśmy za niepotrzebną, natomiast przedmioty szczególnie cenne pod względem rodzinnym zostały przeniesione do nowego domu.



Il. 2.11. Pokój północny, zbliżenie na zdjęcie dziadka w oknie, fot. Paulina Mazurek, 2022

W budynku pozostały jednak również takie rzeczy, których usunięcie wydawało się nie do pomyślenia, ponieważ były silnie związane z miejscem i historią jego użytkowników. W kontekście rodzinnej pamięci funkcjonują one jako relikwie – nie ze względu na swoją materialną wartość, lecz z powodu utrwalonej w nich obecności poprzednich mieszkańców<sup>12</sup>. Posługując się nomenklaturą zaczerpniętą z katolicyzmu, moglibyśmy metaforycznie określić je mianem „relikwii drugiej klasy”<sup>13</sup>. Mogły to być zarówno elementy garderoby, meble, jak i codzienne drobiazgi, których kształt, zużycie i sposób ustawienia przywoływały konkretne osoby oraz chwile z ich życia. Ich trwała obecność w domu wynikała z przekonania, że w pewnym sensie są świadectwem minionej wspólnoty, a zarazem jej dyskretnym przedłużeniem. Jak pisze Tadeusz Nowak, opisując ludową wyobraźnię domu jako przestrzeń zapisu:

<sup>12</sup> K. Kotkowska, *o przemianach sakralizacji przestrzeni domowej*, „Etnolodzy.pl”, 2012, s. 5. [dostęp 13.03.2026]

<sup>13</sup> Za: <https://www.franciszkanie.bytom.pl/relikwie-swietych/>, [dostęp: 15.11.2025]

Wedle mnie każdy chłopski dom przypomina księgę. Tyle jeno, że nie zapisaną literą, słowem wyraźnym, a pismem korników, pajaków, zwierząt domowych, ptaków gnieźdzących się w strzesse, pismem naszych rąk dotykających przedmiotów, zrenicami naszymi widzącymi nie tylko chleb rozkrojony na stole, ale i duszę tego chleba.<sup>14</sup>

Jednym z wyraźnych przykładów przedmiotu, który jest jednocześnie kroniką zamieszkiwania, jest haczyk służący do zamykania stodoły. Przez dziesięciolecia wyłobił w desce głęboką linię, powstałą w wyniku nieustannego ocierania metalu o drewno przy każdym otwarciu i zamknięciu drzwi. Wyróżnia się ona na tle powierzchni, jak zapis powtarzanego gestu, materialny ślad codzienności. Linia ta staje się rodzajem nieintencjonalnego rejestru pracy – każdorazowe otwarcie stodoły zostało w niej utrwalone jako znak czynności, która przez lata wyznaczała rytm gospodarstwa.

Materialny ślad pozostawiony przez wielokrotnie powtarzany gest można rozumieć nie tylko jako zapis użytkowania, lecz także jako element szerszej struktury znaczeń. W podobny sposób pojęcie śladu opisuje Jacques Derrida w *O gramatologii*<sup>15</sup>, wskazując, że sens konstituuje się poprzez ślady i różnice.

Na początku zakładałem, że praca nad projektem doktorskim stanie się dogodnym momentem na uporządkowanie przestrzeni. W praktyce okazało się jednak, że realizacja działań artystycznych, opartych na obiektach znalezionych w opuszczonym domu, paradoksalnie pogłębiła trudność podejmowania decyzji o pozbywaniu się rzeczy, które z perspektywy użytkowej mogłyby zostać uznane za zbędne. Jeśli przedmiot zostaje włączony w proces twórczy i zyskuje rangę dzieła, decyzja o jego wyrzuceniu staje się jeszcze trudniejsza. Powstaje wówczas ryzyko uwikłania się w proces nadmiernej archiwizacji – zachowania przedmiotów nie z powodu ich faktycznej wartości, lecz dlatego, że zostały naznaczone gestem twórczym.

Drugim problemem wynikającym z pracy z rzeczami znalezionymi jest potrzeba zachowania wobec nich pewnej uważności i szacunku. Przedmioty tego rodzaju łatwo mogą zostać objęte niezamierzoną muzealizacją, w której gromadzenie, początkowo motywowane troską, zaczyna przypominać tworzenie prywatnego skansenu, a nie współczesny proces twórczy. Zamiast otwierać drogę do nowych interpretacji, przestrzeń wypełniona rzeczami może zacząć hamować działanie, nadmiernie koncentrując uwagę na przeszłości.

---

<sup>14</sup> Nowak, Dwunastu, cyt. Za: Z. Benedyktowicz, „Symbolika domu w tradycji ludowej” (cz. I), *Polska Sztuka Ludowa* 1991, t. 45, nr 3-4, s. 48.

<sup>15</sup> J. Derrida, o gramatologii, tłum. B. Banasiak, Wydawnictwo Officyna, wydanie 2, Łódź 2011, s. 100.

## 2.2 Dom zamieszkania



Il. 2.12. Obecnie zamieszkały dom, fot. Paulina Mazurek, 2021

Drugim, wspomnianym wcześniej obiektem badań, a zarazem głównym punktem odniesienia dla analizowanej przestrzeni, jest dom obecnie zamieszkiwany przez moich rodziców, Ryszarda i Elżbietę Tokarzy, oraz Babcię, Marię Tokarz.

Jest to duży, trzykondygnacyjny budynek o powierzchni ok. 200 m<sup>2</sup>. W jego wnętrzu znajdują się dwie kuchnie (na parterze i pierwszym piętrze), trzy łazienki (po jednej na każdej kondygnacji), garaż oraz sześć pokoi. Od 1995 do 2011 roku mieszkało w nim sześć osób. Byłem pierwszym domownikiem, który wyprowadził się z rodzinnego domu. Wyjazd związany był z rozpoczęciem nauki w Liceum Plastycznym im. Tadeusza Brzozowskiego w Krośnie. Kolejne zmiany nastąpiły w 2019 roku, gdy mój brat, Paweł Tokarz, przeprowadził się do Rzeszowa w związku z lepszymi warunkami pracy. We wrześniu 2020 roku zmarł Jan Tokarz (Dziadek), co także wpłynęło na zmniejszenie liczby domowników. Obecnie dom zamieszkują Ryszard, Elżbieta i Maria.

Z dzisiejszej perspektywy nasuwa się pytanie o przyczyny wzniesienia obiektu o tak dużej skali oraz o wizję i perspektywę, które kierowały jego budowniczymi. Aby udzielić rzetelnej odpowiedzi, konieczne jest odniesienie do realiów roku 1986, momentu nie tyle rozpoczęcia budowy, co podejmowania decyzji projektowych i negocjacji rodzinnych. Z rozmów z członkami rodziny wynika, że w tamtym czasie nikt nie przewidywał masowego

kształcenia się dzieci na poziomie wyższym. W 1988 roku odsetek osób z wyższym wykształceniem w Polsce wynosił zaledwie 6,5%<sup>16</sup> podczas gdy według danych z 2021 roku jest to już 23,1%.<sup>17</sup>

W świetle tych danych oczekiwanie, że dzieci pozostaną w domu i będą kontynuować gospodarowanie ziemią, było w latach 80. W pełni uzasadnione. W rodzinie jedynie brat mojego Ojca (Stanisław) oraz starszy kuzyn i kuzynka (Ryszard i Lucyna Tomaszewscy) zdobyli wyższe wykształcenie. Spośród ośmiorga rodzeństwa mojej Mamy nikt nie ukończył studiów. Na wsi wciąż obowiązywał nieformalny podział edukacyjny wśród rodzeństwa: jedno dziecko decydowało się na dalszą edukację, drugie pozostawało na gospodarstwie.

Kolejnym istotnym czynnikiem wpływającym na decyzję o dużym metrażu były obserwowane wówczas zmiany w krajobrazie wiejskim oraz dominujące trendy budowlane. W sąsiedztwie niemal wszystkie nowe domy powstające w latach 80. były przewidziane jako domy wielopokoleniowe, o dużej liczbie pokoi i rozbudowanej strefie gospodarczej. Niska dostępność architektów wnętrz, ograniczona wiedza projektowa oraz brak nowoczesnych standardów zagospodarowania przestrzeni sprzyjały decyzjom, które dziś można by określić jako nieoptymalne funkcjonalnie. Wówczas jednakże były one zrozumiałą odpowiedzią na potrzeby lokalnej społeczności.

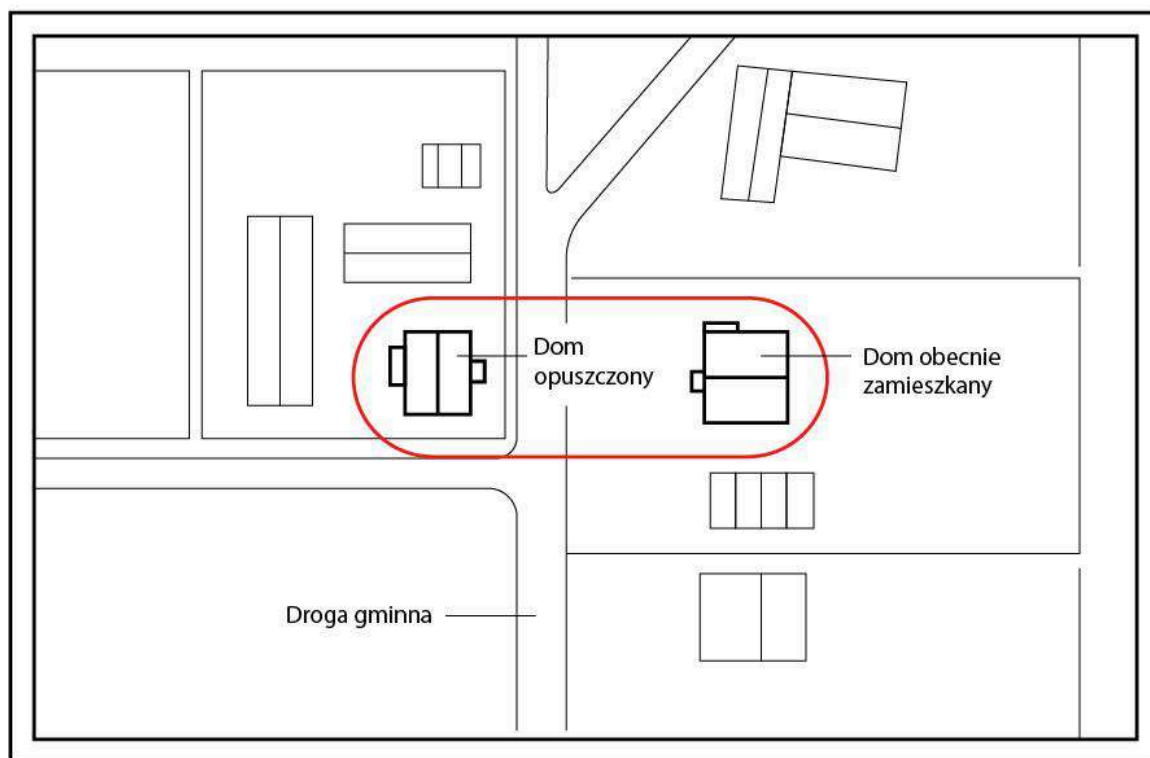
Kontekst polityczny i społeczny końca lat 80. dodatkowo komplikował możliwość formułowania długofalowych prognoz. Polska, podobnie jak cały blok wschodni, była pogrążona w kryzysie gospodarczym, niestabilności i niepewności związanej z przemianami ustrojowymi. Planowanie przyszłości na więcej niż kilka lat naprzód było bardzo trudne, a decyzje dotyczące budowy domu opierały się raczej na intuicji, potrzebach chwili oraz konieczności zapewnienia zaplecza dla kilku pokoleń, niż na realistycznych przewidywaniach demograficznych.

---

<sup>16</sup> dr Elżbieta Inglot-Brzęk, *Przemiany demograficzne a rozwój szkolnictwa wyższego w Polsce*, Katedra Nauk Społecznych, s. 219. Wyższa Szkoła Informatyki i Zarządzania z siedzibą w Rzeszowie

<sup>17</sup>Główny Urząd Statystyczny, *Ludność według cech społecznych – wyniki wstępne 31 maja 2022 r.* NSP 2021

## 2.2.1 Napięcia między budynkami



Il. 2.13. Układ domów względem siebie, rysunek własny, 2021

Opisywane w projekcie budynki wciąż stoją naprzeciwko siebie, oddzielone drogą biegnącą w głąb wsi. Każdy z nich znajduje się na osobnej działce, odmiennej zarówno pod względem charakteru, jak i przeznaczenia. Przy starym budynku nadal funkcjonuje zaplecze gospodarcze: spichlerze, stajnie, obory, kurniki oraz pomieszczenia przeznaczone na maszyny rolnicze. Natomiast „nowe podwórko” organizuje przestrzeń według współczesnych standardów: garaże na samochody, równy trawnik, drzewka owocowe i zadbany ogród.

Codzienne funkcjonowanie domowników nieustannie oscyluje między tymi dwoma przestrzeniami, generując stałe napięcie porządkowania. Latem czas dzielony jest między obowiązki zawodowe, prace w gospodarstwie oraz coroczne naprawy któregoś z budynków. Naprawy stają się koniecznością, wynikającą z potrzeby utrzymania w równowadze tej rozproszonej, wielowymiarowej przestrzeni. W sumie, na obu działkach, znajduje się siedem budynków: choć formalnie oddzielone, tworzą w praktyce jedną funkcjonalną całość. Relacja między starym a nowym, gospodarskim a mieszkalnym, tworzy unikalny krajobraz codzienności – krajobraz nieustannej troski i zmagania z przemijaniem materialnego dziedzictwa.

Oba domy, stojące naprzeciw siebie, działają jak dwa emblematy rodzinnej historii.

Są rodzajem przestrzennych portretów, które równocześnie obrazują charakter każdej z działek i ujawniają sposób, w jaki mieszkańcy rozkładają swój czas, wysiłek i przywiązanie. W rozmowach rodzinnych coraz częściej powraca sugestia dotycząca nieadekwatności wielkości zamieszkiwanego budynku do aktualnej liczby domowników. Ryszard Tokarz coraz poważniej rozważa wyremontowanie starego domu lub budowę nowego, mniejszego obiektu. W ten sposób napięcie przestrzenne zyskuje wymiar decyzji przyszłościowych: pytanie o to, jak żyć w odziedziczonej architekturze, łączy się z pytaniem o konieczność jej przekształcenia lub redefinicji.



II. 2.14. Dom opuszczony, fot. Przemysław Sroka, 2026

### 3. Teoretyczne konteksty przestrzeni opuszczonego domu

Niniejszy rozdział poświęcony jest teoretycznym kontekstom, które pozwalają uchwycić złożony status opuszczonego domu rodzinnego jako przestrzeni jednocześnie materialnej, symbolicznej i afektywnej. Interesuje mnie dom nie tylko jako obiekt architektoniczny czy element krajobrazu, lecz przede wszystkim jako miejsce uwikłane w pamięć, doświadczenie, czas oraz proces stopniowej utraty swojej pierwotnej funkcji. Opuszczony budynek wymyka się prostym klasyfikacjom: nie jest już w pełni domem, ale nie stał się jeszcze całkowicie ruiną. Trwa w stanie zawieszenia, domagając się takiego języka opisu, który pozwoli uchwycić jego niejednoznaczność.

W pierwszej części rozdziału odwołuję się do pojęcia heterotopii Michela Foucaulta, które umożliwia spojrzenie na opuszczony dom jako na „inne miejsce” – przestrzeń odstającą od codziennego porządku społecznego, a zarazem pozostającą z nim w ścisłej relacji. Heterotopia pozwala zrozumieć, w jaki sposób budynek wyłączony z żywej tkanki użytkowania nadal przechowuje ślady dawnych funkcji, napięć i znaczeń. W tym ujęciu opuszczony dom jawi się jako miejsce paradoksalne: obecne i nieobecne zarazem, realne, lecz rozszczelnione przez pamięć, brak i projekcję przyszłości.

Druga część rozdziału przesuwając akcent ku perspektywie bardziej jednostkowej i egzystencjalnej, obecnej w geografii humanistycznej Yi-Fu Tuana. Jego refleksja nad relacją między przestrzenią a miejscem, nad rolą ciała, zmysłów, pamięci i codziennych praktyk, pozwala opisać dom jako przestrzeń oswajaną i przeżywaną. To właśnie dzięki temu ujęciu możliwe staje się uchwycenie intymnego wymiaru domu rodzinnego: jego związku z przywiązaniem, zakorzenieniem, rytmem codzienności oraz doświadczeniem straty.

Zestawienie tych dwóch perspektyw – strukturalnej i egzystencjalnej, tworzy ramę interpretacyjną dla dalszych analiz. Foucault pozwala uchwycić społeczny i symboliczny status opuszczonego domu, Tuan natomiast odsłania jego wymiar zmysłowy, emocjonalny i pamięciowy. W konsekwencji opuszczony dom rodzinny ukazuje się jako przestrzeń szczególna: miejsce, w którym splatają się porządek i rozpad, obecność i brak, osobiste doświadczenie i szersze struktury kulturowe.

### 3.1. Heterotopia - wyjaśnienie terminu w odniesieniu do opuszczonego budynku

Pojęcie heterotopii zostało opracowane i wprowadzone przez Michela Foucault w odniesieniu do jego badań nad przestrzenią, władzą i społeczeństwem. Szczegółowo rozwinięte zostało w eseju napisanym w 1967 roku, a opublikowanym w 1984, „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias.”<sup>18</sup>

Heterotopia dosłownie oznacza „inne miejsce” (z greki: *hetero* – inny, *topos* – miejsce). Foucault używa tego pojęcia, by opisać szczególne rodzaje przestrzeni, które różnią się od przestrzeni normalnie organizujących społeczne życie. W odróżnieniu od utopii, które są wyobrażeniem idealnych, nierzeczywistych miejsc, heterotopie istnieją w rzeczywistości i funkcjonują jako „odstające” lub „alternatywne” przestrzenie.

Na potrzeby dalszego omówienia pojęcia przytoczę pierwszy akapit wprowadzający w termin heterotopii w eseju Foucault:

Są też, prawdopodobnie w każdej kulturze, w każdej cywilizacji, miejsca (*lieux*) rzeczywiste – miejsca, które wyznaczone są wraz z tworzeniem się społeczeństwa, które są czymś w rodzaju kontr-miejsc (*contre-emplacements*), rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca (*emplacements*), jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane. Miejsca (*lieux*) tego typu są poza wszystkimi miejscami, chociaż nie jest wykluczona możliwość wskazania ich lokalizacji. Ponieważ miejsca (*lieux*) te są absolutnie odmienne od wszystkich miejsc (*emplacements*), które odzwierciedlają i o których mówią, nazwę je, w przeciwstawieniu do utopii, heterotopiami.<sup>19</sup>

Odwołując się do pojęcia heterotopii staram się uchwycić i nazwać skomplikowany status opuszczonego domu rodzinnego. Dom opuszczony, pozostający w tym stanie przez dziesięciolecia, trudno jednoznacznie zdefiniować. Na potrzeby projektu posługuję się pojęciem heterotopii opuszczenia, w której oderwanie od naturalnej tkanki przestrzennej wydarza się głównie poprzez brak jednoznacznie nadanej, nowej funkcji i dziwny stan zawieszenia budynku. Miejsce zawieszony pomiędzy domem a ruiną, odsyłające zarówno do przeszłości, jak i przyszłości, jednocześnie zupełnie rozmyte i trudne do uchwycenia w teraźniejszości.

---

<sup>18</sup> M. Foucault, *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*, Architecture /Mouvement/ Continuité, 1984

<sup>19</sup> M. Foucault, Inne przestrzenie, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 120

### 3.1.1. Sześć zasad Heterotopii

Foucault, chcąc zobrazować sposób, w jaki rozumie heterotopię, posługuje się przykładem lustra, które można jednocześnie rozpatrywać jako figurę utopii. Odbicie, na które spoglądamy, jest nierzeczywiste – nie istnieje realnie, lecz stanowi wirtualną przestrzeń otwierającą się poza powierzchnią. Z drugiej strony lustro, jako fizyczny obiekt istniejący w rzeczywistości, oddziałuje na zajmowaną przez nas pozycję. Jest jednocześnie realne i nierealne, pozwalając nam przetworzyć obraz realny, ale jedynie pod warunkiem przejścia przez przestrzeń wirtualną, czy też nierealną.<sup>20</sup>

Następnie autor identyfikuje sześć zasad charakterystycznych dla heterotopii, określając je jako heterotopologię:

1. **Uniwersalność heterotopii:** Każda kultura tworzy swoje własne heterotopie, które odzwierciedlają jej specyfikę. Nie ma jednej, absolutnie uniwersalnej formy heterotopii. Można jednak wydzielić dwie główne kategorie:

**Heterotopia kryzysu** – termin odnoszący się w głównej mierze do społeczeństw określanych przez autora jako „pierwotne”. Foucault zakłada stopniowe zanikanie tej kategorii. Są to, lub były, przestrzenie określone jako uprzywilejowane, sakralne lub zakazane, zarezerwowane dla jednostek znajdujących się w stanie kryzysu w relacji do społeczeństwa, w którym żyją. Przykładami takich jednostek wymienianymi przez autora są: nastolatki, kobiety menstruujące, kobiety ciężarne oraz osoby starsze. W obrębie tej kategorii bardzo silnie wybrzmiewa liminalna sytuacja jednostki – dostęp do określonych przestrzeni przysługuje wyłącznie osobom znajdującym się w specyficznym stanie lub na określonym etapie życia. Przykładem takich miejsc mogą być internaty – przestrzenie czasowego wyłączenia z codziennego porządku, związane z momentami przejścia i transformacji tożsamości.

**Heterotopia dewiacji** – to kategoria zastępująca, wraz z postępem cywilizacyjnym i zmianami kulturowymi, heterotopię kryzysu. Heterotopiami dewiacji autor określa przestrzenie przeznaczone dla osób odbiegających od wymaganych norm społecznych lub wykraczających poza nie. Przykładami takich przestrzeni w eseju Foucault są szpitale psychiatryczne i więzienia. Domy spokojnej starości autor umiejscawia

---

<sup>20</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 121

na granicy tych dwóch kategorii, zaznaczając, że starość jest zarówno kryzysem, jak i odstępstwem od normy społecznego funkcjonowania.

- 2. Ewolucja funkcji heterotopii:** Druga zasada wymieniona w oryginalnym tekście odnosi się do możliwości zmieniania się funkcji heterotopii w odniesieniu do kontekstu historycznego:

(...)społeczeństwo, w trakcie swojej historii, może sprawić, by heterotopia, nie przestając istnieć, funkcjonowała w całkiem inny sposób; w rezultacie każda heterotopia ma konkretną i określoną funkcję wewnątrz społeczeństwa i ta sama heterotopia może, zgodnie z synchronią kultury, w której występuje, mieć także taką lub inną funkcję.<sup>21</sup>

Przykładem zastosowanym przez autora do zobrazowania opisywanej ewolucji jest przestrzeń cmentarza. Cmentarz jest obszarem wychodzącym poza normatywne przestrzenie kulturowe, ale jednocześnie pozostaje w ścisłym związku z wszystkimi miejscami aglomeracji miejskich lub wiejskich, ponieważ każda rodzina jest z nim połączona poprzez bliskich zmarłych. Jak argumentuje autor - w kulturze zachodniej cmentarze istniały niemal od zawsze, ale, z biegiem czasu, przeszły istotne zmiany. Do końca XVIII stulecia cmentarze były lokowane w większości przypadków w centrach miast, wokół lub w bliskiej odległości od kościołów. Miało to związek z powszechną wiarą w zmartwychwstanie ciał wraz z nadejściem apokalipsy. Od XIX wieku, wraz z postępującą sekularyzacją społeczeństwa powstała tzw. „kultura śmierci”. Cmentarze zaczęto projektować i umieszczać na obrzeżach aglomeracji, śmierć przestała mieć charakter wspólnotowy. Ważnym aspektem zaczęła być izolacja ciał – zarówno w wymiarze symbolicznym i metaforycznym, jak i dosłownym - obawiano się rozprzestrzeniania chorób przez zwłoki.

- 3. Heterotopie łączą sprzeczne przestrzenie:** Według trzeciej zasady - heterotopie są zdolne do zestawiania w obrębie jednej przestrzeni (ang. *place*) kilku odrębnych, sprzecznych miejsc (ang. *spaces, sites*). Jednym z przykładów podawanych przez Foucault jest teatr, gdzie na przestrzeni sceny jest przedstawiana seria miejsc obcych dla siebie nawzajem, podobna sytuacja zachodzi w przestrzeni kina. Jeśli spojrzymy na salę kinową w pełnym oderwaniu od kontekstów i skojarzeń zakorzenionych w nas, to jest to bardzo dziwna sala, której centralnym punktem jest ogromny ekran, a ludzie zbierają się w niej, by obserwować zmiany zachodzące na ekranie.

---

<sup>21</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 121

Kolejnym przykładem opisywanym przez autora jest ogród – Foucault szczególnie podkreśla rolę tradycyjnych ogrodów perskich, które były traktowane jako symboliczne mikroświaty. W ich prostokątnych granicach zestawiano cztery części, czy też strony świata, a centralny punkt – w którym zwykle znajdowała się fontanna lub basen – symbolizował pępek świata. Ogród był miniaturą całości wszechświata, łączącą przeciwstawne elementy natury w harmonijnej formie.

#### **Dywany jako ruchome ogrody:**

Foucault zwraca uwagę na znaczenie perskich dywanów, które były symbolicznymi reprodukcjami ogrodów. Dywan – ruchomy, przenośny – pozwalał odtworzyć ideę ogrodu w dowolnym miejscu, co czyniło go „ogrodem, który mógł przemieszczać się w przestrzeni”.

#### **4. Heterotopie a Heterochronia – związek z czasem:**

Foucault zauważa, że heterotopie zaczynają realnie działać w momencie, gdy ludzie doświadczają zerwania z tradycyjnie pojmowanym upływem czasu. Czwarta zasada pokazuje, że heterotopie to nie tylko przestrzenie w sensie fizycznym, ale także temporalnym. Autor wprowadza tutaj pojęcie heterochronii, które odnosi się do szczególnego powiązania przestrzeni z czasem. Heterochronie oznaczają, że w heterotopii czas przybiera specyficzne, różne formy – może dążyć do nieskończoności, zatrzymywać się i kumulować, albo być ulotny, przemijający i związany z chwilą.

Przykłady heterotopii takich jak muzea i biblioteki wskazują na potrzebę gromadzenia przeszłości. Te przestrzenie stają się swoistymi „archiwami wieczności”, które mają uchwycić i przechować wszystkie epoki, style i formy. W ten sposób heterochronie przejawiają się jako zachowanie czasu w jego nieskończoności, poza wpływem jego niszczącej natury.

Z kolei przestrzenie takie jak jarmarki, festiwale czy wioski wakacyjne są wymieniane przez autora jako reprezentacje heterochronii związanych z ulotnością chwili. Są to przestrzenie, w których czas tradycyjnie pojmowany zostaje zawieszony, a życie koncentruje się na intensywności chwilowego doświadczenia. Na przykład wakacyjne kurorty oferują iluzję „wiecznej teraźniejszości”, choć ta iluzja trwa tylko przez krótki czas pobytu.

Heterotopie, poprzez swoją relację z heterochroniami, wykraczają poza

linearne postrzeganie czasu. Oferują alternatywne sposoby jego doświadczania – jako czas gromadzony i symbolicznie wieczny lub jako czas ulotny, celebryjący intensywność terażniejszości.

- 5. Kontrola dostępu:** Heterotopie często są przestrzeniami, do których dostęp jest regulowany (np. więzienia czy klasztory).

Foucault podkreśla, że heterotopie zawsze zakładają, czy też zawierają w sobie system otwarcia i zamknięcia, który może je zarówno izolować, jak i uczynić je dostępnymi. Jednak warto zaznaczyć, że dostępność pojawia się tutaj również pod określonymi warunkami, jest rozumiana dużo wężej niż w przypadku miejsc publicznych – dostępność jest kontrolowana poprzez systemy rytuałów lub wykluczeń: „(...) albo wejście jest obowiązkowe, jak w przypadku wchodzenia do koszar lub więzienia, albo jednostka musi poddać się rytom i oczyszczeniom.”<sup>22</sup>

W kontekście oczyszczenia Foucault wskazuje na heterotopie, które w pełni poświęcone są czynnościom oczyszczającym, rozumianym zarówno w sensie religijnym, jak i higienicznym. Jako przykład podaje muzułmańskie łaźnie hammam, zestawiając je z miejscami skoncentrowanymi wyłącznie na funkcji higienicznej, jak skandynawskie sauny.

Zupełnie innym przykładem są heterotopie, w których dostęp na pierwszy rzut oka wydaje się bardzo prosty i oczywisty, ale po głębszej analizie ujawnia subtelne mechanizmy wykluczenia. Tutaj autor przytacza sypialnie istniejące na wielkich farmach w Brazylii oraz w pozostałych częściach Ameryki Południowej. Były to pomieszczenia wbudowane w dom zamieszkiwany przez rodzinę, gdzie osoba podróżna mogła wejść i spędzić tam noc. Jednak to pomieszczenie nigdy nie było połączone komunikacyjnie z pokojami wykorzystywanymi przez rodzinę. Ten rodzaj heterotopii, już w zasadzie nieistniejący, jest porównywany przez Foucault do amerykańskich pokoi motelowych, gdzie para kochanków przyjeżdża odbyć nielegalny stosunek seksualny. Kontrola dostępu heterotopii zapewnia im absolutną ochronę, jak i absolutne ukrycie.<sup>23</sup>

- 6. Heterotopie odzwierciedlają rzeczywistość:** Działają jak lustra, które pokazują społeczeństwu jego strukturę, wartości czy sprzeczności.

---

<sup>22</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 123

<sup>23</sup> Tamże, s. 124

Funkcja opisywana w tej zasadzie rozwija się w dwóch przeciwległych kierunkach:

Pierwszy z nich to przestrzeń, która bazuje na iluzji, wskazując tym samym na pozostałe miejsca w przestrzeni społecznej jako jeszcze bardziej iluzoryczne. Przykładem takiej przestrzeni w omawianym tekście są domy publiczne.

Drugą, opisywaną jako znajdującą się na przeciwnym biegunie, jest przestrzeń rzeczywista, która jednak opiera się na doskonałej strukturze, precyzyjnej i uporządkowanej, w kontraście do naszej, chaotycznej, źle zorganizowanej i nieuporządkowanej. Ten rodzaj heterotopii nie jest uznawany przez autora jako przestrzeń kompensacji. Jak pisze Foucault:

Myszę tu na przykład o pierwszej fali kolonizacji w XVII wieku, o purytańskich społecznościach, które Anglicy utworzyli w Ameryce, i które były absolutnie doskonałymi innymi miejscami (*autres lieux*). Myszę też o tych niezwykłych koloniach jezuickich stworzonych w Ameryce Południowej: cudownych, absolutnie uporządkowanych koloniach, w których efektywnie osiągnięta była ludzka doskonałość.<sup>24</sup>

Następnie zaznacza ekstremalność podawanych przez siebie przykładów i w celu podsumowania całości tekstu przechodzi do interpretacji heterotopii w kontekście statków - które mają być idealnym odzwierciedleniem *innej* przestrzeni, przestrzeni nie przypisanych do żadnego miejsca. W celu pełnego oddania poetyki podsumowania pozwolę sobie przytoczyć ten akapit w całości:

Burdele i kolonie to dwa skrajne typy heterotopii, a jeśli pomyślimy, że statek to płynący fragment przestrzeni, miejsce bez miejsca, które istnieje samo, zamknięte w sobie, a jednocześnie wydane nieskończoności morza, i że od portu do portu, od kursu do kursu, od burdelu do burdelu, płynie tak daleko, jak znajdują się kolonie, w poszukiwaniu kosztowności, które skrywają one w swych ogrodach – stanie się zrozumiałe, dlaczego statek był dla naszej cywilizacji, od XVI wieku po dzisiejsze czasy, nie tylko wielkim narzędziem rozwoju ekonomicznego (nie mówię o tym odnośnie dnia dzisiejszego), ale jednocześnie największą rezerwą wyobraźni. Okręt to heterotopia *par excellence*. W cywilizacji bez statków marzenia wysychają, szpiegowanie zajmuje miejsce przygody, a policja przychodzi na miejsce piratów.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 124

<sup>25</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 125

### 3.1.2. Heterotopia opuszczenia – redefinicja pojęcia w kontekście domu rodzinnego

Już na wstępie opisu heterotopologii Foucault podkreśla, że termin ten ma charakter płynny. Wynika to zarówno z wielości możliwych przestrzeni heterotopijnych, jak i z różnic kulturowych, które determinują ich funkcjonowanie. Brak ścisłych granic sprawia, że heterotopia pozostaje kategorią otwartą, podatną na interpretacje i przekształcenia, co umożliwia jej zastosowanie także poza kontekstem pierwotnie opisanym przez Foucaulta.

W klasycznym ujęciu heterotopie są analizowane przede wszystkim w odniesieniu do przestrzeni instytucjonalnych i miejskich, takich jak więzienia, szpitale, cmentarze, parki rozrywki czy biblioteki. W moim projekcie postanowiłem jednak przesunąć tę kategorię na grunt wiejskich, prywatnych przestrzeni, odnosząc ją do specyfiki opuszczonego domu rodzinnego. W tym sensie proponuję pojęcie heterotopii opuszczenia, rozumianej jako stan zawieszenia budynku pomiędzy domem a ruiną, w którym dotychczasowe funkcje zostały utracone, a nowe nie zostały wyznaczone.

Taka perspektywa pozwala zrozumieć opuszczony dom jako przestrzeń odstającą od codziennego obiegu społecznego, a jednocześnie wciąż fizycznie istniejącą i obecnie oddziałującą na krajobraz oraz pamięć lokalnej wspólnoty. Dom opuszczony pełni rolę kontr-miejsca: nie jest już żywym organizmem społecznym, ale nadal funkcjonuje jako materialne świadectwo dawnego życia i jednocześnie świadek jego braku<sup>26</sup>. W tym sensie heterotopia opuszczenia pozwala uchwycić paradoksalny status takiego budynku: miejsca, które straciło swoją funkcję, wciąż wymykającego się jednoznacznym klasyfikacjom.

Zastosowanie foucaultowskiej kategorii do analizy domu rodzinnego otwiera przede wszystkim wymiar społeczno-strukturalny. Heterotopia pokazuje, w jaki sposób budynek zostaje wyłączony z żywej tkanki przestrzeni, jakie mechanizmy odróżniają go od przestrzeni normatywnych i jak może on pełnić rolę soczewki skupiającej napięcia między tym, co minione, a tym, co potencjalne.<sup>27</sup> Innymi słowy, heterotopia daje narzędzia do badania domu jako fenomenu obiektywnego, widocznego w strukturze krajobrazu i pamięci zbiorowej.

Jednak dla moich badań równie istotny, a wręcz kluczowy pozostaje wymiar jednostkowego doświadczenia. Opuszczony dom to nie tylko struktura społeczna czy znak

---

<sup>26</sup> M. Jewdokimow, *Magazyn masek. Mieszkania a więź społeczna*, [w:] *Co znaczy mieszkać. Szkice antropologiczne*, Trio, Warszawa, 2007, s.88.

<sup>27</sup> A. Bańka, cyt. Za: M. Cobel-Tokarska, *Przestrzeń społeczna. Świat – dom – miasto*, Warszawa 2012, s. 48.

w pejzażu, ale także miejsce nasycone pamięcią, emocjami i zmysłowością.<sup>28</sup> Foucaultowskie ujęcie, koncentrujące się na funkcjach i strukturach, nie dostarcza narzędzi, by opisać te bardziej intymne i subiektywne aspekty. Dlatego konieczne jest uzupełnienie analizy o refleksję nad doświadczeniem miejsca, rozumianego zgodnie z dyrektywą współczynnika humanistycznego jako przestrzeń przeżywaną przez podmiot.<sup>29</sup>

### **3.2 Geografia humanistyczna: przestrzeń, miejsce i doświadczenie**

Dotychczasowa analiza koncentrowała się na heterotopkach i rozważaniach prowadzonych w szerokich, „bezosobowych” kategoriach społeczno-politycznych. W dalszej części pracy pragnę przesunąć akcent ku perspektywie jednostkowego doświadczenia przestrzeni i sposobów jej przeżywania. Punktem wyjścia będzie skrótowe omówienie koncepcji Yi-Fu Tuana, jednego z kluczowych przedstawicieli geografii humanistycznej. Jego refleksja nad relacją pomiędzy przestrzenią a miejscem ma szczególne znaczenie w kontekście mojej praktyki artystycznej, która w dużej mierze opiera się na terminologii i aparacie pojęciowym zaproponowanym przez Tuana.

To właśnie w jego ujęciu odnajduję język pozwalający mówić o przeżywaniu domu – o przywiązaniu, intymności, oswojeniu, a także o bólu i przemianach związanych z jego opuszczeniem. Pojęcie heterotopki i metodologia proponowana przez geografii humanistyczną tworzą komplementarne narzędzia analizy: pierwsza pozwala uchwycić społeczno-strukturalny wymiar opuszczonego domu rodzinnego, druga otwiera perspektywę na jego wymiar egzystencjalny, afektywny i zmysłowy.

Yi-Fu Tuan to amerykański geograf humanistyczny pochodzenia chińskiego. Jest znany między innymi z wprowadzenia indywidualistycznej koncepcji miejsca i przestrzeni. W odróżnieniu od tradycyjnych geografów, politologów czy teoretyków architektury koncentruje się na jednostkowym wymiarze przestrzeni. W centrum jego refleksji znajduje się doświadczenie i przeżywanie miejsca, a także sposoby kształtowania się relacji pomiędzy jednostką a otaczającą ją przestrzenią.

Co bardzo istotne dla kontekstu mojej pracy teoretycznej, ale zwłaszcza dla realizacji projektu artystycznego, autor podkreśla wagę codziennych rytuałów, chodzenia, pamięci

---

<sup>28</sup> D. Majkowska-Szajer, [opuszczone.com](http://opuszczone.com), [w:] red. D. Czaja, *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, wydawnictwo czarne, Wołowiec, 2013, s. 210.

<sup>29</sup> F. Znaniecki, cyt. Za: B. Jałowicki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2002, s. 20.

mięśniowej, rutynowego korzystania z przedmiotów. Wyznacza te czynności jako praktyki oswajające.

### 3.2.1 Wprowadzenie: przestrzeń i miejsce w ujęciu Tuana

Już we wstępie Tuan mocno zaznacza obszary swoich poszukiwań oraz zarysowuje kategorie w jakich definiować będzie przestrzenie i miejsca. Przestrzeń przedstawiana jest jako tożsama z otwartością, wolnością, możliwością ruchu czy potencjałem. Miejsce natomiast wiąże się z oswojeniem, rozpoznaniem, ograniczeniem, zatrzymaniem<sup>30</sup>.

Mimo wyraźnie opozycyjnego charakteru określeń używanych w opisie przestrzeni i miejsca, Tuan podkreśla ciągłość w ich doświadczaniu. W pewnym sensie są one komplementarne, a człowiek nieustannie porusza się między nimi.<sup>31,32</sup>

Autor jasno wytycza kierunek swoich rozważań, odchodząc od ścisłego, mierzalnego badania powierzchni ziemskiej na rzecz wewnętrznego, jednostkowego doświadczenia.<sup>33</sup>

### 3.2.2 Doświadczenie przestrzeni: ciało, zmysły i orientacja

Właśnie wokół doświadczenia skupiony jest kolejny rozdział, w którym autor opisuje narzędzia poznawcze człowieka, dzieląc je na zmysły, emocje i intelekt. Nie separuje ich jednak, traktuje raczej jako fazy jednego procesu doświadczania<sup>34</sup>. Tuan analizuje wszystkie zmysły w kontekście ich roli w tworzeniu pojęcia przestrzeni, dostrzegając ich złożoną i współzależną funkcję. Każdy zmysł bierze udział w postrzeganiu przestrzenności, dodając kolejne aspekty i pogłębiając doświadczenie. Zmysły nie mają w tym kontekście hierarchicznego układu, współdziałają i synestetycznie mapują przestrzeń.

Autor zaznacza również, w jaki sposób człowiek doświadcza, tworząc dwa wektory – aktywny i pasywny. Wskazując na pasywny wymiar doświadczania pisze: „W doświadczeniu zawiera się konotacja pasywności: słowo to sugeruje coś, czemu osoba była poddana albo co przecierpiała”<sup>35</sup>. Jednak jeszcze na tej samej stronie podkreśla wymiar aktywny, między innymi poprzez zauważenie etymologicznej zbieżności: „Angielskie słowo ‘doświadczenie’ — experience — ma wspólny rdzeń (per) ze słowami experiment, expert i perilous<sup>36</sup>”.

Można więc wyznaczyć dwa istotne wektory w relacji doświadczania: Pasywny, w którym

---

<sup>30</sup> Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa: PIW, 1987, s. 16

<sup>31</sup> Tamże

<sup>32</sup> M. Olszewska, *o przestrzeni: na progu doświadczania*, „Anthropos” 2010, nr 14-15, s. 13.

<sup>33</sup> Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa: PIW, 1987, s. 11

<sup>34</sup> Tamże, s. 19

<sup>35</sup> Tamże, s. 20

<sup>36</sup> Tamże

to świat oddziałuje na człowieka, oraz aktywny, w którym relacja się odwraca, a człowiek działa na świat. Doświadczenie przestrzeni buduje się między odbiorem bodźców, emocjonalnością i sytuacjami „przydarzonymi”, a działaniem, ruchem, transformacją i symbolizacją. Symbolizacja w tym ujęciu to nadawanie przestrzeni znaczenia poprzez doświadczenie: przekształcanie przeżyć, emocji i wspomnień w formy, które porządkują i oswiają świat. Należy zaznaczyć, że wymiar pasywny nie ma pejoratywnego charakteru, jest otwartością na doznawanie świata.

Kluczowe dla tego rozdziału jest znaczenie cielesności w procesie poznania przestrzeni. Człowiek uczy się jej poprzez ruch, gest, dotyk i inne zmysły<sup>37</sup>. Doświadczenie w ujęciu Tuana stanowi nieustanny proces ucieleśniania i reinterpretacji.<sup>38</sup> Autor pogłębia rozważanie o ucieleśnianiu przestrzeni, sięgając po figurę dziecka. Analizuje rozwój ludzkiego doświadczenia przestrzenności, wychodząc od niemowlęstwa i pierwszych fizycznych kontaktów ze światem. Niemowlę, nie mając jeszcze pełnego dostępu do zmysłowego i intelektualnego poznania, odczytuje świat poprzez emocjonalność i cielesne odczucia. Według autora, na tym etapie, nie odróżnia ono jeszcze siebie od otoczenia. Dziecko porządkuje świat poprzez działanie, wpływa na otoczenie pełzając, chwytając i sięgając. Ruch i gest stają się narzędziami eksploracji oraz wytyczania przestrzeni. W dalszym procesie rozwoju zmysły tworzą sieć z której rodzą się pojęcia „blisko”, „daleko”, „tu”, „tam”. Z czasem dziecko zaczyna rozumieć relacje i odległości, wciąż postrzegając przestrzeń w odniesieniu do siebie, patrząc z perspektywy egocentrycznej. Rozróżnienie między „tu” a „tam” łączy się więc nierozzerwalnie z tym, co bezpieczne i tym, co dalekie. Z tym, co oswojone, a tym co obce.<sup>39</sup> Tuan sugeruje, że w odróżnieniu od dzieci, dorośli postrzegają świat z poziomu refleksji i nostalgicznych odczuć. Dziecko natomiast doświadcza bezpośrednio, poprzez działanie, tu i teraz.<sup>40</sup>

W rozdziale zatytułowanym „Ciało, relacje międzyludzkie i oddziaływania przestrzenne” Tuan powraca do perspektywy egocentrycznej, ujmuje ją jednak już w nieco odmienionym, pogłębnym kontekście. Opisując najpierw wielorakie rozumienia przestrzeni w różnych kulturach, dochodzi do przekonania, że wspólnym mianownikiem jest ciało jako miara, czy raczej skala, odnośnik wszystkich rzeczy. Wydaje się być to wspólna, głęboko zakorzeniona właściwość stanowiąca jedną z fundamentalnych cech człowieczeństwa.

---

<sup>37</sup> Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa: PIW, 1987, s. 23-24

<sup>38</sup> I. Racz, *Art and the Home: Comfort, Alienation and the Everyday*, Londyn 2015, s. 25

<sup>39</sup> Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa: PIW, 1987, s. 39-40

<sup>40</sup> Tamże, s. 48-49

Przestrzeń jest organizowana w odniesieniu do ciała – jego osi, kierunków, proporcji i pozycji względem innych ciał.<sup>41</sup>

Tuan, wychodząc od pionowej postawy, jaką utrzymuje człowiek, wymienia trzy wymiary organizacji przestrzeni:

- góra – dół (symbolicznie wiążące wysokie z doskonałością, niskie z przyziemnością)
- przód – tył (podział wiązany z czasem: tył to przeszłość, przód przyszłość)
- prawo – lewo (strona prawa jako dobra, święta; lewa jako nieczysta i niepewna)

Te wymiary wynikające wprost z ludzkiego ciała autor postrzega jako podstawę organizacji całej przestrzeni i kultury. Z nich wynika porządek architektoniczny, językowy, hierarchie społeczne i mity. Oprócz ogólnego obrazu autor przytacza wiele przykładów ukazujących między innymi zawłość wewnątrz architektoniczne. Jednym z bardziej obrazowych, szczególnie ważnych w kontekście mojego obszaru badawczego, jest opis, jak różnie można percepcować ten sam budynek w zależności od relacji jaka zachodzi na osi człowiek – przestrzeń:

Zdarza się często, że ludzie pracujący w tym samym budynku mają poczucie przebywania w różnych światach, bo ich nierówny status sprawia, że pracują i krążą w odmiennych przestrzeniach. Dozorcy i ludzie z obsługi wchodzą służbowymi drzwiami od tyłu i poruszają się obok ‘wnętrzości’ budynku. Urzędnicy i sekretarki wchodzą drzwiami frontowymi, poruszają się w przestrzennym hallu i jasno oświetlonych korytarzach, idą do kolorowo urządzonych biur.<sup>42</sup>

Yi-Fu Tuan w rozdziale “Możliwości przestrzenne, wiedza o przestrzeni i miejscu” skupia się na aspekcie zdobywania wiedzy przestrzennej za pomocą ruchu, zmysłów i analitycznych możliwości ludzkiego mózgu. Wszystkie wyżej wymienione elementy składają się na zdobywane doświadczenie. Chodzenie może wpłynąć na wiedzę przestrzenną dopiero wtedy, gdy człowiek potrafi myśleć o sobie w ruchu, analizować kierunki i zapamiętywać punkty orientacji. Tuan zauważa, że wiedza o przestrzeni nie ma jedynie charakteru teoretycznego. Rodzi się ona w relacji między ciałem a otoczeniem. W tym sensie akt poruszania się jest formą poznawczego przetwarzania świata.

### **3.2.3 Od przestrzeni do miejsca: wartościowanie, zakorzenienie i skala**

W rozdziale “Przestrzenność i stłoczenie” Tuan pogłębia doświadczenie miejsca i przestrzeni o kolejne elementy. Tym razem pochyła się nad dychotomią wytwarzającą się

---

<sup>41</sup> Tamże, str. 58

<sup>42</sup> Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa: PIW, 1987, s. 59.

między potrzebą wolnej, nieskrępowanej przestrzeni a koniecznością funkcjonowania w zaludnionym świecie. Autor wprowadza pojęcie przestrzenności, starając się uchwycić sposób, w jaki człowiek odczuwa i organizuje przestrzeń nie tylko fizycznie, ale też emocjonalnie i społecznie. Przestrzenność związana jest więc nie tyle z materialnymi wymiarami przestrzeni, ile z jakością istnienia i działania w niej. Przestrzenność, związana ściśle z poczuciem swobody i wolności, jak przedstawia autor, poszerzała się dzięki opracowywaniu przez człowieka kolejnych narzędzi i maszyn:

Przestrzeń, którą możemy mierzyć rozpiętością ramion, stanowi małe świat w porównaniu z przestrzenią, którą przemierza włócznia czy wypuszczona z łuku strzała.(...) Rower, a także sportowy samochód rozszerzają ludzkie odczucie przestrzeni. To są maszyny, którymi człowiek włada.<sup>43</sup>

Zjawiskiem opozycyjnym do przestrzenności jest stłoczenie. Autor na przykładzie pianisty ćwiczącego samotnie w obszernym pomieszczeniu przedstawia, jak obecność drugiej osoby może radykalnie wpłynąć na odbiór przestrzeni. Nieśmiały pianista natychmiast odczuwa, że przestrzeń się skurczyła i jest już w niej o jedną osobę za dużo. Wprowadza to zmianę perspektywy – przestaje on być jedynym, któremu podporządkowana jest całość przestrzeni, staje się natomiast w oczach obserwatora jednym z przedmiotów w pokoju: „Odczuwa zanik mocy porządkowania rzeczy w przestrzeni z jedynej, swojej perspektywy.”<sup>44</sup>

Rzeczy, podobnie jak ludzie, mogą według Tuana narzucać swoją obecność, jednak tylko wtedy, gdy człowiek nada im pewien „duchowy” status. Taki nacechowany przedmiot wytwarza napięcie, formę nacisku na człowieka. Często taką moc mają przedmioty ściśle związane z konkretnym człowiekiem. Sprawiają wrażenie, jakby w ich wnętrzu zawarty był pierwiastek osobowości właściciela.<sup>45</sup>

Bardzo ciekawym tekstem obrazującym opisywane przez Tuana napięcie jest fragment utworu zespołu *Świetliki*, zatytułowany *Czwartek*:

A w któryś czwartek ona powiedziała:  
Mój mąż wyjeżdża z miasta  
Chodźmy do nas, chodźmy do mnie, poprawiła się  
A ja nie mogłem  
Ja się stresowałem  
Ja wiedziałem, ich sąsiedzi mnie zobaczą  
Jego spodnie wiszące w szafie spoglądać będą na mnie złym okiem  
Jego kubeczek nie polubi mnie  
A ich pościel mnie opluje x<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa: PIW, 1987, s. 73

<sup>44</sup> Tamże, s. 81.

<sup>45</sup> Tamże, s. 82.

<sup>46</sup> Świetliki, z utworu *Czwartek w: Las Putas Melancholicas*, Universal Music Polska, Kraków, 2005.

Tuan niuansuje odczuwanie stłoczenia poprzez perspektywę warunków życia i norm społecznych. Zwraca uwagę na to, jak różne kultury wartościują przestrzeń i dystans. W kolejnych przykładach opisuje tłum i jego sprzeczną naturę, która z jednej strony może budzić lęk, przytłoczenie i frustrację, z drugiej zaś poczucie wspólnoty, uniesienia, a nawet ekstazy<sup>47</sup>. Tuan rozróżnia również uczucie zatłoczenia od “pełni”. Poczucie stłoczenia pojawia się, gdy inni kolidują z naszą wolą, naruszają nasz wektor działania. Poczucie “pełni” może pojawiać się, gdy wiele osób wspólnie pracuje w imię tej samej sprawy, ich wektory są zbieżne. w tym sensie przestrzenność i stłoczenie stanowią zjawiska antagonistyczne. Pierwsze zakłada swobodę ruchu i percepcji, drugie zaś ograniczenie i zanik perspektywy – ale w doświadczeniu człowieka wzajemnie się warunkują.

Z kolei w rozdziale „Intymne doświadczanie miejsca”, autor bardzo wyraźnie przechodzi od rozważań bardziej skupionych na przestrzeni, lub balansowania na opozycyjności przestrzeni i miejsca, do zbliżenia na miejsce oswojone, bezpieczne i dające schronie. Modelowym miejscem intymnym staje się dom, szczególnie doceniany i otulający podczas zimy lub choroby. Dom funkcjonuje jako wyjątkowo bliskie miejsce nie ze względu na konstrukcję architektoniczną czy symboliczną, ale z uwagi na zmysłowe i emocjonalne poczucie bezpieczeństwa. Autor określa dom jako miejsce rozpoznawalne w sposób emocjonalny, w którym znajome zapachy, dźwięki i faktury potwierdzają ciągłość istnienia<sup>48</sup>. Poszukiwania elementów domowości i intymności prowadzi autora w kierunku przedmiotów:

Dom jest miejscem intymnym. Myślimy o domu jak o swoim miejscu, ale zachwycające obszary przeszłości przywołuje nie cały dom — budynek, na który można tylko patrzeć — ale jego części i wyposażenie, to, czego możemy dotknąć, co ma również zapach: strychnica i piwnica, kominek i wielkie okno, ukryte zakątki, taboret, złożone lustro, nadłamana muszla.<sup>49</sup>

Przedmioty, nasycone obecnością domowników, stają się rejestratorami pamięci, łącznikami między teraźniejszością a przeszłością. Tuan zaznacza, że dom nie jest wyznacznikiem luksusu, czy konstruktem kulturowym. Jest dla człowieka podstawową strukturą egzystencjalną, bardzo potrzebną do przeżycia – pauzą w ruchu, przystanią w której możemy się regenerować.

Dom także jest naszym zakorzeniem w codzienności, a codzienność – miarą rzeczywistości. Autor bardzo trafnie ujmuje to w poniższym fragmencie:

---

<sup>47</sup> Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa: PIW, 1987, s. 86-89.

<sup>48</sup> Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa: PIW, 1987, s. 174-175.

<sup>49</sup> Tamże, s. 183.

Życie jest tym, co się przeżywa, a nie korowodem oglądanym z boku. Rzeczywiste to znaczy codzienne, nie narzucające się, jak oddychanie. Rzeczywiste to takie, które angażuje całe nasze istnienie, wszystkie zmysły. Na wakacjach, kiedy odrywamy się od naszych problemów, rozstajemy się również z częścią nas samych; stajemy się wyspecjalizowanymi, niezakotwiczonymi istotami, turystami, którzy bez wysiłku smakują życie.<sup>50</sup>

Intymność domu jest więc bardzo złożonym, wielozmysłowym zjawiskiem. Nie można jej przekazać poprzez rysunek architektoniczny, zawiera się bowiem w przedmiotach gromadzonych przez mieszkańca. Te z kolei stają się kroniką codzienności, osadzają i zakotwiczają w rzeczywistości.

Kolejnym poruszonym wątkiem jest przywiązanie do rodzinnych stron. Na początku lokalizuje je na osi miejsc: pomiędzy tym, co najbliższe, a tym, co ogólne. Rodzinne strony, niezależnie od tego, czy stanowią miasto, czy wiejską okolicę, zajmują środkową pozycję na tej skali, której bieguny wyznaczają ulubiony fotel i cała planeta.<sup>51</sup> Tuan zauważa, że są one wystarczająco rozległe, by zaspokajać podstawowe potrzeby życia, a zarazem pozostają przestrzenią bliską, oswojoną i emocjonalnie znaczącą – na tyle istotną, że w wielu kulturach postrzegana jest jako środek świata.<sup>52</sup>

Uwarunkowania kulturowe przenikają się z osobistą percepcją, a rodzinne strony funkcjonują dla większości jednostek jako centra świata. W wielu porządkach kosmologicznych stanowią one miejsce organizujące strukturę wertykalną. Dom lub ziemia ojczysta wyznaczają oś, łączącą niebo, ziemię i świat podziemny. Dom rodzinny jest przy tym na tyle istotny, że jego zniszczenie oznacza zachwianie ładu kosmicznego. Człowiek pozostaje jednak zdolny do ustanowienia nowego centrum – rozwinięte zdolności adaptacyjne pozwalają mu odtworzyć „środek” w innym miejscu.

Przywiązanie do rodzinnych stron, choć zakorzenione w biologicznej potrzebie bezpieczeństwa, ma przede wszystkim wymiar symboliczny. Powrót do nich jest próbą odzyskania utraconego ładu i ciągłości, zarówno w sensie osobistym, jak i kulturowym. Tuan wskazuje, że to sieć wspomnień, zapachów i rytuałów nadaje przestrzeni znaczenie. Rodzinne strony stają się więc nie tyle punktem na mapie, ile stanem wewnętrznym, przestrzenią pamięci, w której splatają się emocje, tożsamość i czas.

Tuan rozważa następnie w jaki sposób miejsca stają się wyraziste, czyli rozpoznawalne, emocjonalnie nacechowane i osadzone w zbiorowej świadomości. Według autora taka wyrazistość rodzi się z działania, pamięci, rytuałów i symboli. Autor buduje

---

<sup>50</sup> Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa: PIW, 1987, s. 187.

<sup>51</sup> Tamże, s. 189.

<sup>52</sup> Tamże

na potrzeby tego rozdziału skalę, rozpoczynając się od dzielnicy a kończąc na państwie narodowym. Śledzi procesy, dzięki którym przestrzeń nabiera tytułowej wyrazistości.

Rozpoczyna od najmniejszej jednostki, dzielnicy, by pokazać, jak z przestrzeni fizycznej staje się ona miejscem. Dzielnica zaczyna istnieć w świadomości jej mieszkańców, gdy przestaje być jedynie układem ulic i domów, a staje się obszarem emocjonalnych odniesień. Ilustracją są robotnicze dzielnice – choć często pozbawione planu urbanistycznego, tworzą więzi i poczucie wspólnoty w wyniku codziennych kontaktów i powtarzalnych rytuałów. W odróżnieniu od nich, dzielnice zamożnych są od początku zaprojektowane i wizualnie odrębne, a ich granice wyznaczają mury, ogrody i architektura. Wyrazistość miejsca rodzi się więc zarówno z doświadczenia i emocji, jak i z jego fizycznej formy – z rytmu życia, pamięci i granic, które oddzielają „naszą” dzielnicę od reszty miasta.

Miasto natomiast Tuan widzi jako centrum porządku i znaczenia, przeciwstawione chaosowi natury. Historyczne miasta, zwłaszcza te otoczone murami, symbolizowały ład świata, były sceną dla rytuałów, ceremonii religijnych i świąt, które podtrzymywały spójność wspólnoty. Monumentalna architektura i widowiskowość rytuałów czyniły z miasta miejsce dramatyczne, o wyraźnym rytmie i aurze świętości. Z czasem, w miarę sekularyzacji, ceremonie religijne zaczęły przenikać do sfery świeckiej, a dramat życia miejskiego rozgrywał się w przestrzeniach publicznych. Współczesne miasta, jak zauważa Tuan, utraciły tę intensywność: rytuały zanikły, a życie społeczne rozproszyło się. Utrata wspólnych ceremonii oznacza także osłabienie emocjonalnej więzi z miejscem.

Następnie Tuan przenosi uwagę na skalę miasta-państwa, które stanowiło wzorzec pełnej identyfikacji z miejscem. Grecka polis, niewielka i dostępna w całości, pozwalała obywatelom poznać swoje terytorium i utożsamiać się z nim. W tej przestrzeni religia, polityka i codzienne życie tworzyły spójny porządek symboliczny. Mieszkańcy znali granice swojego państwa i czuli z nim emocjonalną więź, wynikającą z bezpośredniego doświadczenia i wspólnego działania. Tuan podkreśla, że w miastach-państwach tożsamość była zakorzeniona w konkretnym miejscu, a nie w abstrakcyjnej idei. W miarę jak wspólnoty rosły, skala ta przestała być możliwa do utrzymania, a więzi przestrzenne zaczęły ulegać rozluźnieniu.

W ostatniej części autor pokazuje, jak wraz z narodzinami państw narodowych więź z miejscem musiała zostać zastąpiona przez symbole i rytuały o zasięgu masowym. Ponieważ nowoczesne narody były zbyt rozległe, by można je było poznać bezpośrednio, potrzebne stały się wizualne i emocjonalne reprezentacje: flagi, pomniki, ceremonie, mapy. Tuan wskazuje, że mapy szkolne i literatura patriotyczna pełniły funkcję narzędzi emocjonalnego

kształtowania terytorium, przekształcając je w przestrzeń wyobrażoną, ale silnie przeżywaną. W ten sposób narodziła się nowa forma wyrazistości – nie zakorzeniona w doświadczeniu codziennym, lecz w rytuałach pamięci i zbiorowej narracji. Tożsamość narodowa stała się więc formą przestrzennego mitu, który zastąpił lokalne przywiązanie i emocjonalną znajomość miejsca.

### 3.2.4 Wyobrażenia, czas i symboliczne porządkowanie przestrzeni

Rozdział „Mityczna przestrzeń i mityczne miejsce”, rozpoczyna się od stwierdzenia, że mit stoi w opozycji do rzeczywistości, wypełniając luki w tych obszarach, gdzie brak precyzyjnej wiedzy<sup>53</sup>. Autor podaje przykłady dawnych mitów geograficznych, o istnieniu przestrzeni ziemskiego Raju, Przejścia północno-zachodniego, czy tzw. Terra Australis. Te rodzaje mitów zostały wymazane z powodu wiedzy zdobytej w obszarze geograficznym. Nie znaczy to jednak, że mity zniknęły z życia społeczeństw.

Tuan wyróżnia dwa typy przestrzeni mitycznych. Pierwszy typ to tzw. „Przestrzeń mglista” – wszystko to, co wykracza poza granice codziennego doświadczenia. Tworzona jest przez wyobraźnię człowieka, gdy zastanawia się on nad tym, co jest „po drugiej stronie”, za górami, oceanem, czy horyzontem. Choć mogłoby wydawać się, że tego rodzaju mityczne przestrzenie już nie istnieją, jednak kluczowa do zrozumienia tego typu mglistości jest subiektywna orientacja przestrzenna, oderwana od atlasów i map. Człowiek, by czuć się osadzonym w danym obszarze musi mieć punkty odniesienia, orientacyjne miejsca, które dają mu poczucie oswojenia przestrzeni. Będąc u siebie w domu zna położenie ulubionych sklepów, ulic, drzew itp. Ale nie znaczy to, że potrafiłby dokładnie i precyzyjnie rozrysować ich lokalizację innej osobie. Właśnie ta mglistość i nieuchwytność nadaje przestrzeni wymiar mityczny.<sup>54</sup>

Drugi typ to „przestrzeń kosmologiczna”, wynikająca z potrzeby porządkowania świata i nadawania mu sensu przez systemy symboli, kierunków i wartości. Przestrzeń ta, w odróżnieniu od pierwszego typu, ma charakter uporządkowany. Zakłada istnienie centrum, granic i stron świata. Tego rodzaju uporządkowane kosmologie znajdziemy zarówno w tradycji chińskiej, jak i u rdzennych ludów Ameryki Północnej. W takim układzie odzwierciedla ład kosmiczny i moralny, a świat nabiera sensu. Według autora, tego rodzaju konstrukcje nie są tylko reliktem przeszłości, porządkują także współczesne sposoby

---

<sup>53</sup> Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa: PIW, 1987, s. 113.

<sup>54</sup> Tamże, s. 115.

myślenia o przestrzeni np. w architekturze czy urbanistyce.<sup>55</sup> Porządkowanie świata Tuan przedstawia poprzez ideę mikrokosmosu, wedle której małe jest zwierciadłem wielkiego. Dom, świątynia czy miasto są miniaturami wszechświata. W ich układzie, według autora, odbija się struktura kosmiczna. Architektura nie jest wyłącznie funkcjonalną formą organizacji przestrzeni, lecz ucieleśnieniem ludzkiego wysiłku nadania światu sensu i ładu.

W rozdziale „Przestrzeń architektoniczna i świadomość” Tuan opisuje, jak proces budowy wpływa na człowieka, jego percepcję i myślenie, wskazując, że przestrzeń architektoniczna jest nie tylko miejscem zamieszkania, ale także przedłużeniem świadomości, która poprzez ciało, wysiłek i doświadczenie tworzy otoczenie nasycone znaczeniem. Pokazuje następnie, jak gotowy budynek staje się elementem porządkującym uczucia i wyobraźnię.

Autor zestawia budownictwo w społeczeństwach tradycyjnych i nowoczesnych. W tych pierwszych budowanie ma charakter kolektywny i rytualny, łącząc sferę praktyczną i symboliczną. W nowoczesnych – czynność ta uległa rozproszeniu i utraciła swoje wspólnotowe znaczenie. Mimo tych różnic współczesna architektura nadal oddziałuje na człowieka poprzez ciało, zmysły i emocje, choć w mniej spójnym systemie znaczeń niż dawniej. Według Tuana największa zmiana dokonała się wraz z utratą kosmologicznego wymiaru przestrzeni: symbole architektoniczne zostały wyparte przez znaki użytkowe, które nie pobudzają już wyobraźni ani nie budują doświadczenia wspólnotowego<sup>56</sup>.

Tuan wprowadza pojęcie czasu jako kolejnego wymiaru doświadczanej przestrzeni. Wcześniejsza, statyczna, analiza przestrzeni byłaby niekompletna bez komponentu czasowego, ponieważ czas i przestrzeń są ze sobą nierozłączne.<sup>57</sup> Autor wskazuje na ruch, jako element łączący doświadczenie czasu i przestrzeni. Jak pisze:

Doświadczenie czasu i przestrzeni jest w znacznej mierze podświadome. Mamy poczucie przestrzeni, ponieważ możemy się poruszać, i mamy poczucie czasu, ponieważ jako istoty biologiczne poddani jesteśmy fazom napięcia i rozluźnienia. Ruch, dzięki któremu zyskujemy poczucie przestrzeni, sam w sobie jest rozładowaniem napięcia. Kiedy rozprostowujemy członki, doświadczamy jednocześnie przestrzeni i czasu — przestrzeni jako sfery wolności od fizycznego ograniczenia, a czasu jako przejścia od napięcia do rozluźnienia.<sup>58</sup>

Zwraca także uwagę na odmienne sposoby postrzegania czasoprzestrzeni w różnych kulturach, wskazując jednak na pewien wspólny mianownik. Czas i przestrzeń nie są dla

---

<sup>55</sup> Tamże, s. 117.

<sup>56</sup> Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa: PIW, 1987, s. 151.

<sup>57</sup> Tamże, s. 152.

<sup>58</sup> Tamże

niego abstrakcyjnymi kategoriami poznawczymi, lecz formami przeżywania rzeczywistości. Doświadcza się ich poprzez ciało – ruch, rytm i pracę. Czas jawi się jako rytm napięcia i rozluźnienia, przestrzeń zaś jako pole działania i ekspresji. Tuan zauważa, że niezależnie od różnic kulturowych, każda jednostka organizuje swoje życie w relacji do cielesnego poczucia ruchu, trwania i kierunku. Analizuje również zależności zachodzące między czasem a miejscem. Relacja między nimi jest, według Tuana, nierozzerwalna i płynna. Doświadczając upływu czasu, pojmowanego jako ruch czy przepływ, łapiemy oddech na przystankach, którymi są miejsca. Miejsca to pauzy utrwalające doświadczenie. Wynika z tego, iż ludzkie życia składają się z interwałów przepływów i zatrzymań. Podobnie jak czas można przedstawić lineranie, tak i przestrzeń można pojmować w kategoriach cyklu, powrotu, lub ruchu w obrębie znanych miejsc.

Wytworzenie poczucia miejsca wymaga czasu, rodzi się z powtarzalności doświadczeń i codziennych praktyk. Tuan odróżnia „posiadanie miejsca” od „poczucia miejsca”: pierwsze ma charakter zewnętrzny, drugie emocjonalny i egzystencjalny. Zakorzenie powstaje ze świadomego przebywania i działania, stanowiąc fundament ciągłości ludzkiego doświadczenia. Społeczności prawdziwie zakorzone nie potrzebują muzeów ani instytucji pamięci – przeszłość żyje w rytuałach i codziennych gestach. Tam, gdzie pamięć słabnie, pojawia się potrzeba jej ochrony i rekonstrukcji. Wysilek ocalenia przeszłości jest częścią szerszej ludzkiej potrzeby nadawania sensu czasowi. Prawdziwe poczucie miejsca wymaga według autora równowagi między ruchem a zatrzymaniem, pamięcią a terażniejszością. Niezbędna jest w tym przypadku świadomość, że każda pauza w strumieniu czasu jest chwilowym, ale niezbędnym punktem zakorzenia.

### **3.2.5 Syntetyczne podsumowanie koncepcji Tuana**

Yi-Fu Tuan odchodzi od obiektywnego opisu przestrzeni na rzecz jej doświadczenia. Przestrzeń i miejsce nie są dla niego kategoriami geometrycznymi, lecz procesami egzystencjalnymi. Przestrzeń stanowi otwartość, potencjał i ruch, natomiast miejsce to przestrzeń oswojona, zatrzymana w doświadczeniu, nasycona emocjami i pamięcią. Ich wzajemne przenikanie wyznacza rytm ludzkiego życia – od nieokreślonego „gdzieś” po konkretne „tu”.

Kluczową rolę w tym procesie odgrywa ciało, które poprzez zmysły, rytuały i powtarzalne działania nadaje światu znaczenie. Poznanie przestrzeni ma charakter ucieleśniony – dokonuje się przez ruch, dotyk i codzienne praktyki, które przekształcają

otoczenie w przestrzeń zamieszkaną. Czas i pamięć nadają tym doświadczeniom trwałość: miejsce staje się zapisem trwania i powtórzenia, archiwum egzystencji utrwalającym relację pomiędzy jednostką a światem.

Tuan podkreśla, że przywiązanie do miejsc – rodzinnych stron, domu, krajobrazu dzieciństwa – ma wymiar emocjonalny i egzystencjalny. Miejsca te współtworzą tożsamość człowieka i porządkują jego relację z czasem. W efekcie autor kreśli wizję przestrzeni jako żywego organizmu, w którym pamięć, emocje i cielesność splatają się w jedno. Przestrzeń i miejsce tworzą dynamiczne kontinuum pełne napięcia między ruchem a zatrzymaniem, otwartością a oswojeniem. Stanowi ono fundament ludzkiego doświadczenia świata.

### **3.3 Interpretacja przytoczonych tekstów w kontekście opuszczonego domu rodzinnego**

W niniejszym rozdziale łączę dwa, pozornie odległe sposoby myślenia o przestrzeni. – strukturalne i społeczne podejście Michela Foucaulta, oraz subiektywne, humanizujące spojrzenie Yi-Fu Tuana. Oba podejścia, choć wywodzą się z różnych dyscyplin naukowych, spotykają się w przekonaniu, iż przestrzeń nie jest neutralnym, płaskim tłem ludzkiego życia. Stanowi pole napięć, znaczeń i emocji. U Foucaulta staje się lustrem społeczeństwa, odbija struktury, wykluczenia, czy sprzeczności. Tuan natomiast przesuwą perspektywę w stronę osobistego doświadczenia. Intymność, ciało i pamięć zyskują na znaczeniu w kontekście kreowania przestrzeni.

Foucault wprowadzając pojęcie heterotopii proponuje perspektywę postrzegania miejsca jako “Innego” – istniejąc na obrzeżach systemu, jednocześnie go ono portretuje, odzwierciedla i podważa. Heterotopia jako miejsce pełne sprzeczności koncentruje w sobie sprzeczne porządki, wśród których można wymienić te realne i te wyobrażone, uporządkowane i zrujnowane, sakralne i codzienne.

Tuan z kolei całą uwagę zdaje się skupiać na jednostce. Miejsce, w jego ujęciu, nigdy nie jest definiowane poprzez funkcję, lecz przez doświadczenie obecności. Ciało, pamięć, rutynowo powtarzane gesty przekształcają przestrzeń w znaczącą, bliską i intymną rzeczywistość.

W świetle obu tych perspektyw opuszczony dom rodzinny, będący przedmiotem moich badań i działań artystycznych, można rozumieć jako przestrzeń zawieszoną,

entropicznie złożoną, pełną napięcie między porządkiem a rozpadem. Z jednej strony ujmuje go jako heterotopię opuszczenia – miejsce zawieszone pomiędzy funkcją a ruiną, czy inaczej, pomiędzy porządkiem a rozpadem. Z drugiej jednak pozostaje przestrzenią bardzo osobistą, przepelnioną pamięcią, emocjami i śladami dawnej codzienności. Foucault pozwala uchwycić jego społeczną i symboliczną strukturę, Tuan z kolei – odczuć jego emocjonalny ciężar i intymność.

Połączenie obu koncepcji wyznacza ramy myślenia o domu w kontekście relacyjnym. Uwidacznia wektory i napięcia między mieszkańcem a miejscem, ale także pamięcią i czasem, czy wreszcie obecnością i brakiem. Heterotopia ujawnia napięcia z perspektywy zewnętrznej, a geografia humanistyczna pozwala spojrzeć od wewnątrz, poprzez osobiste doświadczanie miejsca. Dom staje się przestrzenią, w której jednostkowe doświadczenie splata się z porządkiem świata, a opuszczenie jawi się jako moment transformacji, przepływ pomiędzy przestrzenią a miejscem.

## 4. Dom i domowość w wybranych tekstach kultury

W niniejszym rozdziale podejmuję próbę przyjrzenia się temu, w jaki sposób dom i domowość funkcjonują w wybranych tekstach kultury: literackich, filmowych, serialowych, komiksowych i growych. Interesuje mnie dom nie jako neutralne tło wydarzeń, lecz jako kategoria znacząca, przestrzeń, w której materializują się pamięć, utrata, wspólnota, konflikt oraz relacja człowieka z miejscem. Analizowane przykłady pokazują, że dom w kulturze współczesnej bardzo rzadko bywa jedynie bezpiecznym schronieniem. Znacznie częściej okazuje się przestrzenią ambiwalentną: obciążoną przeszłością, naznaczoną nieobecnością, pełną śladów dawnych istnień i napięć, które nie przestają oddziaływać na teraźniejszość.

Dobór omawianych realizacji nie ma charakteru przeglądowego ani reprezentatywnego w sensie całościowym. Został podporządkowany problemom istotnym dla mojej pracy doktorskiej, a więc takim sposobom przedstawiania domu, które pozwalają uchwycić jego status jako miejsca utraconego, pamiętanego, nawarstwionego i konfliktowego. W tym sensie rozdział ten stanowi rozwinięcie wcześniejszych ustaleń teoretycznych. Kategorie heterotopii, miejsca, czy śladu nie są już tutaj omawiane abstrakcyjnie, lecz zostają uruchomione w kontakcie z konkretnymi narracjami i tekstami kultury. Dzięki temu możliwe staje się sprawdzenie, w jaki sposób różne media i języki artystyczne podejmują temat domu jako przestrzeni granicznej, niejednoznacznej i silnie afektywnej.

Rozdział został podzielony na trzy części. W pierwszej skupię się na motywie domu utraconego oraz jego heterotopijnych aspektach. Jest to dom przedstawiany jako miejsce zawieszony pomiędzy obecnością i nieobecnością, zamieszkaniem i opuszczeniem, pamięcią i rozpadem. W drugiej omawiam temat powrotu i pamięci, ujmując dom jako palimpsest, w którym nadpisują się kolejne warstwy czasu, doświadczeń i skojarzeń. W trzeciej analizuję dom jako scenę konfliktu i wspólnoty, a więc przestrzeń, w której koncentrują się relacje władzy, przemocy, opieki i współzależności. Taki układ pozwala pokazać, że dom w tekstach kultury nie jest figurą jednolitą, lecz polem dynamicznych napięć, odsłaniającym zarówno kruchość ludzkiego zakorzenienia, jak i uporczywą potrzebę jego odzyskiwania.

## 4.1 Dom utracony i jego heterotopijne aspekty

### 4.1.1 Andrzej Muszyński, *Dom ojców*

*Dom ojców* to historia powrotu w rodzinne strony, opowiedziana z perspektywy autora, który wraca w okolice Jury Krakowsko-Częstochowskiej, by kupić kawałek ziemi i osiedlić się “na swoim”.

Muszyński, jak większość wiejskich dzieci wychowywanych w latach 90 i wczesnych dwutysięcznych, od małego pracował na roli z rodzicami i dziadkami. Autor opisuje, jak będąc już na studiach nakrzyczał na Dziadka, nazywając cały ten trud i pracę “czystą głupotą”. Nie rozumiał dlaczego upiera się on przy wykonywaniu tych czynności, w momencie kiedy nie jest mu to do niczego potrzebne. Mógłby spokojnie żyć porzucając większość tych prac rolnych. Jak pisze:

(...) w stodole okazało się, że trzeba zrzucić to siano tego samego dnia. Zrzucić, czyli wcisnąć je widłami na poddasze, wysoko ponad głowę. W stodole było duszno. Pot zalewał oczy, a siano kleiło się do skóry. Zacząłem kichać ( ...) Potem And trąkotał o polityce, jakby nie wiedział, co we mnie wzbiera, więc w końcu nie wytrzymałem:  
- Słuchaj, po co Ci to wszystko? To jest głupota! - krzychałem. - Rozumiesz?! Czysta głupota. Zamiast se się na dupie i porobić coś mądrego. Kto to jeszcze robi? Po co?! Głu-po-ta! Książkę byś jakąś przeczytał!  
- Tak, masz rację. Masz rację - odpowiedział spokojnie i chyba ze smutkiem.<sup>59</sup>

Autor z wyczuwalną skrucą opisuje, że teraz łączy odejście od pracy rolnej z pustoszeniem wsi. Ludzie osłabiając więź z ziemią stracili przywiązanie do domów, wyjechali do miast lub za granicę. Jak konkluduje Muszyński:

Widziałem w tym jakąś perfidną karę za zdradę ziemi. Za zdradę etosu wiejskiej pracowitości - dla ludzi z zewnątrz zupełnie nieintuicyjnej, ale starej jak świat, bo gdyby nie to nieustępliwe wrywanie chwascików spod ogrodzeń, gdyby nie to zamiatanie syfu z obejść, gdyby nie to całodzienne ogarnianie wszystkiego, ten świat dawno temu utonąłby w gnojówce, nie doczekawszy Canal Plus i chodników.<sup>60</sup>

W pracy rolnej, w uporczywej relacji człowieka z ziemią, autor upatruje porządku niemal kosmologicznego – ostatniego bastionu naturalnej równowagi i wspólnotowego

---

<sup>59</sup>A.Muszyński, *Dom ojców*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2022, s. 21-22.

<sup>60</sup>A.Muszyński, *Dom ojców*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2022, s. 22.

trwania. Uprawianie ziemi staje się gestem zakorzenienia, a także aktem oporu wobec współczesnego świata, w którym zanikają rytuały pracy i więź z miejscem. Muszyński, powracając do ziemi przodków, przyjmuje etos, który niegdyś odrzucał, oddaje hołd codziennemu wysiłkowi i prostocie czynów.

W pracy na roli Muszyński dostrzega nie tylko wymiar praktyczny, lecz także głęboko symboliczny. Ziemia staje się medium pamięci i trwania, łącząc człowieka z przeszłością i z tym, co archetypiczne. W tym sensie jego refleksja przybiera wymiar niemal mistyczny, powrót do ziemi jest zarazem ponownym związaniem się z praojcami i odwiecznym rytmem natury.

Opowieść Muszyńskiego ukazuje konkretną postawę wobec opuszczonego domu – rozumianego tu szerzej, jako utracona ziemia i zapomniany etos. To próba odzyskania duchowej więzi z miejscem, w którym pamięć, praca i trwanie stają się formą powrotu do samego siebie.

#### **4.1.2 Giant Sparrow Studio, *What Remains of Edith Finch***

Jeden z najciekawszych i bardzo bliskich mojemu projektowi doktorskiemu tekstów kultury stanowi gra wideo *What Remains of Edith Finch*<sup>61</sup>. Wcielamy się w niej w tytułową Edith podczas jej odwiedzin w opuszczonym domu rodzinnym. Wszyscy członkowie rodziny nie żyją, a w miarę eksploracji domu możemy poznać ich skomplikowane losy i więzi. Edith wraca do przestrzeni, która jest niesamowicie nacechowana rodzinnymi tragediami, by rozliczyć się z przeszłością. Odbywa autoetnograficzną podróż przez dziedziczone miejsce, by lepiej zrozumieć historię rodziny, a w tym siebie. Będąc w ciąży, spisuje historię swojej rodziny dla nienarodzonej córki. Jej pamiętnik staje się symbolicznym mostem między życiem a śmiercią, kontynuacją genealogicznej linii.

---

<sup>61</sup> *What Remains of Edith Finch*, Giant Sparrow / Annapurna Interactive, 2017



Il. 4.1. Dom rodziny Finchów, *What Remains of Edith Finch*, Screenshot z gry, zbiór własny, 2017

Dom jest nawarstwionym, entropicznym bytem, przebudowanym i powiększającym się przez lata. Budynek jest wizualną metaforą genealogicznego nagromadzenia. Pomieszczenia są osobnymi światami, zbudowanymi przez członków rodziny Finchów. Narracja, budowana środowiskowo, w bardzo wyrazisty sposób opisuje za pomocą przedmiotów i ich nawarstwień charakterzy mieszkańców. Przemierzając kolejne pokoje, będące kapsułami pamięci o mieszkańcach, Edith doświadcza ich wspomnień i momentu śmierci. Kapsuła jest szczególnie adekwatnym określeniem, ponieważ pokoje są miejscami zawieszonymi „poza czasem”, są zakonserwowane w stanie sprzed śmierci mieszkańca. Jedynymi przestrzeniami, w których dostrzec możemy upływ czasu, są przestrzenie wspólne, takie jak kuchnia, korytarze, ogród czy garaż. Pokoje zmarłych Finchów są zapieczętowane, dostęp jest utrudniony. Jest to przemyślany zabieg narracyjny, sprawiający, że każde przywołanie przeszłości poprzedzone jest rytuałem przejścia między rzeczywistością a tym, co minione. Daje to odbiorcy możliwość stopniowego zagłębiania się w mikrokosmos kolejnego członka rodziny, zanim w pełni wejdziesz w jego perspektywę.

„Wyzwalaczem” tych powrotów stają się przedmioty ściśle związane z poszczególnymi osobami. Przykładem może być aparat, którym ojciec Edith robi jej zdjęcie podczas polowania – w chwili jego wykonania mężczyzna spada z klifu. Z kolei gumowa kacuszka jest pamiątką po zmarłym niemowlaku, który utonął podczas kąpieli. Doświadczając tych obiektów, Edith niejako wciela się w członków swojej rodziny, patrzy

z ich perspektywy i przeżywa ostatnie chwile ich życia. Każda historia jest zapisywana w pamiętniku przez Edith. Bohaterka stara się skatalogować i zrozumieć historię rodu, zmierzyć się z fatum, które na nich ciąży. W grze mało istotne wydają się być figuratywne wizerunki postaci, ich portrety budowane są poprzez przedmioty, a opowieść o nich jest prowadzona z pierwszej osoby, pozwalając nam patrzeć na świat ich oczami. Dom w tym przykładzie stanowi przestrzenną, głęboko wpisaną w strukturę budynku pamięć. Autorzy ukazują go jako pomnik pamięci, ale jednocześnie więzienie, przywodzące na myśl labirynt Minotaura, pełen ślepych zaułków, skrótów i tajnych przejść.

Gracz może doświadczać historii rodziny Finchów poprzez ruch i zmysły, samodzielnie nawigować po opuszczonym budynku, „dotykać” przedmiotów i wcielać się w dawnych mieszkańców. W tym sensie gra wciela ideę ucieleśnionego poznania przestrzeni, o której pisał Yi-Fu Tuan – ciało staje się narzędziem pamięci i poznania.

*What Remains of Edith Finch* ukazuje utracony dom rodzinny jako matrycę pamięci, w której każda warstwa przestrzeni odpowiada warstwie doświadczenia. Przestrzeń heterotopijna spotyka się tu z entropią – niestabilną, chaotycznie nawarstwianą i pełną wewnętrznych napięć.

#### **4.1.3 Dorota Brauntsch, *Domy Bezdomne***

Dorota Brauntsch w reportażu *Domy Bezdomne* opisuje przemiany, które nastąpiły w krajobrazie śląskiej wsi w trakcie ostatnich 70 lat. Zwraca uwagę czytelnika na dystans, jaki wytworzył się między domami a lokalnym pejzażem. Zarysowuje skutki odejścia od użycia lokalnych materiałów i harmonii z terenem. Gлина, cegła i drewno zostały wyparte przez betonowe pustaki i projekty z katalogów architektonicznych. Dom przestał jawić się jako wynik relacji z ziemią, stał się kompozytowym, importowanym produktem. Tytułowy dom bezdomny nadaje budynkowi cechy ludzkie. Autorka zdaje się podkreślać, że domy współczesne, i te powstałe pod koniec ubiegłego wieku, często są całkowicie oderwane od miejsca w którym są usytuowane. W tym sensie są obce, bezdomne, bez perspektyw na asymilację.

Dom często jest interpretowany przez Brauntsch jako przedłużenie człowieka<sup>62</sup>. Autorka z wielkim szacunkiem przedstawia relacje osób, które pamiętają, jak dawniej budowano. Skupia się na związku z regionem i wykorzystaniem budulca, który daje nam ziemia. Rozdział piąty zaczyna takim wspomnieniem:

---

<sup>62</sup> D. Brauntsch, *Domy Bezdomne*, Warszawa: Wydawnictwo Dowody na Istnienie, 2019, str. 133.

Mamo, co oni robią? – zapytałem. “Budują dom” – odpowiedziała. Obserwowałem ich przez kilka miesięcy w drodze do kościoła. Kobieta i mężczyzna. Jesienią wykopali wielki dół w ziemi. Na wiosnę zaczęli formować cegły. Sami, ona i on. Rozkładali je na polu do wysuszenia, po kilku tygodniach ustawili z nich piec, obłożyli ziemią, zaczęli wypalać. A potem rozpoczęli budowę. „Jezu, jakie to jest piękne” – pomyślałem. Wybudowali ten dom z niczego. Z kawałka ziemi im wyrósł.<sup>63</sup>

Piękno tego procesu nie wynika tylko z wykorzystywania naturalnych zasobów regionalnych, chodzi również o budowanie więzi i szacunku między człowiekiem a budynkiem. Każda cegła w opisywanym powyżej budynku była naznaczona odciskami palców mieszkańców. Dosłownie wpisali się oni w materię budynku. Pamięć o nich będzie trwała wraz z budynkiem, nawet jeśli będzie nieświadomiona.

Utraty domu z perspektywy reportażu Brauntsch możemy upatrywać w co najmniej dwóch wymiarach. Pierwszy, bardziej metaforyczny, odnosi się do przemian, do których doszło na polskich wsiach. Utraciliśmy domy rozumiane jako integralną część regionu, naturalnie z niego „wyrastające”. Drugi aspekt odnosi się, podobnie jak u Muszyńskiego, do porzucania gospodarstw, masowego wyludniania wsi i osiadania w miastach. Brauntsch opisuje wiele z takich sytuacji, pokazując jak dom bez mieszkańca przestaje być domem, niszczeje, a wraz z nim cały “mikro-ekosystem”. Doskonale sytuacja ta jest zobrazowana w poniższym fragmencie:

Pierwszy zniknął kot. Potem przepadły myszy, a przecież bez kota miałyby tu lżejsze życie. Odrunęły gołębie, a zaraz za nimi jaskółki, te spod dachu. Słowik też odleciał – bez słowa pożegnania. Wyniosły się kuny i na strychu zrobiło się cicho. I w lipach zaległa cisza, choć kiedyś huczało w nich jak w ulu. Przestały przychodzić sarny i zające, bo zimą nikt już nie otwierał dla nich drewnianych wrót stodoły, by mogły podjeść siana. Zniknęły bez śladu kuropatwy, a na końcu wyprowadziły się lisy, które kiedyś uwiły w ciepłej słomie swoje siedlisko. Nie lubiły, kiedy ktoś wchodził do stodoły. Syczały i szczeptały, by przepędzić intruzów, lecz gdy zniknął gospodarz, zniknęły również one. Podobnie jak cała reszta mniej lub bardziej legalnych lokatorów. Bo dom żyje, dopóki żyje w nim człowiek.<sup>64</sup>

Z reportażu Doroty Brauntsch możemy wywnioskować, że utrata domu nie odbywa się tylko na poziomie materialnym, nie wynika tylko z popadania budynku w ruinę. Utrata polega przede wszystkim na zerwaniu więzi człowieka z miejscem. Dom bez zakorzenienia przestaje wpasowywać się w pejzaż, staje się obcy wobec ziemi na której jest osadzony.

---

<sup>63</sup> Tamże, str. 51.

<sup>64</sup> D.Brauntsch, *Domy Bezdomne*, Warszawa: Wydawnictwo Dowody na Istnienie, 2019, s. 93

#### 4.1.4 Aimee De Jongh, *Powrót Pszczółojada*

Komiks Aimée de Jongh, zatytułowany *Powrót Pszczółojada*, opowiada historię Simona Antonisse, mężczyzny w średnim wieku, właściciela podupadającej księgarni odziedziczonej po ojcu. Simon zmaga się z myślą o konieczności jej zamknięcia; nie chce odsprzedać lokalu dużej sieci, ponieważ oznaczałoby to ostateczne zerwanie rodzinnego dziedzictwa. Poznajemy go w chwili, gdy jedzie do starej, opuszczonej chatki pełniącej funkcję składzika z książkami. W drodze powrotnej staje się świadkiem samobójstwa kobiety, która rzuca się pod nadjeżdżający pociąg. To wydarzenie pogłębia jego narastający kryzys emocjonalny – Simon staje się rozdrażniony, roztrzęsiony, traci podstawowe poczucie bezpieczeństwa.

Wkrótce potem, będąc w stanie skrajnego rozkojarzenia, niemal wpada pod rozjeżdżony samochód. Ratuje go nastoletnia Regina, a przypadkowe spotkanie przeradza się w osobiwą, paradoksalnie terapeutyczną relację. Regina – przenikliwa, impulsywna i wrażliwa – zaczyna towarzyszyć mu podczas wycieczek do składzika. W trakcie rozmów wydobywa na powierzchnię wypartą historię o Ralphie, przyjacielu Simona z lat młodości. Ralph zginął w wypadku, po serii upokorzeń ze strony rówieśników. Simon od lat nosił w sobie przekonanie, że mógł temu zapobiec i że po części to on ponosi winę za tamtą śmierć. Po gwałtownej kłótni Regina opuszcza Simona, zmuszając go do samotnej konfrontacji z traumą i poczuciem winy. Bohater powraca do księgarni, gdzie wspólnie z żoną podejmuje ostateczną decyzję o zamknięciu Antonisse Bookshop. To symboliczne zerwanie z przeszłością jest jednocześnie aktem uwolnienia się od przestrzeni, która od lat determinowała jego sposób życia, myślenia i cierpienia.

Motywy tytułowych pszczółojadów subtelnie spina całą narrację. Ptaki te, lecąc na zimowisko w trudnych warunkach, rozłączają się ze swoją parą, by zmniejszyć ryzyko, że oboje zginą w trakcie wędrówki. A gdy do gniazda wraca tylko jeden, drugi porzuca stare miejsce i łączy się w nową parę, zakładając nowe gniazdo. Metafora ta okazuje się kluczowa: przetrwanie wymaga czasem porzucenia starego domu, dawnych związków, a nawet własnej tożsamości, by móc rozpocząć coś od nowa. Właśnie taki ruch wykonuje Simon: opuszcza przeszłość, by nie umrzeć razem z nią.

Dom w *Powrocie Pszczółojada* nie jest przestrzenią schronienia. Jest miejscem nagromadzenia nieprzepracowanych traum i emocji. Zarówno mieszkanie, w którym bohater żyje wraz z żoną, jak i obumierająca księgarnia stają się ciężarami, których Simon nie jest w stanie unieść. Przez próbę przedłużenia dziedzictwa ojca rezygnuje z pasji i wymarzonego

zawodu. Dominującą cechą Simona zaczyna być upór. To upór nie pozwala mu na sprzedaż księgarni, on nie pozwala mu też zająć się tym, co kocha.

Dom w kontekście omawianego komiksu rozumiem jako bagaż dziedziczenia, który unieruchamia bohatera, splata się nierozzerwalnie z traumami i paraliżuje. Porzucenie, świadoma utrata tego dziedzictwa, staje się czymś pozytywnym, wręcz zbawiennym – wreszcie okowy zostają zrzucane, a główny bohater może odbudować zarówno siebie, jak i swoją relację z żoną. Utrata okazuje się więc warunkiem nowego życia.

Hasłem przewodnim komiksu, a zarazem praktyką tytułowych pszczołojadów jest: „Czasem, aby przetrwać, trzeba zacząć od nowa.”<sup>65</sup>

## 4.2 Powrót i pamięć: Dom jako palimpsest

### 4.2.1 Andrzej Stasiuk, *Dukla*

*Dukla* Andrzeja Stasiuka jest rodzajem zapisu ciągłego powracania do miejsca, które nigdy nie jest własne, lecz działa bardzo ewokatywnie na pamięć. Dukla, niczym magdalenka jedzona przez głównego bohatera w *Poszukiwaniu Straconego Czasu: w stronę Swanna*, przywołuje bardzo wyraźne sceny z przeszłości Stasiuka. Podczas każdego powrotu autor trafia na takie „wyzwalacze pamięci”, działające podobnie jak w omawianym wcześniej *What Remains of Edith Finch*. U Stasiuka możemy znaleźć zarówno konkretne przedmioty, przenoszące do wspomnień, jak i odczucia (smak papierosów). Jednym z dominujących narzędzi w próbach „dopadania ducha miejsca”<sup>66</sup> okazuje się być światło. Jak pisze autor:

Od dawna wydaje mi się, że jedyną wartą opisu rzeczą jest światło, jego odmiany i jego wieczność. Uczynki interesują mnie w znacznie mniejszym stopniu. Słabo je pamiętam. Układają się w przypadkowe łańcuchy, które rwą się bez powodu i zaczynają bez przyczyny, by bez zapowiedzi pęknąć znów. Umysł ma wprawę w sztukowaniu, w fastrygowaniu, w układaniu sekwencji, ale ja jestem nie najmądrzejszy i nie dowierzam umysłowi jak kmiołek ze wsi nie dowierza ludziom z miasta, bo im się wszystko zawsze układa w zgrabne, zwinne i zwodnicze szeregi wniosków i dowodów. No więc światło. Ciemnozielony, porywisty blask parku zaraz się skończył i przez wysypany drobnym grysem dziedziniec ruszyłem do pałacu.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> A. de Jongh, *Powrót Pszczołojada*, tłum. O. Niziołek, Niele dew, Wydawnictwo Lost in Time, 2022, s.102.

<sup>66</sup> A. Stasiuk, *Dukla*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 14

<sup>67</sup> Tamże, s.14

Dukla – małe miasteczko położone na dalekim południu Polski, nieopodal słowackiej granicy, pozornie nieistotne, z czasem ujawnia przed bohaterem swoją złożoną, zagmatwaną i wielowarstwową strukturę. Bohater wraca do Dukli wielokrotnie, w różnych porach dnia i roku, na różnych etapach życia, z odmiennym bagażem emocji i doświadczeń. Za każdym razem wraca, by zrozumieć to miejsce, dociec, jaki genius loci je wypełnia, że staje się dla niego tak ważne. Wraca, by zrozumieć, po co wraca.

Miasteczko funkcjonuje w formie palimpsestu, w którym kolejne warstwy czasu, pamięci i skojarzeń nakładają się na siebie. Stasiuk poruszając się po ulicach Dukli tropi często swoje własne ślady, natrafiając też na historie innych. Stają się one wyzwalcami przenoszącymi narrację do innych wydarzeń. *Dukla* nie ma chronologicznej ciągłości, jest szeregiem następujących po sobie skojarzeń, wspomnień chwil spędzonych w tym miejscu. Przeniesienie narracji jest nagłe, autor po prostu wpycha nas w kolejne i kolejne wspomnienie, które składa się na portret tak ważnego w tej opowieści ducha miejsca:

No i wciąż wracam do tej Dukli, żeby oglądać ją w różnych światłach i porach. Na przykład wtedy w lipcu, gdy niebo zasnuwane było duszną, mleczną poświatą burzowej pogody. Wypite w peteteku piwo natychmiast występowało na skórę. Byłem sam i pomyślałem, że obejrzę sobie wszystko dokładnie, żeby w końcu dopaść ducha miejsca, pochwycić tę woń, o której istnieniu byłem zawsze przekonany, bo miejsca i miasta wydzielają zapachy jak zwierzęta, trzeba tylko uparcie je tropić, aż trafi się na właściwy ślad i w końcu na kryjówkę. Trzeba je nachodzić w różnych porach dnia i nocy i gdy nuda wyrzuci nas jednymi drzwiami, trzeba spróbować od innej strony, oknem albo szosą od Żmigrodu czy Bóbrki, aż stanie się ten rodzaj cudu, w którym światło załamie się w przedziwny sposób i splecie z czasem w przejrzystą tkaninę, która przesłoni świat na ułamek chwili i wtedy oddech zamiera jak przed śmiercią, ale strach nie nadchodzi.<sup>68</sup>

Dukla przestaje jawić się odbiorcy jako miejsce geograficzne, jest procesem poznawczym, wielozmysłową podróżą po przestrzeni, którą autor chce nam przedstawić. Pokazuje jednocześnie, że doświadczenie jej nie wynika z żadnych obiektywnych przesłanek, jest nawarstwieniem chwil, przeżyć, spojrzeń i powrotów. Autor najintensywniej kontempluje to, co pozornie marginalne, tam bowiem upatruje najbardziej subtelnych, a zarazem najważniejszych aspektów miejsca. Jak pisze Stasiuk:

No więc tylko zdarzenia. Lecz niektóre z nich rozrastają się w ciele jak uporczywe myśli, przybierające z czasem postać niemal materialną. Krystalizują się, wytrącają jak sól. Były subtelne, do których trzeba zaliczyć i myśli, i przechowywane przez pamięć obrazy, wchodzą

---

<sup>68</sup> A. Stasiuk, *Dukla*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 14

ze sobą w nieprzewidywalne asocjacje, a natura tych związków nigdy zapewne nie zostanie odgadniona.<sup>69</sup>

Stasiuk ukazuje Duklę jako przestrzeń, która istnieje przede wszystkim w relacji z patrzącym podmiotem. Miejsce nie jest tu stabilnym bytem, lecz dynamicznym procesem nadawania sensu. Procesem, który uruchamia się wraz z każdym powrotem. Z tego powodu Dukla staje się idealnym przykładem miejsca-palimpsestu: przestrzeni, która nieustannie podlega nadpisywaniu, każdy powrót jest nowym tekstem, nałożonym na skomplikowaną, wielowarstwową tkanę. W tej perspektywie pamięć jawi się jako twórcza siła, kształtująca doświadczenie miejsca bardziej niż jego geografia czy historia. Powracanie do Dukli staje się więc aktem rewizji własnej przeszłości, próbą zrozumienia nie tyle samego miasteczka, co siebie w jego kontekście, a tym samym ukazuje, że „dom” bywa czasem miejscem odnajdywanym dopiero w spojrzeniu wstecz.<sup>70</sup>

#### **4.2.2 Jan Łomnicki, Marcin Łomnicki, *Dom***

Serial *Dom* Jana i Marcina Łomnickich jest jedną z najważniejszych polskich realizacji audiowizualnych, w których archetyp domu jako przestrzeni powrotu zostaje przedstawiony w złożonej, wielowarstwowej perspektywie powojennej rzeczywistości. Kamienica przy ulicy Złotej 25 w Warszawie nie jest jedynie miejscem akcji, staje się cichym bohaterem opowieści, świadkiem historycznych przemian i symbolicznym ujęciem losów całego kraju.

Początek serialu ukazuje powolny, stopniowy powrót ocalałych mieszkańców do zrujnowanej kamienicy. Choć budynek w dużej mierze uległ zniszczeniu, pozostaje dla bohaterów podstawowym punktem odniesienia wobec świata – pełni funkcję, którą Yi-Fu Tuan określał mianem „kosmologicznego środka świata”. Powrót do domu staje się pierwszym i najważniejszym krokiem ku odbudowie normalności: próbą rekonstrukcji elementarnego porządku, który umożliwia dalsze życie.

---

<sup>69</sup>Tamże, s. 24

<sup>70</sup> A. Kunce, „Dom – na szczytach lokalności”, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013, s. 73.



Il. 4.2. Kadr z serialu *Dom*, sezon 1, odcinek 1: *Co ty tu robisz, człowieku?*, reż. Jan Łomnicki, 1980

Kamienica nosi w sobie ślady przedwojennej świetności, a jednocześnie wciąż ujawnia traumę wojennego doświadczenia. W jej murach nadpisują się kolejne dekady – powojennych braków, powolnej stabilizacji i późniejszych napięć społecznych. Serial, obejmujący okres od lat czterdziestych do początku lat osiemdziesiątych, ukazuje dom jako strukturę, w której materializują się procesy polityczne, ekonomiczne i społeczne. Każda z postaci reprezentuje inną warstwę społeczną powojennej Polski, a ich losy zostają wpisane w przestrzeń ulicy Żłotej 25, czyniąc z kamienicy rodzaj palimpsestu, w którym nakładają się kolejne warstwy historii i pamięci. Serialowa kamienica jest, w istocie, teatrem zmian systemowych.

Dom jest też nośnikiem pamięci. Bohaterowie nie zaczynają żyć na nowo, muszą próbować odbudować normalność na zgliszczach, które jednocześnie kotwiczą ich w przeszłości. Ocalałe pamiątki rodzinne nieustannie przypominają im o bliskich, którym nie udało się wrócić. Z drugiej strony wraz z powrotem do domu bohaterowie odzyskują poczucie wspólnoty. Nawet po późniejszych przeprowadzkach, po latach regularnie wracają na Żłotą. Powroty często oznaczają jednak konfrontację z winą i stratą.

Budynek na Żłotej staje się zatem przestrzenią, która nieustannie się zmienia, równoległe do zmian zachodzących w samych mieszkańcach. Odzyskiwana po wojnie, na nowo dzielona, zamieszkiwana, nadpisywana kolejnymi ideologiami i doświadczeniami, ewoluje. Cały czas jednak jest jasne, że są to kolejne warstwy, nałożone na te już istniejące.

Dom w serialu nie jest więc stabilnym punktem oparcia, lecz dynamicznym procesem, w którym pamięć i przemoc, trwanie i utrata nakładają się na siebie warstwowo. Taki obraz doskonale wpisuje się w figurę domu jako palimpsestu – miejsca, do którego się wraca, choć miejsce nie jest już tym samym, co w chwili opuszczenia.

#### **4.2.3 Emma Dante, *Siostry Macaluso***

*Siostry Macaluso* w reżyserii Emmy Dante to historia pięciu sióstr mieszkających razem w starej, zniszczonej kamienicy na obrzeżach Palermo. Film jest podzielony na trzy fazy z życia bohaterek: dzieciństwo, dorosłość i starość. Losy sióstr determinowane są przez wydarzenie z dzieciństwa: utonięcie najmłodszej z nich, Antonelli, podczas wspólnej wyprawy nad morze. Jej śmierć, choć w filmie przedstawiona jest bez epatowania dramatyzmem, staje się traumatycznym punktem zwrotnym, wokół którego nadpisuje się dalsze życie rodziny. Siostry, bardzo zżyte ze sobą, wychowujące się bez rodziców, nie są w stanie podnieść się po utracie siostry.

W dorosłości siostry wciąż niepokodzone ze śmiercią Antonelli nadal mieszkają razem w tej samej kamienicy. Wystrój wnętrza, oprócz zaniedbania i dalszych zniszczeń, praktycznie się nie zmienił. Wciąż na ścianach jest ta sama tapeta, teraz zszarzała i odłaząca przy krawędziach, te same obrazki i meble, choć nadgryzione zębem czasu. Wygląd mieszkania obrazuje stan psychiczny sióstr. Ich niepokodzenie z utratą objawia się w pozostawionych po Antonelli przedmiotach i niechęci do wprowadzenia jakichkolwiek zmian po jej śmierci. Kamienica jest równorzędną bohaterką opowieści, podobnie jak w serialu *Dom*, dopełnia historię i nadaje jej ramy.



Il. 4.3. kadr z filmu *Siostry Macaluso*, reż. Emma Dante, 2020

W ostatniej części filmu widzimy trzy pozostałe przy życiu siostry. Są stare i schorowane, a mieszkanie w kamienicy jest, znów, w analogicznym do nich stanie. Końcowa sekwencja pokazuje przenikające się momenty z życia sióstr i wyglądu domu. Stan z czasów dzieciństwa przeplata się z obecnym. W domu pojawiają się wszystkie siostry, również te zmarłe, nawet mała Antonella. Czas w domowej przestrzeni przestaje być liniarny. Dom staje się wręcz miejscem poza czasem.

Siostry nie założyły nigdy swoich rodzin, a dom jawi się jako przestrzeń ambiwalentna. Pełni rolę schronienia, ale jednocześnie nie jest bezpiecznym miejscem. Nieustannie przypomina o utraconej przedwcześnie siostrze, wzmaga poczucie winy, paraliżuje. Paralela zmian wewnętrznych i przestrzeni kamienicy jest ważnym portretem skomplikowanych splotów na osi relacji mieszkaniac – dom.

Siostry niczym ofiary syndromu sztokholmskiego są zakładniczkami domu – jedynej kotwicy mocującej je w pogodnych czasach sprzed utraty. Jednocześnie odbiorca, będący spojrzeniem z zewnątrz, z łatwością dostrzega, jak rujnuje to ich życie.

Zamykając tę analizę, warto podkreślić, że ostatnie sceny filmu dobitnie ukazują dom jako miejsce-palimpsest. Migotliwa, pozaczasowa sekwencja, w której nakładają się na siebie różne fazy życia sióstr i różne stany mieszkania, odsłania architekturę pamięci. Dom staje się tu kroniką zapisanych doświadczeń, przestrzenią, która przechowuje ślady życia, nawet wtedy, gdy samego życia już w niej nie ma.

#### 4.2.4 Zbigniew Chmielewski, *Daleko od szosy*

Serial *Daleko od szosy* przedstawia dom rodzinny z zupełnie innej perspektywy niż omawiane powyżej teksty kultury. Historia opowiada o procesie wchodzenia w dorosłość poprzez geograficzne, ale również mentalne oddalanie się od domu rodzinnego.



Il. 4.4. Kadr z serialu *Daleko od szosy*, reż. Zbigniew Chmielewski, 1976

Główny bohater, Broniek Cieślak, dorasta na wiejskiej prowincji. Zafascynowany samochodami i wszystkim co związane z mechaniką, już jako nastolatek boleśnie doświadcza ograniczeń, które nakłada na niego wiejskie życie. Postanawia wyjechać do miasta, by zdobyć zawód kierowcy i pracować na inne, lepsze życie. Dom, z którego wyrasta nie jest dla niego przestrzenią powrotu, bardziej jawi się jako piętno, od którego chce się uwolnić. Rodzinne strony stają się przestrzenią ograniczenia, opisywany przez Tuana „środek świata” zostaje przez bohatera intencjonalnie porzucony. Każdy epizodyczny powrót Bronka na wieś utwierdza go w przekonaniu, że dawne życie jest już dla niego niemożliwe. Przestrzeń dzieciństwa staje się obca, choć wciąż znacząca.

Zakochany w Ance, dziewczynie pochodzącej z inteligenckiej rodziny, cały czas balansuje między próbą udowodnienia swojej wartości, a kompleksami wynikającymi

z wiejskiego pochodzenia. Bronek odczuwa potrzebę wyjścia poza wyznaczone granice, zmierzania się z miejską przestrzenią, wzięcia życia we własne ręce. Wraz z kolejnymi przeprowadzkami bohater uzyskuje nowe kompetencje, pracę i poczucie sprawczości. Każde miasto, w którym się zatrzymuje (Wrocław, Łódź), działa jak nowy etap inicjacyjny, nakłada się na poprzednie doświadczenia, stopniowo przekształcając jego tożsamość.

Kluczową rolę odgrywa także dom Anki – przestrzeń inteligencka, uporządkowana, „lepszą”, ale obca. To dom aspiracyjny, otwierający przed Bronkiem zupełnie nową mapę kulturową. Jednocześnie unaocznia dystans klasowy, którego bohater nie potrafi w pełni przekroczyć. W zestawieniu z tą przestrzenią jego rodzinny dom wydaje się skromny i ciasny, lecz to właśnie dom Anki okazuje się w sensie symbolicznym ciasną i ograniczoną przestrzenią wykluczenia. Bronek, mimo starań, pozostaje w nim kimś z zewnątrz. Dom w serialu staje się więc nie tylko fizyczną przestrzenią, lecz także polem napięć społecznych i klasowych, które determinują możliwość osiedlenia się w danym miejscu.

Z perspektywy całego rozdziału *Dom i Daleko od szosy* tworzą intrygujący kontrpunkt. W *Domu* to powrót na Złotą 25 jest konieczny, by rozpocząć odbudowę życia. W *Daleko od szosy* kolejne zmiany i przeprowadzki są konieczne, by zdefiniować siebie. Oswajane miasta i mieszkania stają się etapami kształtującymi głównego bohatera. Tutaj palimpsestem nie jest miejsce, a główny bohater, w którym zapisują się wszystkie przestrzenie, co jakiś czas dając o sobie znać.

### **4.3 Dom jako scena konfliktu i wspólnoty**

#### **4.3.1 Tanel Toom, *Prawda i sprawiedliwość***

Film, oparty na estońskiej powieści Antonu Hansena Tammsaarego, przedstawia historię Andresa Vargamäe, ubogiego chłopca, który wraz z rodziną osiedla się na zaniedbanym, nieurodzajnym gospodarstwie. Jego ambicją jest stworzenie miejsca samowystarczalnego, uporządkowanego i urodzajnego, a więc takiego, które stanie się materialnym dowodem jego pracowitości i moralnej prawości. Wraz z żoną i dziećmi podejmuje heroiczną, ale wyniszczającą pracę, której cel z czasem przekształca się w obsesję. Szybko okazuje się jednak, że marzenie o stabilnym domu zostaje uwikłane w destrukcyjny konflikt z sąsiadem, Pearu. Napięcie między mężczyznami narasta przez całą fabułę, stopniowo przejmując kontrolę nad codziennością i determinując rytm życia domowego. Dom, zamiast pełnić funkcję bezpiecznej przestrzeni, staje się areną nieustannej walki o władzę, sprawiedliwość i symboliczne uznanie. Zona i dzieci Andresa zostają w tym

procesie zredukowane do roli elementów gospodarstwa. Funkcjonują nie jako pełnoprawni uczestnicy życia rodzinnego, ale jako pracownicy podporządkowani rytmowi pracy i niepokromionym ambicjom głowy rodziny.



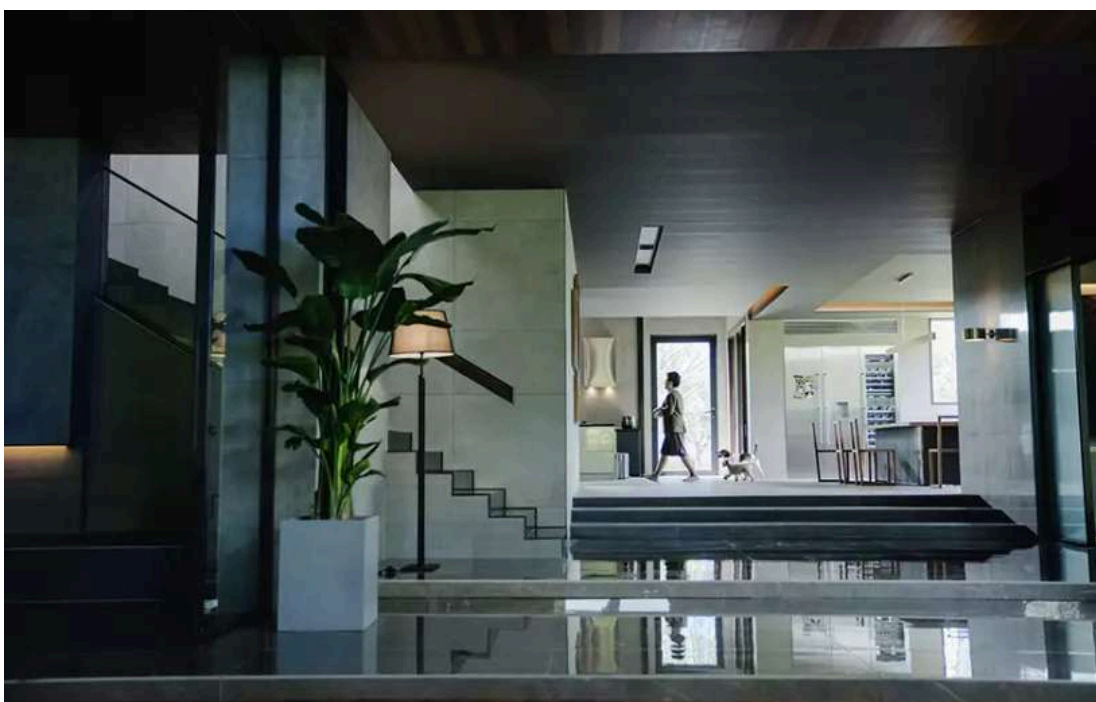
Il. 4.5. Kadr z filmu *Prawda i sprawiedliwość*, reż. Tanel Toom, 2019

Początkowo cele Andresa wydają się klarowne: pragnie stworzyć stabilny, dostatni dom, przestrzeń bezpieczeństwa, pracy i przyszłego dobrobytu. Jednak wraz z narastającym konfliktem z Pearu jego perspektywa ulega zniekształceniu. Zamiast budować, zaczyna walczyć. Kolejne działania podporządkowuje obsesyjnej potrzebie udowodnienia swojej racji i zwycięstwa nad sąsiadem. W efekcie gospodarstwo przestaje pełnić funkcję domu; staje się sceną konfliktu, polem nieustającej walki o prestiż, władzę i symboliczne „prawo do ziemi”. W rodzinie zaczynają dominować dyscyplina, wydajność i kontrola, a na życie codzienne nie pozostaje miejsca ani na intymność, ani na troskę, ani na odpoczynek.

Konflikt sąsiedzki przenosi się na przestrzeń materialną: obaj mężczyźni atakują przede wszystkim swoje gospodarstwa, niszcząc płoty, rowy melioracyjne i ujęcia wody. Dom staje się więc dosłownie i metaforycznie polem walk, przestrzenią, która nie zapewnia schronienia. Rodzina Andresa cierpi podwójnie: z jednej strony doświadcza jego arbitralnej, niemal totalitarnej władzy, z drugiej musi żyć w ciągłym napięciu, oczekując kolejnych ataków ze strony Pearu. To, co miało stać się fundamentem stabilności, ulega stopniowej erozji, a dom przestaje być miejscem, w którym można poczuć się bezpiecznie.

Dom w *Prawdzie i Sprawiedliwości* jest miejscem paradoksalnym, pełni centralny punkt wokół którego zbudowane są, zarówno fabuła, jak i ambicje głównego bohatera. Jednocześnie jest miejscem wyniszczającym. Jednocześnie jest trofeum i pułapką. Dom nie staje się przestrzenią wspólnoty, lecz reżimu. Każdy element ma pełnić określoną funkcję, jednocześnie będąc w stanie nieustannego poczucia zagrożenia zewnętrznego. Dom w omawianym filmie tworzy znaczący kontrapunkt dla pozostałych analizowanych w rozdziale przykładów. U Muszyńskiego czy w Domu powrót do miejsca stanowi szansę na odzyskanie sensu lub zakorzenienia; u de Jongh opuszczenie go prowadzi do wyzwolenia. U Tanela Tooma natomiast dom jest polem nieustannej walki, która ostatecznie unicestwia jego samego, a wraz z nim – cały projekt rodzinnego życia.

#### 4.3.2 Bong Joon-ho, *Parasite*



Il. 4.6. Kadr z filmu *Parasite*, reż. Bong Joon-ho, 2019

*Parasite* w reżyserii Bonga Joon-ho opowiada historię dwóch rodzin funkcjonujących w skrajnie odmiennych warunkach przestrzennych i społecznych. Uboga rodzina Kimów mieszka w ciasnej, wilgotnej suterenie, w miejscu permanentnie zalewanym, z widokiem na ulicę pełną pijanych przechodniów i miejskiego chaosu. Rodzina Parków zajmuje natomiast nowoczesną willę położoną na prywatnym wzgórzu. Budynek jest przeszklony, idealnie uporządkowany, zaprojektowany przez uznanego architekta. Te dwie przestrzenie wyznaczają wyraźnie różne warunki życia, możliwości awansu, a nawet sposoby odczuwania.

Z początku pozornie niezwiązane ze sobą światy zaczynają się splatać, gdy Kimowie, wykorzystując spryt i przypadek, kolejno przejmują posady w domu Parków, zastępując poprzednią służbę. Willa, w swoim minimalistycznym luksusie, staje się dla nich przestrzenią aspiracji, obietnicą „nowego życia”, jednocześnie nieustannie przypominając im o ich klasowym położeniu. Parkowie traktują ich instrumentalnie, z uprzejmością pozbawioną jakiegokolwiek empatii, jak element niewidzialnej infrastruktury, który ma działać sprawnie i się nie narzucać. Kluczowa scena, w której Pan Park z obrzydzeniem komentuje „zapach biedy”, jest brutalnym odsłonięciem nieprzekraczalnego progu między klasami.

Konstrukcja willi odgrywa w filmie rolę kluczową. Jest to budynek przypominający układ egipskiej piramidy społecznej. Najwyższe, nasłonecznione piętra służą Parkom; poziom wejścia i reprezentacyjny salon to strefa aspiracji i pozornego partnerstwa; najniższe poziomy, niedostępne i mroczne, należą do ludzi niewidzialnych. W piwnicy willi znajduje się ukryty bunkier, w którym od lat żyje mąż poprzedniej gosposi, dosłownie pasożytując na właścicielach w doskonałym ukryciu, funkcjonuje całkowicie zależnie od zasobów domu. To odkrycie destabilizuje całą narrację: ujawnia, że w luksusowym organizmie domu istnieją kolejne, nieznane warstwy, a struktura miejsca od dawna mieści więcej niż jedną „ukrytą klasę”.

Motyw pasożytowania w *Parasite* nie jest wyłącznie metaforą społeczną, lecz precyzyjnie ukazany mechanizm przestrzenno-ekonomiczny. Willa Parków jawi się jako organizm zainfekowany pasożytem: poszczególne klasy społeczne żerują na sobie nawzajem w różny sposób i z różną intensywnością. Parkowie konsumują luksus, który istnieje wyłącznie dzięki pracy niewidocznych dla nich Kimów – kierowcy, gosposi, nauczyciela, opiekunki. Kimowie z kolei pasożytują na Parkach, wykorzystując ich naiwność i ekonomiczny dobrobyt, aby poprawić swoją sytuację. Najbardziej dosłowną figurą pasożyta jest jednak mąż dawnej gospodyni, żyjący w ukryciu, karmiący się resztkami i energią domu, który draży jego dosłowną podziemną warstwę niczym tunel w organizmie gospodarza.

Dom Parków funkcjonuje więc nie jako jeden spójny system, lecz jako organizm toczony przez nakładające się formy żerowania, od subtelnej eksploatacji pracy służby po desperackie pasożytowanie mężczyzny ukrytego w bunkrze. Każda grupa żyje kosztem innej, a cała struktura przypomina model drapieżniczo-pasożytniczy. To sprawia, że willa staje się metaforą współczesnego kapitalizmu: luksus najwyższych pięter jest możliwy tylko dzięki drenażowi i eksploatacji niższych warstw, a niewidoczne koszty dobrobytu, takie jak praca służby, wyrzeczenia klas prekarnych, ukryte zaplecze, zostają skutecznie wymazane z pola widzenia. Dom jest więc mapą klasową, ale także obrazem ekonomicznego

i ekologicznego pasożytowania, w którym system wymaga ciągłego pobierania zasobów, by utrzymać własną fasadę harmonii.

Gdy ulewny deszcz doprowadza do zalania sutereny, Kimowie wracają do swojego mieszkania, całkowicie wypełnionego ściekami i fekaliami. To scena demaskująca, pozbawiona metafor: jeden i ten sam deszcz jest powodem niefortunnego przyjęcia u Parków i jednocześnie katastrofy dla Kimów. Dom ujawnia się jako ośrodek przemocy strukturalnej: to, co dla jednych jest nieszkodliwą ulewą, dla drugich jest końcem świata.

W *Parasite* dom jest więc konstrukcją wielopoziomową nie tylko w sensie architektonicznym, lecz przede wszystkim klasowym. Każda warstwa budynku materializuje inną formę ekonomicznej zależności. Dom nie zapewnia więc schronienia, lecz wydobywa ukryte linie podziału klasowego, wzmacnia je i doprowadza do skrajnego napięcia. Ostatecznie staje się przestrzenią, w której system pasożytniczej współzależności załamuje się pod własnym ciężarem, prowadząc do gwałtownego, krwawego przesilenia.

### **4.3.3 Emilija Gašić, 78 dana**

*78 dana* w reżyserii Emiliji Gašić to film w całości zbudowany z nagrań stylizowanych na domowe wideo, rejestrowanych kamerą Hi8, którą bohaterki przekazują sobie z rąk do rąk. Naprzemiennie stają się operatorkami i uczestniczkami wydarzeń, dokumentując własne twarze, czynności i pozornie banalne epizody z codzienności. Dzięki temu zabiegowi widz otrzymuje dostęp do niezwykle intymnego portretu rodziny. Środki stylistyczne do złudzenia imitują archiwalia wideo. Widzimy zatem drobne dramaty związane z nową fryzurą najmłodszej z sióstr, zazdrość o chłopaka, nieistotne sprzeczki i zwykłe zabawy – wszystko to, co konstytuuje rytm młodzieńczego życia. Jednak nad tą codziennością unosi się nieustanny cień wojny. Co jakiś czas rozlegają się syreny alarmowe, niebo przecinają przeloty wojskowych samolotów oraz da się odczuć dojmującą tęsknotę za ojcem, od którego od wielu dni nie nadchodzą żadne wieści. Medium domowego nagrania szczególnie wyostreza kontrast między kruchą codziennością a narastającym zagrożeniem, którego kulminacją jest bombardowanie. Zabija ono najbliższą przyjaciółkę najmłodszej z sióstr.



Il. 4.7. Kadr z filmu *78 dana*, reż. Emilija Gašić, 2024

Wykorzystanie kamery Hi8 tworzy w filmie szczególny rodzaj intymności. Utrzymuje iluzję amatorskiego, nieoszlifowanego materiału, który niczym przypadkiem ocalone archiwum rodzinne pozwala spojrzeć na historię z wewnątrz. To spojrzenie dziecka i nastolatki, wolne od pełnej świadomości kontekstu politycznego, a jednocześnie ostre i bezkompromisowe. Kamera staje się narzędziem przetrwania, sposobem na ujarzmienie lęku poprzez jego kadrowanie. Dla bohaterok utrwalanie codzienności ma wymiar terapeutyczny, rejestrując kolejne dni nadają im strukturę i sens. Mają też głębszy cel w nagrywaniu wydarzeń – chcą, by tata mógł obejrzeć film po powrocie, doświadczyć namiastki tych wydarzeń, które wydarła mu wojna.

Dom w *78 dana* funkcjonuje jako przestrzeń schronienia, jednak nad wyraz kruchego, niezdolnego zabezpieczyć przed bezpośrednim atakiem. To, co daje realne oparcie, nie tkwi w murach, lecz w więziach rodzinnych. Dom jest silny bliskością rodziny, wzajemnym wsparciem i intuicyjną solidarnością. Nawet w momentach sprzeczek emocjonalna więź nie zostaje zerwana. W tym sensie *78 dana* stanowi przeciwieństwo *Prawdy i sprawiedliwości*: w filmie Gašić wewnętrzna struktura domu jest stabilna, bezpieczna i pełna troski,

a zagrożenie pochodzi wyłącznie z zewnątrz. Figura ojca, choć niemal nieobecnego fizycznie, jest obecna w postaci kamery, która staje się symbolicznym przedłużeniem opiekuńczości, poczucia humoru i miłości.

Dom jest więc przestrzenią podwójną: to scena kruchych konfliktów codzienności oraz przestrzeń, w której rodzi się wspólnota odporna na zewnętrzne zagrożenia. Kamera dokumentuje zarówno drobne napięcia, jak i momenty solidarności, pokazując, jak w warunkach wojennych dom staje się miejscem paradoksalnym, jednocześnie zagrożonym i niezbędnym. To właśnie w tej dialektyce kruchości i bliskości *78 dana* wpisuje się w temat podrozdziału: Dom jako scena konfliktu i wspólnoty – ukazuje miejsce, które mimo zewnętrznych zagrożeń jest pełne ciepła i zrozumienia.

#### 4.4 Podsumowanie

Analizowane w rozdziale teksty kultury: literackie, filmowe, serialowe, komiksowe i grove, ukazują dom jako kategorię wielowymiarową, dynamiczną i głęboko ambiwalentną. Dom nie jest tu rozumiany wyłącznie jako miejsce zamieszkania, lecz jako struktura pamięci, przestrzeń afektywna, archiwum doświadczeń i punkt, wobec którego jednostka nieustannie się określa. Choć każdy z omawianych przykładów wykorzystuje odmienny język artystyczny, pojawiają się między nimi wyraźne zbieżności, pozwalające traktować dom jako figurę palimpsestu, konfliktu i wspólnoty.

W pierwszej części rozdziału ująłem dom jako przestrzeń utraconą, często ocalałą jedynie w pamięci lub w czułości dla materialnych śladów. U Muszyńskiego utrata ziemi oznacza zerwanie kosmologicznej więzi z miejscem i pracą; u Brauntsch w *Domach bezdomnych* jest to utrata zakorzenienia i odejście od pierwotnych materiałów, które tworzyły organiczną więź z regionem; w *What Remains of Edith Finch* dom staje się labiryntem pamięci, w którym każda przestrzeń jest kapsułą utraty, a wejście do niej staje się rytuałem przejścia; w *Powrocie Pszczolajada* dopiero rezygnacja z dziedziczonej przestrzeni umożliwia bohaterowi zdystansowanie się od przeszłości i podróż za własnymi ambicjami i pasjami.

Druga część rozdziału pokazała dom jako palimpsest, miejsce, które zapisuje kolejne warstwy czasu, ślady życia i codzienności. *Dukla* Stasiuka odsłania mechanizmy pamięci działające poprzez powroty, skojarzenia, światło i zmysłowe doświadczenia miejsca. Serial *Dom* ukazuje kamienicę jako żywy zapis kolejnych epok powojennej Polski, a jej mury funkcjonują jak archiwa codziennego trwania i strat. *Siostry Macaluso* prezentują dom jako

przestrzeń całkowicie zrośniętą z traumą i życiem swoich bohaterów, miejsce, które istnieje jednocześnie „kiedyś” i „teraz”. W *Daleko od szosy* dom staje się matrycą tożsamości, od której bohater się oddala, ale którą nieustannie nosi w sobie. Jest palimpsestem wpisanym nie w miejsce, lecz w człowieka.

Ostatnia część rozdziału ukazała dom jako scenę konfliktu i wspólnoty. W *Prawdzie i sprawiedliwości* dom jest przestrzenią opresji, podporządkowaną patriarchalnej kontroli i wyniszczającemu sporowi; w *Parasite*, mapą klasową, architekturą przemocy strukturalnej, modelem pasożytniczych relacji; w *78 dana* – miejscem kruchym, zagrożonym przez wojnę, ale wewnętrznie silnym dzięki międzyludzkiej bliskości i opiekuńczej wspólnotce.

Wszystkie te różnorodne obrazy prowadzą do wspólnego wniosku: dom nie jest kategorią stabilną. Jest raczej procesem, relacją, przestrzenią stale negocjowaną między jednostką a światem. Może być schronieniem lub pułapką, archiwum lub ciężarem, fundamentem tożsamości lub jej zagrożeniem. W tej zmiennej, często napiętej dynamice dom odsłania swoje najgłębsze znaczenie: jest miejscem, w którym doświadczenie ludzkie najintensywniej się materializuje, a zarazem miejscem, które najsilniej domaga się interpretacji. Rozdział 4 ukazuje więc, że dom pozostaje jedną z najbardziej pojemnych, a jednocześnie najbardziej intymnych figur kultury współczesnej.

## 5. Dom i domowość w wybranych dziełach sztuki współczesnej

Dom należy do najbardziej obciążonych znaczeniowo figur kulturowych. Tradycyjnie kojarzony ze schronieniem, intymnością i stabilnością, w sztuce współczesnej coraz częściej ujawnia swój ambiwalentny charakter. Okazuje się przestrzenią, w której krzyżują się porządki prywatne i społeczne, afektywne i polityczne, biograficzne i ekonomiczne. Dom nie funkcjonuje tu jako neutralne tło ludzkiego życia, lecz jako aktywny nośnik pamięci, napięć, wyparcia, przemocy, troski i projekcji tożsamościowych.

W niniejszym rozdziale domowość rozpatrywana jest nie jako stabilna, oczywista kategoria, lecz jako zjawisko dynamiczne, podatne na przekształcenia i pęknięcia. Analizowane dzieła ukazują dom zarówno jako miejsce bliskości i zakorzenienia, jak i przestrzeń opresji, izolacji, sekretu czy rozpadu. W centrum uwagi znajduje się zatem nie tylko materialna forma domu, lecz także relacje, wspomnienia, rytuały i konflikty, które się w nim zapisują. Sztuka współczesna pozwala uchwycić te napięcia szczególnie wyraźnie, ponieważ traktuje dom nie tylko jako temat przedstawienia, ale również jako medium krytycznego namysłu nad zamieszkiwaniem, pamięcią i doświadczeniem podmiotowym.

### 5.1 Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974

*Splitting*, jedno z najsłynniejszych działań Gordona Matty-Clarka, zostało wykonane w 1974 roku w Englewood (New Jersey). Artysta, posługując się piłą i narzędziami budowlanymi, przeciął istniejący dom jednorodzinny pionowo na dwie części. Kolejnym etapem było odcięcie fragmentu podmurówki i lekkie obniżenie jednej z połówek, co sprawiło, że cały budynek „rozsunął się” o kilka stopni. Do wnętrza domu wdarło się naturalne światło, przecinając przestrzeń pod zaskakującymi kątami. Ten prosty gest odsłonił ukryte warstwy konstrukcji: to, co zwykle pozostaje niewidoczne, stało się nagle dostępne dla wzroku. *Splitting* było z jednej strony brutalnym aktem podziału, z drugiej precyzyjnym narzędziem analizy przestrzeni mieszkaniowej.



Il. 5.1. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, Englewood, New Jersey, fot. Centre Canadien d'Architecture, 1974

Matta-Clark określał swoją praktykę mianem „anarchitektury” – połączenia anarchii i architektury. Termin nie był jedynie grą słowną, lecz skrótowym opisem jego krytycznego stosunku do amerykańskiej polityki mieszkaniowej lat 70. Artysta otwarcie sprzeciwiał się klasowym i ekonomicznym mechanizmom rządzącym suburbanizacją. Przedmieścia postrzegał jako przestrzeń alienującą, homogenizującą i podporządkowaną logice kredytów, własności oraz stabilnego modelu życia klasy średniej. Pamela Lee w książce *Object to be Destroyed* przytacza słowa artysty:

Poprzez rozcinięcie budynku odnoszę się do wielu aspektów warunków społecznych... po pierwsze, chodzi o otwarcie stanu zamknięcia [...] o ujawnienie przedmieść i miejskich ‘pudełek’ jako kontekstu tworzącego pasywnego, odizolowanego konsumenta — niemal dosłownie uwięzioną publiczność.<sup>71</sup>

Artysta, zgodnie ze swoimi przekonaniem nie chciał przyczynić się do napędzania konsumpcji na rynku mieszkaniowym tworząc kolejne projekty domów jednorodzinnych. postanowił zająć się dekonstrukcją architektury, tworząc ingerencje, które nazywał

---

<sup>71</sup> P. Lee, *Object to be destroyed, the work of Gordon Matta-Clark*, MIT Press, Massachusetts, 2000 (tłum. Własne)

Nonument<sup>72</sup> (non-monument), odwracając logikę tradycyjnej formy rzeźby-pomnika. Projekty te z natury były efemeryczne, budynki w których Matta-Clark dokonywał interwencji zwykle po kilku tygodniach były wyburzane. Po działaniu, jak w przypadku *Splitting*, pozostawała dokumentacja fotograficzna, filmowa oraz szereg kolaży fotograficznych.

W dokumentacji *Splitting* uderza połączenie minimalistycznego gestu z monumentalnym efektem wizualnym. Minimalistyczny jest proces twórczy: drobne (w skali budynku) wycięcie, narzędzia budowlane, pozornie niewielka ingerencja. Jednak efekt – spektakularna sekcja dokonana na budynku jak na ciele – staje się drastyczną formą, a zarazem odsłania ukryte wnętrza, tkanki i warstwy konstrukcji. Światło wpuszczone do środka tworzy nową, dynamiczną przestrzeń percepcyjną. Efemeryczność staje się kluczowa: budynek został wkrótce wyburzony, a interwencja istnieje dziś jedynie w formie dokumentacji i prac wizualnych stworzonych w oparciu o nią.

Matta-Clark podważał stabilną ideę domu jako trwałego, nienaruszalnego schronienia. Jego ingerencje skupiały uwagę przechodniów, sąsiadów i przypadkowych widzów, stając się rodzajem publicznych performansów przestrzennych. Działania artysty ukazują domy jako ofiary błędnych decyzji urbanistycznych, zawiedzionych aspiracji i polityki mieszkaniowej, która wytworzyła złudny „amerykański sen”. W tym sensie domy w jego pracach, podobnie jak u Pustoły, stają się materialnymi świadectwami porażek, pęknięć i niedokończonych obietnic.

## 5.2 Krzysztof Maniak, *Pole*, 2017

Projekt *Pole* rozgrywał się na trzech sąsiadujących działkach położonych w okolicach Tuchowa, rodzinnej miejscowości artysty. Maniak podjął się żmudnego procesu rekultywacji i przekształcania terenu: porządkowania, aranżowania i świadomego odpuszczania kontroli. Działki, które niegdyś pełniły funkcję pól uprawnych, przez lata leżały odłogiem i stopniowo zarastały. Pojawiły się samosiejki, nawłocie i dzikie krzewy. Po dekadzie teren bardziej przypominał dziko rosnący las niż pole.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Whitney Museum of American Art, *Gordon Matta-Clark's Day's End* | David Hammons: *Day's End*: <http://youtube.com/watch?v=uecdwXKuUco> (dostęp: 23.11.2025)

<sup>73</sup> K. Maniak, *Pole*, <https://postmedium.art/pole/> (dostęp 26.11.2025)



Il. 5.2, Krzysztof Maniak, *Pole*, Magazyn Postmedium, fot. Krzysztof Maniak, 2017

Pierwsze planowe działania rozpoczęły się w 2017 roku. Miały charakter gruntownych prac ziemnych: karczowania i wyrównywania terenu przy użyciu koparki, a następnie orki i bronowania. Towarzyszył im jednak wyraźnie osobisty, emocjonalny wymiar. Maniak zaczął sadzić rośliny, które miały dla niego znaczenie symboliczne i biograficzne. Najważniejszą z nich była tarnina, obecna w jego wcześniejszych performansach, podczas których artysta przedzierał się przez gęste krzewy lub obsypywał się jej płatkami. Tarnina nie była jednak wyłącznie sentymentalnym wyborem. Tworzy tzw. czyźnie – zwarte zarośla będące idealnym środowiskiem dla małych ptaków, chroniącym je przed drapieżnikami. W tym sensie *Pole* jest także gestem troski o lokalny ekosystem.

W projekcie Maniaka dziełem nie jest materialny obiekt, lecz sam proces: powtarzalna fizyczna relacja człowieka z ziemią, w której zmaganie, praca, pielęgnacja i obserwacja zastępują tradycyjne medium. To sztuka powstająca poprzez działanie, niszczenie, sadzenie, porządkowanie, a zarazem poprzez pozwalanie, by natura wykonywała swoją część pracy. Maniak funkcjonuje tu jako artysta postkonceptualny, operujący codziennymi, efemerycznymi gestami, które nie mają spektakularnego efektu, lecz składają się na długofalową, niematerialną praktykę uważności.

Maniak opiera swoje działania na szczególnej relacji z naturą, efemerycznej i zmiennej, tak jak ona sama. Wyróżnia go jednak postawa troski i szacunku. Nie

instrumentalizuje krajobrazu ani nie próbuje narzucić mu jednoznacznej struktury. Pozycjonuje siebie raczej jako mieszkańca, współuczestnika procesów przyrodniczych, obecnego w miejscu, a nie dominującego nad nim. Jego interwencje inicjują zmiany, które później oddawane są pod opiekę czasu, pogody i naturalnego rozrostu roślinności.

Praca z ziemią staje się jednocześnie doświadczeniem ucieleśnionym. Fizyczny wysiłek, cykliczność gestów i rytm natury tworzą swoistą poetykę codzienności. Ciało artysty zapisuje się w terenie, ale pozostaje również wrażliwe na jego strukturę: na opór gleby, na miękkość ściółki, na powolny wzrost tarniny. Ten typ praktyki przywołuje rytuały agrarne, działania, które są zarazem użytkowe i symboliczne, performatywne i medytacyjne.

W *Polu* szczególnie wyraźnie wybrzmiewa napięcie między kontrolą a odpuszczaniem. Maniak zaczyna od wyznaczania linii, odsłaniania przestrzeni i sadzenia nowych roślin, lecz pozwala, by dalszy rozwój terenu był wynikiem autonomicznych procesów przyrodniczych. W efekcie projekt wymyka się pojęciu „ukończonego dzieła”. Staje się modelem współlistnienia, w którym sprawczość człowieka i sprawczość środowiska współbrzmia, a granice między nimi pozostają płynne.

*Pole* ma charakter radykalnie procesualny: nie posiada ani wyraźnego początku, ani finalnej formy. Kolejne interwencje nakładają się warstwowo, tworząc przestrzeń będącą zapisem czasu, pogody i codziennych relacji z miejscem. To sztuka oparta na trosce, powracaniu i współtworzeniu – subtelna, nienastawiona na spektakularność. Maniak tworzy miejsce, które stopniowo staje się domem: nie poprzez zasiedlenie, lecz poprzez uważną obecność i otwartość na współdziałanie z naturą.

### **5.3 Peter Pflügler, *NOW IS NOT THE RIGHT TIME*, 2023**

Projekt Petera Pflüglera stanowi próbę performatywnego przepracowania rodzinnej traumy. Ojciec artysty, gdy ten miał dwa lata, podjął próbę samobójczą. Rodzice zdecydowali się zataić to wydarzenie, a sam Pflügler dowiedział się o nim dopiero po dwudziestu latach<sup>74</sup>. Kolejna dekada była dla niego czasem stopniowego przepracowywania i emocjonalnego rozumienia tej historii. Projekt początkowo przyjął formę swoistego śledztwa – próby uchwycenia niedopowiedzeń i napięć obecnych w relacjach rodzinnych – by ostatecznie przekształcić się w wizualno-tekstową opowieść.

---

<sup>74</sup> P. Pflügler, *NOW IS NOT THE RIGHT TIME*, The Eriskay connection, Breda, 2023



Il. 5.3. Z serii *Now Is Not the Right Time*, fot. Peter Pflügler, 2023

Fotografia w projekcie Pflüglera pełni co najmniej trzy funkcje. Przede wszystkim stanowi narzędzie o charakterze terapeutycznym, umożliwiające konfrontację z traumą i jej przepracowanie. Jest również pretekstem do wprowadzania rodziców w role performatywne, zapraszając ich do współuczestnictwa i zmierzenia się z długo skrywaną tajemnicą. Jednocześnie fotografie funkcjonują jako wizualny odpowiednik poezji – nasycone metaforą i symboliką, budują celowo niejednoznaczne, wielowarstwowe kompozycje.

Obrazy skonstruowane według sennej, niekiedy irracjonalnej logiki przeplatają się ze zdjęciami o charakterze statycznym, bliskimi estetyce dokumentu. To właśnie to napięcie między różnymi porządkami widzenia intensyfikuje poczucie niesamowitości, potęgując wrażenie, że przestrzeń domu rodzinnego ulega rozszczelnieniu.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, [w:] R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu*, Kraków 2004, s. 297

Projekt został wydany w formie photobooka. Poprzez rozwiązania edytorskie i zabiegi introligatorskie artysta wzmacnia doświadczenie tajemnicy i napięcia. Tekst ukryty pomiędzy stronami wymaga fizycznej ingerencji w strukturę książki. Aby go odczytać, odbiorca musi rozchylić podwójną kartę i zajrzeć do jej wnętrza.

Kluczowym motywem projektu jest las – miejsce, w którym ojciec podjął próbę samobójczą, a zarazem przestrzeń, w której artysta jako dziecko i nastolatek odnajdywał ukojenie. W wielu fotografiach las zdaje się przenikać do wnętrza domu, naruszać jego granice, stopniowo go osaczać i przejmować.

*Now Is Not the Right Time* to złożony, wielowarstwowy projekt o silnej intensywności emocjonalnej, w sugestywny sposób oddający doświadczenie traumy funkcjonującej w przestrzeni rodzinnej. Nie prowadzi on jednak do jednoznacznego wyjaśnienia ani domknięcia tej historii. Przeciwnie, pozostawia odbiorcę w stanie zawieszenia, w napięciu pomiędzy tym, co ujawnione, a tym, co wciąż pozostaje ukryte. Jak pisze sam autor, projekt jest o niemożności utrzymania tajemnicy:

To nie jest już opowieść o próbie samobójczej. To opowieść o niemożliwości zachowania sekretów oraz o tym, czym dzielimy się z innymi, kiedy coś ukrywamy. To opowieść o bólu zadawanym z miłości, o złożoności milczenia i niewytłumaczalnym smutku chłopca.<sup>76</sup>

#### **5.4 Do Ho Suh, *Rubbing/Loving*, 2016**

Projekt Do Ho Suha jest w całości poświęcony mieszkaniu, w którym artysta spędził ponad osiemnaście lat – jego pierwszemu nowojorskiemu lokum, wynajętemu krótko po migracji ze Stanów Zjednoczonych. Przestrzeń przy East 22nd Street była dla niego nie tylko adresem, lecz miejscem formowania się nowej tożsamości, swoistego „pierwszego domu”. Suh, konsekwentnie zajmujący się tematami przemieszczania, zamieszkiwania i pamięci architektonicznej, traktował tę kwaterę jak laboratorium własnej twórczości. Właściciel mieszkania, początkowo sceptyczny wobec wynajęcia przestrzeni artyście, z czasem pozwalał mu na daleko idące ingerencje, zaprzyjaźnił się z nim i z wyrozumiałością obserwował kolejne działania. *Rubbing/Loving* powstało w momencie wyprowadzki, jako wielomiesięczny gest pożegnania i próba zachowania przestrzeni, której nie mógł już zatrzymać.

---

<sup>76</sup> Peter Pflügler, opis projektu na stronie futures-photography: <https://www.futures-photography.com/artist-projects/now-is-not-the-right-time> [dostęp 20.03.2026]

Artysta pokrył całe wnętrze białym papierem ryżowym, precyzyjnie dopasowanym do ścian, framug, instalacji wodnych, zamków, klamek i przełączników. Następnie przez wiele miesięcy intensywnie pocierał powierzchnie grafitem i pastelami, stosując technikę frotazu. Im częściej jakiś element był dotykany na co dzień – klamki, blaty, włączniki – tym mocniej wydobywał się z papieru. Powierzchnie rzadko używane pozostawały ledwie muśnięte pigmentem. W efekcie powstała mapa domowej codzienności, archiwum gestów i powtarzalnych ścieżek ruchu. Jednocześnie poprzez sposób prowadzenia narzędzia Suh osiągnął intrygujący efekt optyczny – płaszczyzny zaczynają sugerować głębię, a wnętrze balansuje pomiędzy rysunkiem a rzeźbą, pomiędzy dwu- a trójwymiarowością.



Il. 5.4. Do Ho Suh, *Rubbing/Loving Project: Unit 2, 348 West 22nd Street, Apartment A*, Nowy Jork, 2016

Proces rysowania był wyjątkowo czasochłonny: wymagał objęcia uwagą każdego fragmentu 46 m<sup>2</sup> przestrzeni. Suh podkreśla, że było to działanie o wymiarze rytualnym, forma medytacji nad miejscem oraz sposobem na przywołanie wspomnień związanych z poszczególnymi obiektami. Rubbing nie jest tu wyłącznie metodą pracy, ale gestem czułości: tytułowe *loving* wskazuje, że dom zostaje dotknięty, „pogłaskany” po raz ostatni. Po

zakończeniu procesu cały rysunek został ostrożnie zdjęty ze ścian – jak delikatna skóra domu – i zaczął funkcjonować jako autonomiczna instalacja, prezentowana następnie w galeriach.

*Rubbing/Loving* jest jednym z najbardziej intymnych projektów Do Ho Suha. Materializuje doświadczenie migracji, rozdarcia między miejscami oraz potrzebę stworzenia przenośnego, dotykowego archiwum domu. Papierowa powłoka wnętrza działa jak kronika czy album: cienkie warstwy pigmentu nawarstwiają się niczym wspomnienia, a cała instalacja staje się opowieścią o mieszkaniu, które istnieje już tylko jako ślad. Suh, w odróżnieniu od tradycyjnych form dokumentacji – fotografii czy rysunku technicznego – posługuje się własnym ciałem jako narzędziem archiwizacji. W ten sposób dom zostaje zachowany poprzez dotyk, który rejestruje jego strukturę.

Projekt można odczytywać jako próbę uchwycenia warstw czasu skumulowanych w ścianach mieszkania. Przez osiemnaście lat wnętrze podlegało cichym, codziennym zmianom: kolejnym malowaniom, otarciom, śladom dłoni wokół klamek oraz śladom obecności w intensywnie używanych miejscach i zapomnianych narożnikach. Artysta, rysując po całej powierzchni, niejako odczytuje te warstwy, porusza je, pozwala im wybrzmieć. Zdejmując papier ryżowy ze ścian, wydobywa z mieszkania jego „zewnątrzną skórę” – delikatną, wielokrotnie dotykaną, niosącą znaki codzienności. Instalacja powstała z odcisniętych powierzchni staje się więc czymś w rodzaju wylinki: tym, co pozostaje po długim okresie zamieszkiwania. To obraz relacji między człowiekiem a miejscem.

### **5.5 Iris Häussler, *The Legacy of Joseph Wagenbach*, 2006**

Projekt Iris Häussler *The Legacy of Joseph Wagenbach*, zrealizowany w 2006 roku w Toronto, powstał na zaproszenie City of Toronto's Historic Houses i funkcjonował jako złożona mistyfikacja, środowiskowa meta-narracja budowana z niezwykłą dbałością o detal. Häussler wynajęła opuszczony dom i przekształciła go w przestrzeń życia fikcyjnego rzeźbiarza, Josepha Wagenbacha, niemieckiego emigranta, który zgodnie z narracją, przez dekady żył samotnie, obsesyjnie tworząc. Dom został zaaranżowany z pełną wiarygodnością: wypełniały go sterty dokumentów, porzucone ubrania, przedmioty użytku codziennego, a także dziesiątki rzeźb i instalacji przypisywanych Wagenbachowi. Obiekty te przechodziły przez ściany i podłogi, nachodziły na siebie, sugerując maniackalny, kompulsywny sposób pracy oraz pogłębiającą się izolację bohatera.

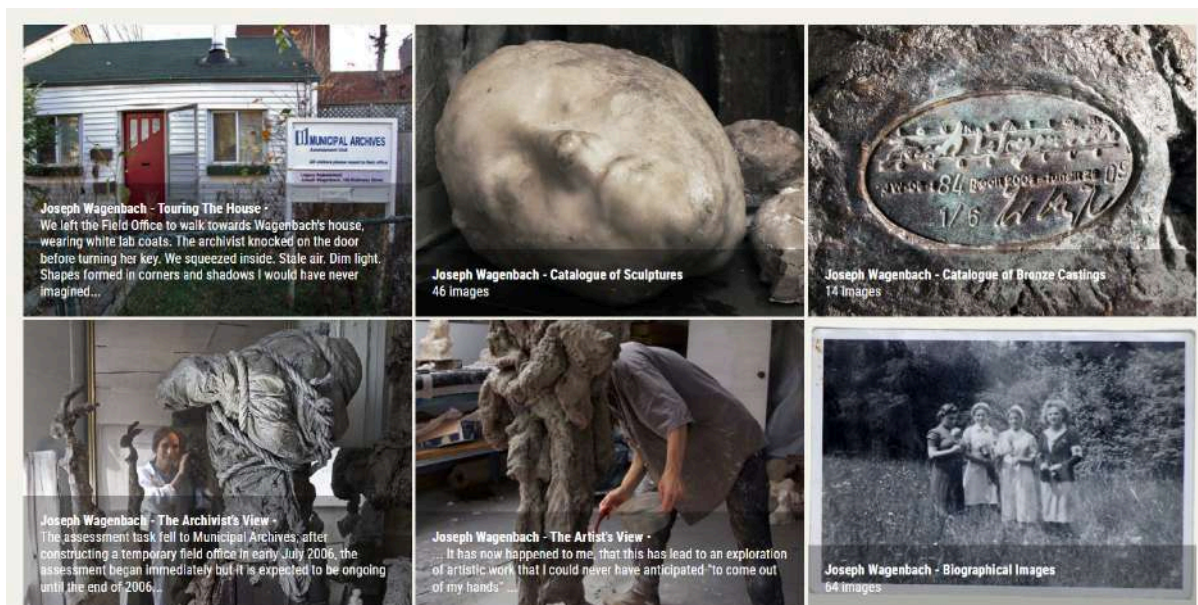
Kluczowym elementem projektu był sposób wprowadzania odbiorców do tej sfabrykowanej przestrzeni. Zwiedzający trafiali do domu pod opieką rzekomych „pracowników konserwatorskich”, którzy byli w rzeczywistości zatrudnionymi przez artystkę aktorami. Oprowadzający utwierdzali gości w przekonaniu, że znajdują się w autentycznym mieszkaniu zmarłego lub zaginionego artysty. Wszystkie te działania wzmacniały hiperrealność instalacji. Odwiedzający sporządzali notatki, przeglądali rzekome dzienniki i rysunki Wagenbacha, próbowali zrekonstruować jego biografię i osobowość. Obecność intymnych przedmiotów, niedokończonych rzeźb, szkiców i notatek miała wywoływać wrażenie, że goście wchodzą do czyjegoś życia bez zaproszenia, niczym niechciani intruzi. Dom zdawał się bronić swoich sekretów.

Manipulacja Häussler radykalnie zmieniała pozycję odbiorcy: zamiast biernie oglądać wystawę, zwiedzający stawali się uczestnikami sytuacji, współautorami narracji, zaczęli prowadzić niemal śledcze działania. Próbowali łączyć ślady, porównywać dokumenty, odczytywać znaki i rytuały zapisane w przestrzeni. Instalacja nie była więc jedynie imitacją prywatnego mieszkania, lecz skomplikowanym mechanizmem angażowania widza, zarówno emocjonalnym, jak poznawczym.

Motyw manipulacji i świadomego oszustwa odgrywa w projekcie rolę kluczową. Häussler bada, jak bardzo ufamy temu, co wygląda na historyczne i instytucjonalnie potwierdzone. Dom, ze swoją codzienną materialnością, śladami użytkowania i archiwaliami, staje się idealnym narzędziem generowania wiarygodności. Dopiero po kilku tygodniach ujawniono fikcyjny charakter projektu.

Häussler wykorzystuje naturalną skłonność widza do ufania przestrzeniom domowym i „urządzonym” narracjom. Jednocześnie uruchamia specyficzne doświadczenie odbiorcze, oparte na poczuciu zaglądanego w czyjąś prywatność, niemal podglądactwa, które wzmacnia wrażenie autentyczności i nieinscenizowanego charakteru przedstawionej przestrzeni.

Odsłania tym samym mechanizmy, dzięki którym łatwo ulec złudzeniu autentyczności: zgodności estetycznej, codzienności przedmiotów, pozornej chaotyczności archiwum. Ujawniona mistyfikacja zmusza widza do pytań: dlaczego uwierzyłem? Co sprawiło, że fikcja wydała mi się prawdziwa? Jaką rolę pełni miejsce, dom, mieszkanie, wnętrze, w budowaniu narracji, którą uznajemy za wiarygodną?



## II. 5.5. Iris Häussler, *The Legacy of Joseph Wagenbach*, zrzut ekranu ze strony projektu

*The Legacy of Joseph Wagenbach* działa więc nie tylko jako przykład perfekcyjnie zainscenizowanej fikcji, lecz także jako krytyka sposobów konstruowania wiarygodności w muzeach, narracjach biograficznych i przestrzeniach pamięci. Ujawnia, że odpowiednio zaprojektowane wnętrze – materialne, intymne i pozornie „czyjsze” – może zastąpić faktyczną wiedzę i stać się nośnikiem sugestywnej, ale całkowicie wymyślonej historii, pokazując zarazem, że odbiorca wypełnia jej luki na podstawie własnych skojarzeń i doświadczeń.

## 5.6 Michael Landy, *Semi-Detached*, 2004

*Semi-Detached* Michaela Landy'ego skupia się, w sferze wizualnej, na zewnątrz domu rodzinnego. Artysta hiperrealistycznie, w skali 1:1 odtworzył budynek, jednak jedynie z zewnątrz. Nie tylko wykonał budynek imitując wygląd materiałów, ale uwzględnił też zabrudzenia, zacieki, rdzę, niedoskonałości i ślady zużycia. Odbiorcy mogli go okrążyć, przyjrzeć się detalom, ale w żaden sposób nie mogli zajrzeć do środka. Monumentalny budynek, wstawiony w przestrzeń Tate Britain, był rodzajem skorupy, symbolizował schronienie, które jednocześnie jest więzieniem.

Impulsem do stworzenia projektu była sytuacja Ojca artysty, który po drastycznym wypadku w pracy w wyniku którego uległ częściowemu paraliżowi, został realnie uwięziony we własnym domu. *Semi-Detached* nie rekonstruuje jego wnętrza, zamiast tego prezentuje jedynie fasadę, której nie można przekroczyć. To właśnie ta niemożność wejścia podkreśla

klasową i emocjonalną izolację: widz pozostaje na zewnątrz, a dom staje się obustronnie niedostępny.



Il. 5.6. Michael Landy, *Semi-Detached*, Tate Britain, 2004

Projekt można również interpretować w kontekście społeczno-ekonomicznym. Przedstawiciele klasy robotniczej, dążący do posiadania własnego domu, muszą niemal cały czas poświęcać na pracę. To sprawia, że są posiadaczami, ale nie realnymi użytkownikami takiej przestrzeni, spędzając większość życia w pracy. Sytuacja Johna Landy'ego, ojca artysty, przedstawia sytuację podwójnego uwięzienia. John najpierw jest więźniem systemu ekonomicznego, nie mogąc czerpać z dobrodziejstw posiadanych dóbr, by po wypadku stać się więźniem we własnym domu.

Jednocześnie dwupoziomowy szeregowiec, skrajnie przeciętny i naznaczony śladami codzienności, zostaje przez Landy'ego wyniesiony do rangi pomnika. Muzeum, instytucja legitymizująca „wysoką kulturę”, staje się miejscem, w którym dom klasy robotniczej otrzymuje status godny uwagi, troski i pamięci. Tym samym Landy dokonuje przewrotu: pokazuje, że formy życia klasy pracującej, często marginalizowane lub niewidoczne, mogą zostać uhonorowane poprzez monumentalizację przestrzeni mieszkalnej. Dom jest tu nie tylko portretem ojca, ale i reprezentacją pokolenia robotników brytyjskich: ludzi odciętych od kulturowego centrum, a jednocześnie stanowiących jego fundament.

Na tle innych analizowanych w rozdziale projektów *Semi-Detached* odsłania jeszcze jeden ważny aspekt domu: jego potencjał jako nośnika biografii i klasowego doświadczenia. U Matta-Clarka dom jest materiałem destrukcji i krytyki systemu; u Suha – przestrzenią czulego pożegnania; u Häussler – narzędziem narracyjnej mistyfikacji. U Landy'ego natomiast dom staje się *pomnikiem doświadczenia robotniczego*, przestrzenią pamięci, która nie została wyrażona słowami, lecz cierpliwie odtworzona w skali 1:1. W tej rekonstrukcji pobrzmiewa zarówno lament nad losem ojca, jak i próba oddania godności ludziom zwykle niewidocznym w instytucjonalnym pejzażu sztuki. *Semi-Detached* działa więc jak akt afirmacji: przynosi do muzeum historię, która zwykle zostaje poza jego drzwiami.

## **5.7 Gregor Schneider, *Haus u r*, od 1985**

Tytułowy dom znajduje się w rodzinnej miejscowości artysty – Rheydt w Niemczech. Schneider rozpoczął pracę z formą budynku w 1985 roku, mając 16 lat, i kontynuował je przez ponad 20 lat. Dom podlegał ciągłym modyfikacjom, artysta przebudowywał wnętrze, wyburzał ściany, dublował je, dodawał kolejne pomieszczenia w tych już istniejących. Dom, rok po roku, stawał się rodzajem labiryntu–laboratorium, zagmatwaną rzeźbą architektoniczną. Jednym ze znaczących elementów przebudowy były pokoje w pokojach. Artysta budował wewnątrz pomieszczeń ich repliki, minimalnie pomniejszone. Budynek został również całkowicie wygłuszony, a okna wyciemnione. Po wejściu do środka odbiorca zostaje odcięty od świata.



Il. 5.7. *Ur 7, ATELIER*, wybudowane w Rheydt, w 1986, dokumentacja z 2007

Artysta celowo dążył do wytworzenia opresyjnej przestrzeni, przygniatającej i wybijającej. Poprzez szereg zabiegów manipulacyjnych wewnątrz, odbiorcy tracili orientację i odczuwali dyskomfort przebywając wewnątrz domu. Dom, pełen alogicznych połączeń, ślepych przejść i nawarstwień, wymyka się temu, co zwykle kryje się wewnątrz budynków mieszkalnych. Na pozór zwyczajny z zewnątrz dom jest w istocie zaprzeczeniem samego siebie. Jest obszarem koncentracji wszystkich traum, niewygodnych historii i wypieranej pamięci<sup>77</sup>, klaustrofobiczną przestrzenią pełną wypartych, ukrytych pomieszczeń i schowków. Odbiorca staje się tym samym ofiarą architektury, doświadcza naruszenia poczucia bezpieczeństwa, zagubienia.

*Haus u r*, oprócz najbardziej oczywistej interpretacji: opowieści o domu jako miejscu opresji, można również odczytywać w perspektywie szerszej – historycznej i narodowej. Schneider dorastał w powojennych Niemczech Zachodnich, w kraju, który wciąż zmagał się z nierozliczoną przeszłością i mechanizmami przemilczenia. Dom rodzinny staje się więc dla

---

<sup>77</sup> I. Racz, *Art and the Home: Comfort, Alienation and the Everyday*, London 2015, s. 2 [cyt. Za: J. Barański, s. 84].

artysty metaforą tego procesu: zwykła, niepozorna architektura, za której fasadą chowają się niewygodne warstwy pamięci. Ukryte pokoje, podwojone ściany i zamurowane okna można czytać jako struktury wyparcia, materialne metafory tego, co systemowo rugowano z dyskursu publicznego: traum, win, przemocy i niejednoznaczności. Schneider nigdy nie nazywa tego wprost, jednak jego ingerencje tworzą model struktury, która nie pozwala na „wyjście z siebie” – uwięzionej w wewnętrznych mechanizmach zaprzeczenia. Dom staje się figurą narodu, który z zewnątrz pozostaje uporządkowany i stabilny, a wewnątrz pogrążony jest w sprzecznych narracjach, przepełniony niewygodnymi fragmentami historii.

W działaniach Schneidra istotne jest to, że *Haus u r* nie jest wyłącznie labiryntem architektonicznym, jest także przestrzenią, która ingeruje w ciało odbiorcy. Wąskie przejścia, niskie sufity, nieoczekiwane uskoki podłóg czy wymuszone skręty sprawiają, że ruch staje się niepewny i napięty. Odbiorca doświadcza domu nie jako stabilnego tła życia, lecz jako aktywnego organizmu, który narzuca własny rytm, kierunek i tempo. To architektura, która nie daje się zamieszkać, wpływa na ciało, oddech i reakcje somatyczne. Tego rodzaju doświadczenie radykalnie podważa potoczne rozumienie domu jako miejsca oswojonego i bezpiecznego – Schneider demontuje samą ideę „komfortu”, ukazując, jak cienka jest granica między domem a pułapką.

W ten sposób *Haus u r* staje się narzędziem krytycznej refleksji nad domem jako kategorią emocjonalną i kulturową. Projekt ukazuje, jak łatwo prywatne wnętrze może przeobrazić się w konstrukcję generującą uwięzienie i lęk. Schneider demaskuje dom jako strukturę, która nie zawsze wspiera, a nierzadko odzwierciedla skomplikowane historie, przemilczenia i napięcia. W *Haus u r* dom traci funkcję schronienia; staje się narzędziem testowania granic percepcji, pamięci i komfortu psychicznego. Ten projekt, poprzez radykalne przekształcenie zwykłej przestrzeni mieszkalnej, unaocznia mechanizmy, które zwykle pozostają niewidoczne, a które mają kluczowe znaczenie dla sposobu, w jaki myślimy o domu, zamieszkiwaniu i bezpieczeństwie. Schneider pozostawia odbiorcę z poczuciem, że dom nie jest dany raz na zawsze, jest procesem, który może zarówno chronić, jak i osaczać.

## **5.8 Podsumowanie**

Analizowane w tym rozdziale realizacje pokazują, że dom w sztuce współczesnej przestaje funkcjonować jako oczywisty symbol bezpieczeństwa, stabilności i przynależności. Artyści nie przedstawiają go jako neutralnego miejsca codzienności, lecz jako obszar gęsty

od znaczeń, śladów i konfliktów. Ukazują przestrzeń, która przechowuje biografie, organizuje doświadczenie ciała i ujawnia mechanizmy kulturowe, ekonomiczne oraz emocjonalne.

W pracach Matty-Clarka i Landy'ego dom zostaje silnie powiązany z krytyką porządku społecznego i klasowego. U pierwszego architektura mieszkaniowa ujawnia swoją ideologiczną strukturę i okazuje się narzędziem izolacji oraz produkcji podporządkowanego podmiotu; u drugiego staje się pomnikiem robotniczego doświadczenia, ale także symbolem uwięzienia we własnym losie i własności. Z kolei u Schneidra konstrukcja wewnętrzna domu zostaje doprowadzona do granicy psychicznej i somatycznej wytrzymałości odbiorcy – nie chroni, lecz dezorientuje i narusza poczucie bezpieczeństwa. W tych realizacjach szczególnie mocno wybrzmiewa potencjał domu jako struktury przemocy: subtelnej, systemowej, wpisanej w materialność ścian, układ pomieszczeń i społeczne wyobrażenia o zamieszkiwaniu.

Inny wymiar domowości ujawnia się w projektach Pflüglera i Suha, gdzie środowisko mieszkalne staje się nośnikiem pamięci i afektu. U Pflüglera dom rodzinny ukazany jest jako miejsce naznaczone zatajoną traumą, której nie sposób utrzymać w ukryciu. U Suha mieszkanie funkcjonuje natomiast jako intymne archiwum codzienności, zapisane poprzez dotyk, rytuał i czułe pożegnanie. W obu przypadkach dom nie jest jedynie fizycznym wnętrzem, lecz obszarem kumulacji emocji, w którym zapisują się doświadczenia trudne do wypowiedzenia wprost.

Szczególnie interesujące przesunięcie proponuje Maniak, który odrywa pojęcie domowości od architektury i sytuuje je w relacji z krajobrazem, ziemią i długotrwałą praktyką troski. Dom nie musi być tu budynkiem. Wyłania się z powracalności gestów, z cielesnej obecności i z uważnego współistnienia z otoczeniem. Z kolei Häussler ujawnia, że dom może również działać jako niezwykle skuteczne narzędzie narracyjnej produkcji wiarygodności. Jego materialność, intymność i codzienny charakter sprawiają, że łatwo uznać go za nośnik prawdy, nawet jeśli opowiadana historia okazuje się całkowicie fikcyjna.

Wspólnym mianownikiem wszystkich omawianych realizacji jest więc potraktowanie domu nie jako gotowej formy, lecz jako procesu: konstruowania, rozpadu, pamiętania, ukrywania, odgrywania, osvajania i tracenia. Dom jawi się jako miejsce dynamiczne, podatne na ingerencję, przepisanie i reinterpretację. Sztuka współczesna, operując zarówno architekturą, fotografią, instalacją, performansem, jak i działaniem procesualnym, pozwala uchwycić tę zmienność szczególnie wyraźnie. Dzięki temu dom przestaje być jedynie tematem reprezentacji, a staje się narzędziem krytycznego namysłu nad relacją człowieka z przestrzenią, pamięcią, społeczeństwem i samym sobą.

## **6. Przegląd strategii artystycznych na wybranych przykładach sztuki współczesnej**

Pamięć przedmiotów, ich materialna trwałość oraz ślady użytkowania pozostają ważnymi elementami wielu praktyk artystycznych. Przedmioty codziennego użytku, przechowywane w opuszczonych domach lub miejscach dawniej zamieszkałych, mogą zyskiwać nowe znaczenia jako nośniki historii oraz świadectwa minionych wydarzeń. Jednocześnie stają się punktem wyjścia dla twórczych przekształceń.

W kolejnym podrozdziale przedstawię wybrane praktyki artystyczne wykorzystujące ready-made, w których przedmioty funkcjonują nie tylko jako materialne artefakty, lecz także jako elementy uruchamiające pamięć i wyobraźnię. Działania tego typu często balansują pomiędzy twórczą reinterpretacją a ryzykiem nadmiernego dokumentowania, które może prowadzić do utraty żywej dynamiki towarzyszącej przedmiotom w ich pierwotnym kontekście.

### **6.1. Przedmiot jako nośnik znaczeń w praktykach artystycznych**

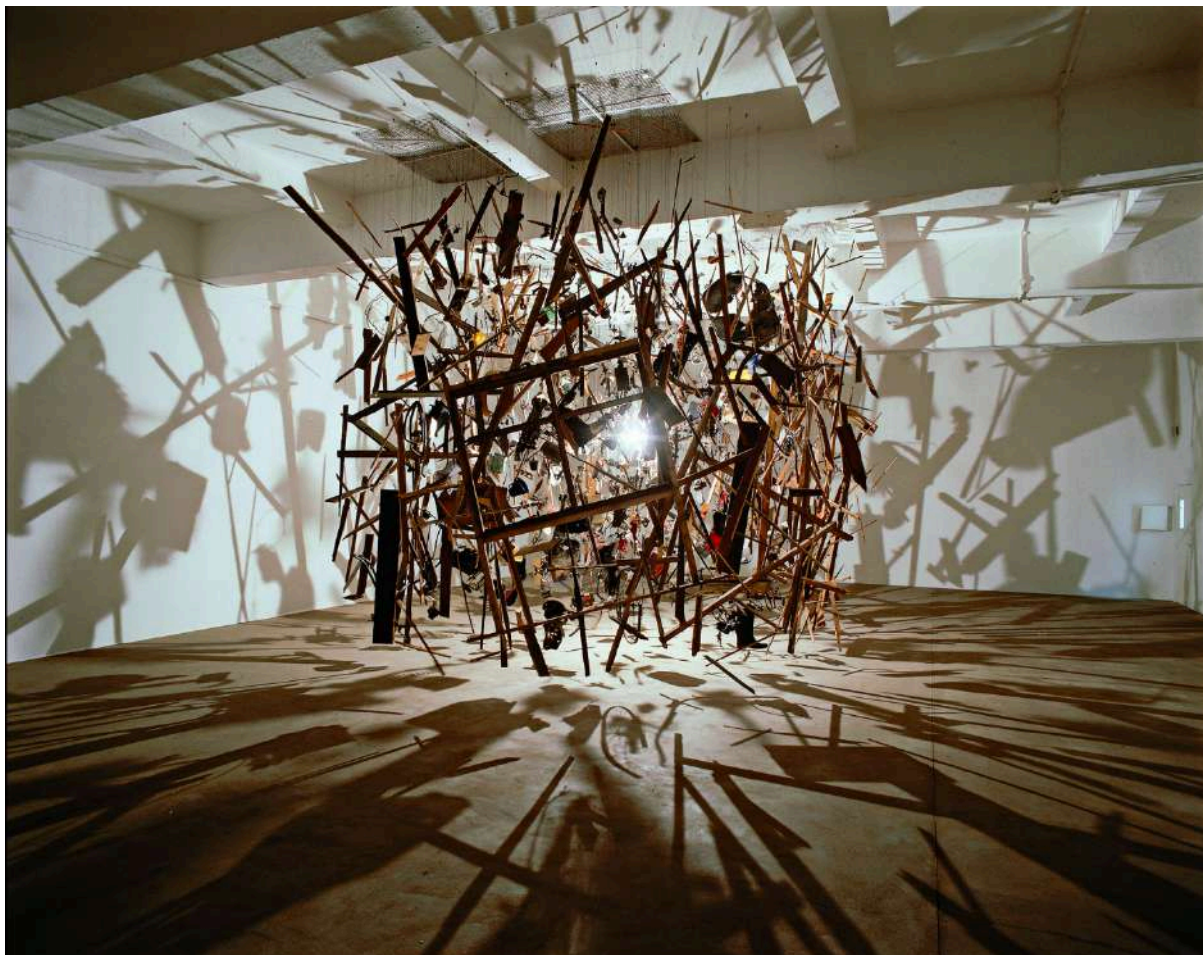
Zasygnalizowane powyżej trudności, których osobiste doświadczenie w pracy nad niniejszym projektem przytoczyłem w podrozdziale 2.1.4 stały się impulsem do głębszej refleksji nad tym, w jaki sposób wykorzystywać nacechowane przedmioty w działaniach artystycznych. Z jednej strony ich materialna obecność posiada ogromny potencjał ewokacyjny, z drugiej – łatwo ulec pokusie nadmiernej estetyzacji lub muzealizacji, która odbiera obiektom ich pierwotną siłę oddziaływania.

Poniższe przykłady praktyk twórczych zostały dobrane tak, aby ukazać możliwie szerokie spektrum sposobów przedstawiania i przetwarzania przedmiotów obciążonych pamięcią oraz osobistą historią. Zestaw ten obejmuje zarówno działania z pogranicza ready-made, jak i prace, w których przedmiot funkcjonuje jako katalizator narracji, nośnik śladu lub medium umożliwiające rekonstrukcję doświadczenia.

#### **6.1.1. Cornelia Parker, *Cold Dark Matter: An Exploded View*, 1991**

W 1991 roku Cornelia Parker stworzyła instalację artystyczną, reinterpretującą proces destrukcji i reinkarnacji, wykorzystując pozostałości po wysadzonej szopie narzędziowej. Artystka skonstruowała budynek z kilku istniejących składników, wypełniła go przedmiotami,

a następnie, przy współpracy z brytyjską armią, wysadziła go w powietrze. Po detonacji zebrala zniszczone fragmenty, które zostały wykorzystane jako elementy finalnego dzieła. W ten sposób artystka uchwyciła moment wybuchu, tworząc instalację zawieszoną pomiędzy stanem pełnej destrukcji a potencjalną rekonstrukcją, „zawieszoną w czasie”.



Il. 6.1. Cornelia Parker, *Cold Dark Matter: An Exploded View*, Chisenhale Gallery, fot. Hugo Glendinning, 1991

Za pomocą przezroczystych linek Parker podwiesiła pozostałe elementy szopy do sufitu galerii, tworząc iluzję stopklatki z momentu wybuchu. W centrum umieściła mocne światło, które, odbijając się od przedmiotów, generowało wielowymiarowe cienie, rozprzestrzeniające się we wszystkich kierunkach. Taki zabieg pozwolił artystce uzyskać efekt zarówno epicentrum wybuchu, jak i procesu scalenia zniszczonych fragmentów.

Parker, zapytana o to, dlaczego zdecydowała się na taki wybór „materiału” mówi: „Tutaj [w szopie] przechowujesz rzeczy, których nie możesz wyrzucić. Podobnie jak strych,

jest to miejsce, w którym gromadzą się zabawki, narzędzia, wyrzucone ubrania i płyty.<sup>78</sup> Znaczenie tych słów staje się kluczowe w kontekście w odniesieniu do roli przedmiotów w życiu człowieka. Przedmioty, których nie jesteśmy w stanie wyrzucić, choć mogą być już nieużywane, na wpół zapomniane lub porzucone, stają się świadectwem osobistych wspomnień, emocji czy historii. Interesujące jest, co sprawia, że nie jesteśmy w stanie podjąć decyzji o ich ostatecznym pozbyciu się, mimo że ich funkcje użytkowe wygasły, a ich materialna obecność staje się obciążeniem.

Największym paradoksem pracy *Cold Dark Matter* jest to, że poprzez wysadzenie szopy z przedmiotami w powietrze artystka nadała im drugie życie. Ich fizyczna forma, wciąż zawieszona, zarówno w czasie, jak i w układzie przestrzennym, już nigdy nie będzie spełniać swojej pierwotnej funkcji, ale poprzez radykalne działanie staje się czymś innym, nowym. Staje się autoreferencyjną opowieścią. To właśnie ich materialność i obecność w galerii pozwala na przywrócenie ich do życia. Ich ostateczna i radykalna bezużyteczność przywraca im sens.

### **6.1.2. Robert Kuśmirowski, *Masyw Kolekcjonerski*, 2008**

W 2008 roku w Bunkrze Sztuki w Krakowie została zaprezentowana wystawa Roberta Kuśmirowskiego zatytułowana *Masyw Kolekcjonerski*. Tytuł bardzo dobrze obrazuje realizację Kuśmirowskiego. Artysta postanowił na dwóch kondygnacjach galerii zaprezentować olbrzymi, wręcz gargantuiczny zbiór przedmiotów, do tej pory magazynowanych w różnych częściach Polski, a częściowo pochodzący z kolekcji prywatnej rodziny Sosenków<sup>79</sup>. Zerowa kondygnacja Galerii początkowo wydaje się dość zwyczajną, choć bogatą prezentacją zbiorów kolekcjonerskich, jednak wraz z wchodzeniem w głąb odbiorca zauważa niepokojące “infekcje”, niepasujące elementy, zaburzenia w zbiorach, wreszcie – przytłoczenie ilością nagromadzonych obiektów. Na początku odbiorca ma jeszcze możliwość skupić się na napięciach wytwarzanych między przedmiotami. Ma szansę, by przyjrzeć się detalom. Im głębiej wchodzi się w wystawę, tym bardziej wypełniona jest owym *Masywem*, ścieżka zwiedzania staje się klaustrofobicznym korytarzem, zalewanym skrupulatnie poukładanymi przedmiotami. Indywidualność przedmiotów przestaje mieć

---

<sup>78</sup> Tate, The Story of Cold Dark Matter [dostęp 06.01.2025]  
[https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR09n\\_HLMCnckBc0eYd8CrZn-yHAMfJXqnId5BiQ6ZOx\\_XMI6Jahyk0BOK4\\_aem\\_gNJzKT4VIX99ErcFeP2CyQ](https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR09n_HLMCnckBc0eYd8CrZn-yHAMfJXqnId5BiQ6ZOx_XMI6Jahyk0BOK4_aem_gNJzKT4VIX99ErcFeP2CyQ) [dostęp: 18.03.2025]

<sup>79</sup> Robert Kuśmirowski, *Masyw Kolekcjonerski Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków*, Bunkier Sztuki, Kraków 2009, str. 129-136

znaczenie, a może wręcz przestaje istnieć. Podobnie jak człowiek w wielotysięcznym tłumie, staje się jedynie punktem współtworzącym gigantyczną kompozycję.



Il. 6.2. Fragment wystawy *Masyw Kolekcjonerski*, Bunkier Sztuki, fot. Rafał Sosin, 2008

Jak trafnie zauważa Marta Raczek:

Na ścianach pojawiają się więc przedziwne wzory ułożone z hulajnóg, samolocików, kolejek, strzelb, obrazków, książek. Jednak poniżej, na podłodze, rozgrywa się już prawdziwe pandemonium. Gdy przebiegam wzrokiem po tych zastępach lalek, misiów, łożeczek, wózków, wciąż powraca niepokojąca myśl, że przedmioty są wszystkim, co po nas pozostaje... Kolekcjonerstwo jawi się w tym kontekście jako rozpaczliwy sposób zatrzymania przeszłości, przywrócenia jej dla teraźniejszości. Jednak nowe bycie rzeczy nie jest tożsame z ich egzystencją w przeszłości. W procesie tworzenia kolekcji przedmioty stają się znakami, przechodzą z krainy rzeczywistości do uniwersum symboli. Kolekcjonerstwo zmienia ich status, z rzeczy stają się obiektem. Rozpoczyna się nowy rozdział ich istnienia...<sup>80</sup>

Na górną kondygnację można przejść przez krętą klatkę schodową wyłożoną sreberkami z cukierków<sup>81</sup>. To przejście staje się błyszczącym portalem do świata w pełni

<sup>80</sup> tamże

<sup>81</sup> M. Raczek, *Masyw Kuźmirowskiego w Bunkrze*, 17.02.2009 r., Obieg U-Jazdowski, [dostęp 07.01.2025] [https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/7931?utm\\_source=chatgpt.com&fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR2M3h3THN0zsYC8v\\_d8ohnTw8GqmrVXwMCBweQZAjTKSen60iE1STkLBBw\\_aem\\_sbVoArrWvhJeNnaYgVKnpA](https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/7931?utm_source=chatgpt.com&fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR2M3h3THN0zsYC8v_d8ohnTw8GqmrVXwMCBweQZAjTKSen60iE1STkLBBw_aem_sbVoArrWvhJeNnaYgVKnpA)

falszywego, wykreowanego przez artystę. Kuśmirowski zaaranżował wiele pomieszczeń znajdujących się wewnątrz tego masywu, w każdym panuje inna atmosfera, potęgowana przez rzetelnie przemyślaną kompozycję i oświetlenie. Całość kondygnacji została upozorowana na piwnicę, w której gromadzi się i przechowuje obiekty i instalacje.

Podobnie jak w pracy Corneli Parker, tutaj przedmioty również ulegają zmianie na poziomie funkcji i znaczenia – chociaż tutaj zmiana zachodzi bardziej w umyśle, zarówno odbiorcy, jak i posiadacza. To nie radykalny wybuch czy przetworzenie sprawia, że przedmiot nabiera nowych cech, staje się czymś innym, nowym. W tym przypadku, jak pisze Raczek „rzeczy stają się obiektem” - martwym eksponatem włączonym w większą całość. Cała wystawa zdaje się być skupiona wokół problematyki związanej z drugim członem tytułu – kolekcjonowania. Poprzez ogromną skalę obiektów zamieszczonych na wystawie oczywistym jest, że wielu krytykom i odbiorcom ta kolekcja zaczęła kojarzyć się z jednostką chorobową, bardzo zaawansowanym stadium zbieractwa.

### **6.1.3. Konrad Pustola, *Nieskończone domy*, 2005–2006**

Konrad Pustola w projekcie *Nieskończone domy*, realizowanym w latach 2005-2006 dokumentował budynki, które miały stać się domami, jednak w trakcie budowy, z jakichś przyczyn zostały porzucone. Wydmuszki umiejscowione w szczerym polu, w żaden sposób niezabezpieczone, stoją i straszą. Są, jak mówi sam artysta - *Pomnikami ludzkiej porażki*.<sup>82</sup>

Część zdjęć obrazuje budynki we wczesnej fazie budowy, są to surowe mury, lub wręcz same żelbetowe konstrukcje. Inne z kolei mają już wprawione okna, o ich tytułowym nieskończeniu świadczą drobne, niedopracowane elementy, brak tynku, ale przede wszystkim otoczenie. Zarośnięty ugór pośród którego stoi samotna bryła.

---

<sup>82</sup> Przypis do albumu



Il. 6.3. Z serii *Nieskończone domy*, fot. Konrad Pustoła, 2005

Porzucony dom, niegdyś najważniejsza rodzinna inwestycja, docelowa ostoja, mająca być bezpiecznym obszarem dla przyszłych mieszkańców, ze względu na zadłużenie, zajęcie komornicze, czy z jeszcze innych, zapewne gwałtownych i niespodziewanych powodów, z dnia na dzień ląduje w limbo. Staje się dziwną, nierealną przestrzenią, zawieszoną w stanie przejściowym, który nigdy nie zostaje przekroczony<sup>83</sup>. Fotografie Pustoly, poprzez swoją dokumentalną i archiwizacyjną formę, stają się niemal brutalne, potęgując zapis porażki “fundatora” budowy. Jednak nie tylko myśl o losie niedoszłych mieszkańców wywołuje uczucie smutku u odbiorcy. Wydaje się, że sam niedokończony budynek wzbudza żal i litość.

#### **6.1.4. Monika Sałyga, *Akt Przejścia*, 2021**

Monika Sałyga w cyklu fotograficznym *Akt Przejścia* poprzez tworzenie obiektów pozostałych po zmarłym niemal 10 lat wcześniej Dziadku, próbuje przepracować stratę.

---

<sup>83</sup> A. van Genneep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006, s. 43.

Zaprasza do współdziałania swoją babcie, wraz z którą pracuje z przedmiotami pozostałymi po nieobecny bliskim. Łączą ze sobą przedmioty znalezione w garażu lub szukają związku między nimi a elementami flory. Komponują ze sobą narzędzia pszczelarskie. Ubrania robocze, pozostałe po zmarłym, wykorzystują jako rodzaj owijki osłaniającej pień drzewa. Artystka traktuje projekt bardzo osobiście, co dodatkowo oddziałuje na odbiorcę.



Il 6.4. Jedna z instalacji z projektu *Akt Przejścia*, fot. Monika Sałyga, 2021

Poniżej cytuję opis projektu:

Działania będące wynikiem tęsknoty.

Wraz z moją babcie, gdyż to jej smutek był głównym katalizatorem do rozpoczęcia pracy, podjęłyśmy próbę przepracowania straty.

Przez wiele lat widziałam jak tęskni za dziadkiem, jak jej go brakuje, jaką pustkę odczuwa i jak trudno jest jej się odnaleźć w nowej, posttraumatycznej rzeczywistości. Ta żaloba trwa już blisko dziesięć lat i wcale nie jest lżej. W wyniku tych obserwacji zainicjowałam prace

mające na celu wspólne przeżycie. Odwołując się do wspomnień i tęsknot podjęliśmy działania, by móc doświadczyć, zanurzyć się w rozważaniach, zejść jak najgłębiej.

Teraz zostawiamy coś dla dziadka. Chciałabym móc usłyszeć jak mnie woła, tak jak w pierwszym śnie po jego śmierci, gdy mówił, że tu wszystko kwitnie, a pszczoły tak pięknie zapylają. Był spokojny, niczego się nie bał.

To był ważny i trudny rok dla nas obu.<sup>84</sup>

Artystka korzystając z wyjątkowo mocno nacechowanych przedmiotów tworzy kompozycje, które są jednocześnie bardzo subtelne, a z drugiej strony wypiętrzone, nawarstwiająca zalegającą tęsknotę i żal za utraconą, ukochaną osobą. Większość fotografii utrzymana jest w jasnej, pastelowej tonacji, która doskonale współgra zarówno ze wspomnieniami dotyczącymi Dziadka, jak i z jego niewątpliwie największą pasją, pszczelarstwem. Co więcej, elementy wprost nawiązujące do wspomnianej pasji występują niemal na każdej fotografii i fotografowanej instalacji.

Ten intymny gest twórczy, rozgrywający się pomiędzy pamięcią a materialnością pozostawionych przedmiotów, ujawnia sztukę jako narzędzie współdzielonego przeżywania żałoby oraz formę czulej pracy z nieobecnością. Działania Sałygi i jej Babci są próbą oswojenia doświadczenia straty poprzez rytualne, powtarzalne czynności komponowania, owijania i łączenia elementów natury z relikami codzienności zmarłego. W ten sposób projekt staje się przestrzenią przejścia między wspomnieniami, tęsknotą i terażniejszością.

Fotografie funkcjonują tu jako nośniki emocjonalnej obecności, subtelnie podtrzymujące więź z Dziadkiem i jednocześnie otwierające doświadczenie prywatnej żałoby na wymiar uniwersalny. *Akt przejścia* można więc odczytać jako proces transformacji bólu w uważność oraz braku w formę troskliwej pamięci, w której natura, przedmiot i gest spletają się w spójną, upamiętniającą formę.

#### **6.1.5. Ilya Kabakov, *The Garbage Man (The Man who Never Threw Anything Away)*, 1988**

Opisywana poniżej instalacja jest częścią projektu zatytułowanego *Ten Characters*, wystawionego po raz pierwszy w 1988 w Ronald Feldman Gallery w Nowym Jorku. Składa

---

<sup>84</sup> <https://ton-mag.pl/portfolio/monika-salyga-akt-przejscia/>

się z dwóch dużych, komunalnych mieszkań z korytarzami i kuchniami, zamieszkanymi przez dziesięciu fikcyjnych lokatorów, z których każdy ma unikalną osobowość i historię<sup>85</sup>. Artysta tworząc instalację nawiązywał do standardów mieszkaniowych w kontekście mieszkań komunalnych – symbolu powojennego radzieckiego urbanizmu i polityki socjalistycznej. Instalacja odwzorowuje przestrzeń dwóch mieszkań komunalnych (wbudowanych w dwa pomieszczenia galerii) z charakterystycznymi ciasnymi pokojami, długimi korytarzami oraz wspólnymi kuchniami, w których życie mieszkańców splatało się w chaotyczny, ale zarazem opresyjny sposób. Artystyczna interpretacja Kabakova głęboko nawiązuje do realiów codziennego życia w ZSRR, ukazując nie tylko trudne warunki bytowe, ale także społeczne napięcia oraz dylematy jednostki w systemie kolektywnym.

Jednym z najbardziej intrygujących elementów tej instalacji jest *The Garbage Man (The Man Who Never Threw Anything Away)*. Ta część przedstawia pokój w komunalnym mieszkaniu, wypełniony starannie uporządkowanymi śmieciami i odpadkami, które lokator zbierał i katalogował przez lata. Meble, ubrania i inne przedmioty codziennego użytku są porozrzucane po pokoju, podczas gdy półki i gabloty są wypełnione różnorodnymi przedmiotami, każdy z nich opatrzony etykietą z opisem lub wspomnieniem. Przestrzeń mieszkalna zajmowana przez “śmieciarza” jest pełna przedmiotów – od codziennych artefaktów po rzeczy uznawane za zbędne. Dla tytułowego bohatera każdy przedmiot ma wartość symboliczną i emocjonalną. Przedmioty te stanowią świadectwo minionych chwil, decyzji oraz relacji, w których uczestniczył. Ich gromadzenie staje się obsesją, wynikającą z lęku przed utratą wspomnień i fragmentów własnej tożsamości.

---

<sup>85</sup> <https://feldmangallery.com/exhibition/125-ten-characters-kabakov-4-30-6-4-1988>



Il 6.5. *The Garbage Man (The Man who Never Threw Anything Away)*,  
widok z wystawy, Ronald Feldman Gallery, 1988

Instalacja balansuje między uporządkowaną narracją (każdy przedmiot jest starannie przechowywany) a chaosem nadmiaru (pomieszczenie jest przepełnione, granica funkcjonalności zostaje przekroczona). Ten kontrast tworzy napięcie, zmuszając widza do konfrontacji z własnym stosunkiem do materialności.

Kabakov odnosi się w tej instalacji również do radzieckiego życia codziennego, w którym przedmioty były nie tylko trudne do zdobycia, ale także wielokrotnie naprawiane i przekształcane. Tym samym każdy obiekt staje się „archiwum” rzeczywistości, pełnym historii i emocji. W świecie braku i niedostatku przedmioty nabierają niemal metafizycznego znaczenia, stając się pomostem między przeszłością a teraźniejszością.

Osoba eksplorująca przestrzeń instalacji może również dostrzec krytyczny wydźwięk pracy względem obywateli ZSRR, którzy zamiast zabiegać o lepsze warunki, wyrażać

aktywnie swoje niezadowolenie z sytuacji, wolą popadać w eskapizm, uciekać od rzeczywistości, choćby w świat zbieractwa.

#### 6.1.6. Elwira Sztetner, *To tylko zabawa*, 2022

Projekt Elwiry Sztetner *To tylko Zabawa* w całości bazuje na gotowych obiektach. Korzysta z dziecięcych zabawek, pluszaków i układanek, chcąc za ich pomocą zobrazować jak od najmłodszych lat jesteśmy wprowadzani w system moralny usprawiedliwiający hodowlę i zabijanie zwierząt. Wśród zabawek wkomponowanych przez Sztetner w przestrzeń wystawienniczą znajdziemy między innymi pluszowe głowy-trofea, “zabawkowe” skóry zwierząt, ale też konie na biegunach, układanki z uśmiechniętymi zwierzakami w zoo czy cyrkowe scenki z tresowania tygrysów. Pragnę zaznaczyć, że w ramach przedstawiania tego przykładu, nie chcę odnosić się do wartości niesionych przez projekt, moim celem jest opisanie strategii wykorzystywania przedmiotów w działaniach artystycznych, oraz tego w jaki sposób mogą wpływać one na odbiorców.

Artystka po zakończeniu wystawy kontynuuje dokumentowanie opresyjnych gatunkowo zabawek, a dokumentację zamieszcza na swojej stronie internetowej, pod nazwą *Ćwiczenia z empatii*.<sup>86</sup> W tekście opisującym projekt bardzo wyraźnie zaznacza swoje motywacje oraz jednoznaczność interpretacji zabawek ze swojej kolekcji:

Punktem wyjścia do realizacji tych prac jest tworzona przeze mnie od kilku lat kolekcja zabawek odzwierciedlających normy społeczne związane z przemocą wobec zwierząt, a ściślej mówiąc przemocą, która w tych normach się mieści. Władza, na jakiej opiera się większość naszych relacji międzygatunkowych postrzegana jest jako oczywiste prawo albo wręcz stan naturalny

Wprawdzie dziś coraz częściej słyszymy głosy podważające tę do niedawna niekwestionowaną normę, jednak stare przyzwyczajenia, tradycyjne wartości, a przede wszystkim nasze osobiste i gatunkowe interesy podtrzymują praktyki krzywdzenia i wykorzystywania zwierząt. Dowody szowinizmu gatunkowego możemy znaleźć niemal we wszystkich dziedzinach naszego życia. Nawet świat dziecięcej zabawy nie jest od nich wolny. Przekonałam się o tym, tworząc moją kolekcję, wzbogacając ją o kolejne eksponaty i odkrywając powszechnie niewidzialne, nierozpoznawane jako przemoc praktyki odzwierciedlone w projektach zabawek. Do dziś zgromadziłam kilkadziesiąt zestawów zabawek przedstawiających zwierzęta wykorzystywane do pracy i rozrywki, zamknięte w klatkach, występujące w cyрку, uczestniczące w ludzkich konfliktach, eksploatowane dla uzyskania różnych produktów.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> <https://elwirasztetner.pl/cwiczenia-z-empatii/> (dostęp: 17.01.2026)

<sup>87</sup> Tamże



Il. 6.6. Elwira Sztetner, zdjęcie ze strony artystki, *Ćwiczenia z empatii*.

W odróżnieniu od poprzednio przytaczanych projektów, wykorzystanie przedmiotów w pracy Elwiry Sztetner ma raczej charakter jednowymiarowy, a przekaz wyraźny i dosadny – dodatkowo, im więcej przedmiotów uda się zebrać w ramach tak rozumianej kolekcji, tym mocniej wybrzmi refleksja artystki, którą chce zarazić odbiorców. Sztetner pokazuje także, że przedmioty, w tym przypadku szczególnie zabawki czy elementy wystroju wnętrz, mogą odzwierciedlać normy społeczne i przyczyniać się do ich utrwalania. Zabawki dostarczane dzieciom reprodukcją wzorce zachowań dorosłych.

### **6.1.7. Podsumowanie**

W omówionych w tym rozdziale praktykach artystycznych przedmioty przekraczają swoją pierwotną funkcjonalność i stają się nośnikami pamięci, znaczeń oraz emocji. W projektach i instalacjach artyści wykorzystują je jako symbole umożliwiające kumulowanie doświadczeń indywidualnych i zbiorowych, a także jako przykłady ilustrujące szersze zjawiska kulturowe i społeczne. Napięcia pojawiające się na osi odbiorca–przedmiot wynikają ze zróżnicowanych metod pracy z obiektami i przyjmowanych strategii ich

przekształcania. Twórcy eksplorują stany przejściowe i „liminalność”: momenty, w których przedmioty tracą swoją pierwotną funkcję, aby zyskać nowe znaczenie, a czasem, jak w twórczości Corneli Parker, ulegają celowej destrukcji, by odsłonić nowe sensy.

Prace omawiane w ramach tej części rozdziału ukazują przedmiot jako medium umożliwiające badanie pamięci indywidualnej (Sałyga, Pustoła) oraz zbiorowej (Kabakov, Sztetner). Jednocześnie twórcy ci podejmują refleksję nad nadmiarem oraz obsesyjną tendencją do zachowywania rzeczy, ujawniając problem kolekcjonerstwa, nadmiaru materialności oraz moralnych napięć wpisanych w relację z fizycznymi nośnikami pamięci. W ten sposób przedmiot staje się nie tylko artefaktem, ale również katalizatorem wspomnień oraz przestrzenią dla twórczych reinterpretacji.

## **6.2 Relacje między opowiadaną przestrzenią a galerią**

### **6.2.1 Robert Smithson, *Site/Nonsite*, od 1968**

Relacja między miejscem opowiadanym a galerią stanowi jedno z kluczowych napięć w moim projekcie doktorskim, zarówno w analizie strategii artystycznych, jak i w samej wystawie. Szczególnie inspirująca jest dla mnie koncepcja *Site/Nonsite* Roberta Smithsona. Podważa ona tradycyjne rozumienie dzieła jako autonomicznego, oderwanego obiektu i rozciąga je pomiędzy miejscem pierwotnym a galerią. W tym ujęciu galeria przestaje być neutralnym miejscem ekspozycji, stając się biegunem szerszej relacji – fragmentem struktury obejmującej również kontekst, do którego dzieło się odnosi.

Projekt *Site/Nonsite* Smithsona to dwuczłonowa struktura, której elementy funkcjonują w odrębnych, lecz powiązanych przestrzeniach. Część określana jako *site* to rzeczywiste miejsce w krajobrazie – najczęściej teren zdegradowany, przemysłowy lub peryferyjny – z którego artysta pozyskuje materiał. *Nonsite* natomiast to instalacja prezentowana w galerii, zbudowana z tych właśnie materiałów: skał, ziemi, piasku czy fragmentów gruzu, umieszczonych w geometrycznych, często modułowych pojemnikach wykonanych z metalu lub drewna. Towarzyszą im mapy, diagramy oraz fotografie dokumentujące miejsce pochodzenia materiału. Układ tych elementów nie ma charakteru ilustracyjnego ani dokumentacyjnego w ścisłym sensie – nie rekonstruuje miejsca, lecz konstruuje jego abstrakcyjną, przestrzenną analogię. *Nonsite* funkcjonuje więc jako system

odniesień, w którym fizyczna materia, obraz i zapis kartograficzny tworzą złożoną strukturę wskazującą na nieobecne miejsce, jednocześnie je przekształcając i reinterpreterując.<sup>88</sup>



Il. 6.7. Robert Smithson, *a Nonsite*, Franklin, New Jersey, 1968

Kluczowe dla zrozumienia tej praktyki jest napięcie między fizyczną obecnością materiału a jego odniesieniem do innego miejsca. Skały zgromadzone w galerii nie funkcjonują jako neutralne obiekty — są fragmentami wyrwanymi ze swojego kontekstu i przeniesionymi w nowy układ znaczeń. Jednocześnie ich obecność nie wyczerpuje sensu

---

<sup>88</sup> R. Smithson, „A Provisional Theory of Nonsites”, w: Robert Smithson: The Collected Writings, red. J. Flam, University of California Press, 1996.

pracy. Nonsite wskazuje poza siebie, odsyłając do miejsca, które pozostaje nieobecne, a zarazem warunkuje znaczenie całej struktury dzieła. W ten sposób powstaje relacja, w której żadna ze stron nie jest nadrzędna — site i nonsite istnieją we wzajemnym napięciu i dopełniają się, mimo że nigdy nie są dostępne jednocześnie.

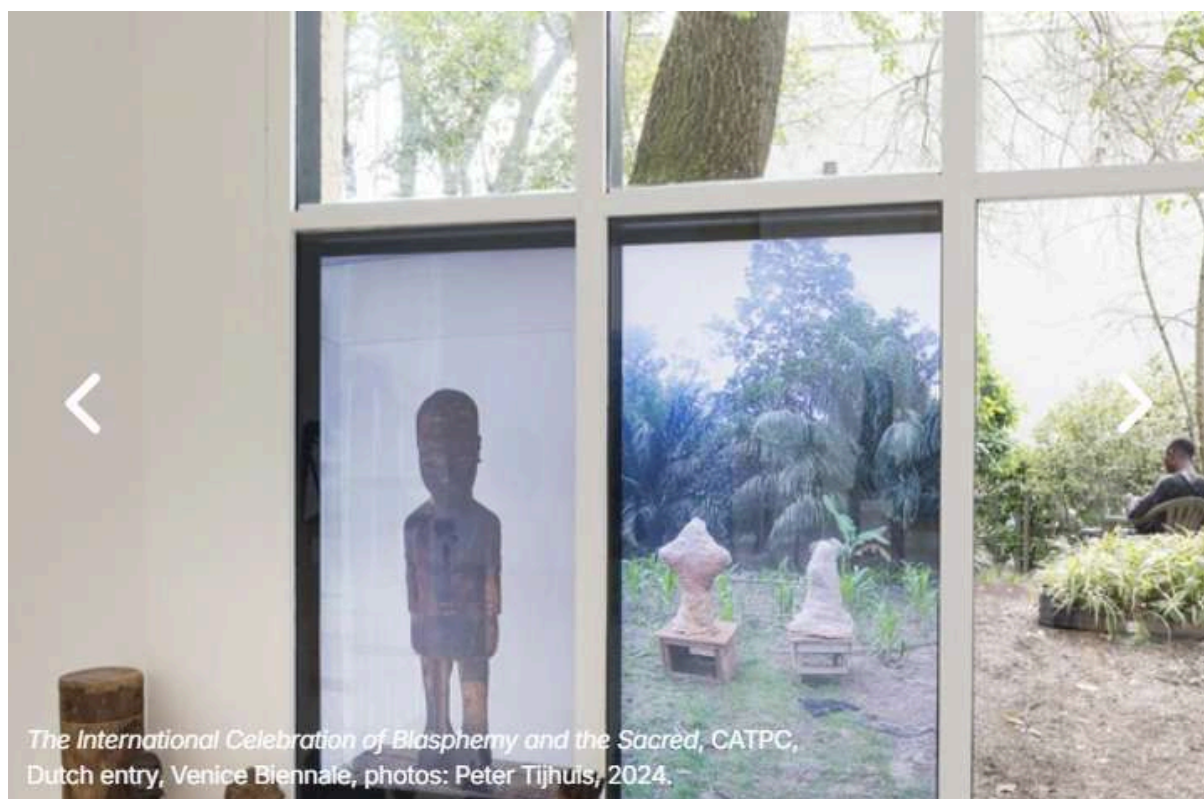
Smithson podkreśla, że relacja między tymi dwoma biegunami ma charakter metaforyczny. „Podróżowanie” między site a nonsite nie musi oznaczać fizycznego przemieszczania się – może przyjąć formę wyobrazonego ruchu, uruchamianego przez mapy, fotografie i narracje. W tym sensie doświadczenie dzieła wykracza poza jego materialną obecność w galerii. Widz, znajdując się w przestrzeni ekspozycyjnej, uczestniczy jednocześnie w projekcji innego miejsca, którego nie widzi bezpośrednio. Powstaje sytuacja, którą Smithson określa jako „non-trip” – podróż zapośredniczoną, odbywającą się w sferze reprezentacji. Istotnym aspektem tej relacji jest również fakt, że *Nonsites* nie mają ustalonej, ostatecznej formy. Ich ekspozycja w instytucjach sztuki wiąże się z koniecznością ponownego układania materiałów, co sprawia, że każda prezentacja staje się interpretacją. Galeria nie tylko przechowuje dzieło, ale aktywnie je przekształca. Tym samym relacja między miejscem a jego reprezentacją ulega ciągłemu przepracowaniu, a stabilność dzieła zostaje podważona.

W kontekście moich badań szczególnie istotne jest przesunięcie, jakiego dokonuje Smithson: zamiast traktować pole działań artystycznych jako neutralne tło, ujmuje je jako układ relacji, napięć i przemieszczeń. Konstruowane miejsce nie jest tu prostym odniesieniem do rzeczywistości, lecz wytworem powstającym w wyniku zestawienia różnych porządków – materialnego, symbolicznego i wyobrazeniowego. Galeria przestaje być miejscem zamkniętym, a staje się elementem szerszego układu, w którym obecność i nieobecność, dokument i metafora, doświadczenie i reprezentacja pozostają w nieustannym dialogu. W tym sensie koncepcja *Site/Nonsite* stanowi istotny punkt odniesienia dla dalszych analiz, pozwalając uchwycić, w jaki sposób przestrzeń może być jednocześnie fizyczna i opowiadana, obecna i odsunięta, materialna i wyobrażona.

### **6.2.2 CAPTPC, *The International Celebration of Blasphemy and the Sacred*, 2024**

Projekt *The International Celebration of Blasphemy and the Sacred*, realizowany przez kolektyw Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC), wprowadza istotne przesunięcie w myśleniu o relacji między miejscem a przestrzenią ekspozycyjną. W przeciwieństwie do modernistycznych strategii przenoszenia fragmentów rzeczywistości do galerii, CATPC podejmuje próbę zachowania integralności miejsca, jednocześnie

umożliwiając jego funkcjonowanie w instytucjonalnym obiegu sztuki<sup>89</sup>. W tym ujęciu galeria nie jest już miejscem dominującym, lecz jednym z elementów szerszego układu relacyjnego.



Il. 6.8. Widok z wystawy w holenderskim pawilonie, fot. Peter Tjihuis, Wenecja, 2024

Kluczowym elementem tej strategii jest decyzja o pozostawieniu rzeźby Balot w Lusanga – miejscu jej pochodzenia i działania – przy jednoczesnym umożliwieniu jej odbioru w pawilonie holenderskim w Wenecji. Obiekt nie zostaje przeniesiony do przestrzeni wystawienniczej, lecz pozostaje zakorzeniony w lokalnym kontekście społecznym i rytualnym, a jego obecność w obiegu sztuki zostaje rozszerzona poprzez równoległą ekspozycję oraz środki transmisji, w tym przekaz na żywo. Galeria nie staje się więc miejscem przechowywania obiektu, lecz obszarem dostępu do niego. Relacja między tymi dwoma punktami nie ma charakteru wyłącznie symbolicznego, lecz zostaje utrzymana w czasie rzeczywistym. Widz doświadcza dzieła jako jednocześnie odległego i obecnego, wpisanego w konkretny kontekst, który nie zostaje od niego odcięty.

Tym samym CATPC dokonuje istotnego odwrócenia logiki reprezentacji. Zamiast

---

<sup>89</sup> La Biennale di Venezia, *The International Celebration of Blasphemy and the Sacred*, Dutch Pavilion, 60th International Art Exhibition, 2024, [online], dostęp: [16.02.2026], dostępne na: <https://www.labiennale.org/en/art/2024/netherlands>

przenosić obiekt do centrum i podporządkowywać go instytucjonalnym ramom, utrzymuje jego zakorzenienie w miejscu, a galerię zmusza do przyjęcia pozycji pośrednika. Transmisja na żywo nie jest tu autonomicznym medium prezentacji, lecz jednym z narzędzi podtrzymujących relację między rozdzielonymi przestrzeniami. W tym sensie galeria zostaje zdecentralizowana, a jej rola przedefiniowana jako fragment większej, rozproszonej struktury.

Zestawienie tej praktyki z koncepcją *Site/Nonsite* Roberta Smithsona pozwala Duchwycić istotną zmianę paradygmatu. o ile u Smithsona napięcie między miejscem a jego reprezentacją miało charakter metaforyczny i opierało się na fizycznym przemieszczeniu materiału, o tyle w przypadku CATPC relacja ta zostaje utrzymana poprzez równoległość ekspozycji oraz technologiczną łączność, przy jednoczesnej decyzji o nieprzenoszeniu obiektu. Można powiedzieć, że o ile Smithson konstruuje dystans między site a nonsite, o tyle CATPC próbuje go skrócić, nie poprzez iluzję, lecz poprzez realne powiązanie rozproszonych lokalizacji.

### 6.2.3 Podsumowanie

W kontekście mojego projektu doktorskiego oba opisane podejścia wyznaczają dwa istotne bieguny myślenia o przestrzeni. Z jednej strony bliska jest mi smithsonowska idea napięcia między miejscem a jego przekształconą formą – obecna w pracy z fragmentami, śladami i materialnymi pozostałościami, które funkcjonują jako nośniki opowieści o nieobecnym domu. Z drugiej jednak strony istotne staje się dla mnie pytanie o możliwość zachowania relacji z miejscem bez jego pełnego przemieszczenia czy zawłaszczenia.

Wystawa stanowiąca efekt projektu – *Dom Istot Wielu* nie tyle sytuuje się pomiędzy tymi strategiami, ile operuje nimi równoległe. Z jednej strony wykorzystuję gest przeniesienia materialnych artefaktów do przestrzeni galerii, zbliżony do logiki *Site/Nonsite*. Przykładem tego działania jest cykl *Pamięć Przedmiotów*, w którym wybrane układy rzeczy zostały przeniesione z opuszczonego domu i odtworzone na wystawie zgodnie z ich pierwotną lokalizacją. Przedmioty funkcjonują tu jako fragmenty większej całości, materialne nośniki pamięci, które – podobnie jak u Smithsona – wskazują na nieobecne miejsce, nie będąc jego rekonstrukcją.

Z drugiej strony projekt rozwija strategię utrzymywania relacji z miejscem poprzez bezpośrednie połączenie, bez jego fizycznego przemieszczenia. Instalacja *Okno Simmla*, wykorzystująca transmisję na żywo między domem a wnętrzem galerii, wprowadza model obecności relacyjnej, pozostający w dialogu z rozwiązaniami stosowanymi przez CATPC.

W tym przypadku miejsce nie zostaje przetransponowane, lecz pozostaje aktywne i współobecne, wpisane w doświadczenie odbiorcy jako równorzędny element struktury pracy.

W rezultacie *Dom Istot Wielu* konstruuje złożony układ, w którym miejsce funkcjonuje jednocześnie jako fragment przeniesiony, ślad pozostawiony oraz relacja utrzymywana na odległość. Opowieść o opuszczonym domu nie jest tu ani rekonstrukcją, ani dokumentacją, lecz procesem rozpiętym pomiędzy obecnością i brakiem. Dom funkcjonuje jako struktura wielokrotna – jednocześnie materialna i wyobrażona, dostępna i oddalona – konstytuująca się w napięciu pomiędzy tymi stanami.

## 7. Opis dzieł zrealizowanych w ramach projektu doktorskiego

### 7.1. Wstęp

W niniejszym rozdziale opisuję założenia, przebieg realizacji oraz ostateczny kształt projektu doktorskiego. Część poświęconą jego finalnej formie rozpoczynam od przedstawienia koncepcji pracy oraz sposobu organizacji przestrzeni wystawy, następnie przechodzę do omówienia poszczególnych realizacji składających się na ekspozycję zatytułowaną *Dom Istot Wielu*. Kolejne podrozdziały koncentrują się na poszczególnych elementach projektu, ich formie materialnej, procesie powstawania oraz znaczeniu w kontekście całości projektu.

### 7.2. Proces realizacyjny

Pierwszym krokiem w realizacji projektu było przeprowadzenie szczegółowej dokumentacji budynku. Zanim zdecydowałem się na jakiegokolwiek ingerencje w zastaną przestrzeń, wykonałem rozległą serię fotografii dokumentujących poszczególne pomieszczenia, układ mebli oraz kompozycje powstałe spontanicznie z obiektów nagromadzonych we wnętrzu opuszczonego domu. Już na tym etapie byłem świadomy znaczenia tych przedmiotów dla budowanej w projekcie narracji, jednocześnie odczuwając silne przytłoczenie ich ilością i intensywnością oddziaływania.

Chaotyczna przestrzeń domu była paralizująca, wypełniona nagromadzonymi przedmiotami, osadzona w gęstej warstwie kurzu i pajęczyn, nasycona trudnymi do jednoznacznego określenia napięciami. Zastany układ rzeczy sprawiał wrażenie kompozycji powstałej mimowolnie, a jednocześnie niezwykle znaczącej wizualnie i emocjonalnie.<sup>90</sup>

Przez kilka kolejnych miesięcy przestawiałem poszczególne przedmioty próbując rozpoznać ich rolę w kształtującej się narracji projektu. Na tym etapie trudno było jednoznacznie zdecydować, które elementy są zbędne, a które stanowią kluczowe punkty opowiadanej historii. Proces ten miał charakter powolnego osvajania przestrzeni oraz budowania relacji z zastanym układem rzeczy. Zdecydowałem o przeprowadzeniu bardziej systematycznego przeglądu nagromadzonych artefaktów. Uzupełniłem dokumentację fotograficzną o liczne zbliżenia detali oraz fragmentów wyposażenia domu, traktując je jako

---

<sup>90</sup> J. Derrida, *o gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Łódź, 2011, s. 100.

istotne ślady wcześniejszej obecności i użytkowania tej przestrzeni. Równolegle zleciłem wykonanie trójwymiarowego skanu budynku, który pozwolił na cyfrowe odwzorowanie jego struktury oraz dokładne utrwalenie zastanego stanu wnętrza. Dopiero po wykonaniu skanu uznałem, że mogę pozwolić sobie na bardziej zdecydowane działania ingerujące w dotychczasowy układ przestrzeni. Moment ten stanowił symboliczne przekroczenie granicy pomiędzy etapem dokumentacji i obserwacji a właściwą fazą pracy artystycznej, w której opuszczony dom przestał być wyłącznie przedmiotem rejestracji, a stał się materiałem i polem dalszych przekształceń.



Il. 7.1. bryła domu na podstawie skanu 3D, 2022

Równolegle do prowadzonej dokumentacji, notowałem pomysły na instalacje, które miały stać się elementami środowiskowo budowanej narracji (ang. *environmental storytelling*). Rozumiem ją jako sposób konstruowania opowieści poprzez relacje pomiędzy przestrzenią, przedmiotami i działaniami artystycznymi, w którym znaczenie nie jest przekazywane wprost, lecz ujawnia się poprzez doświadczenie miejsca. Projektowane realizacje były od początku pomyślane jako interwencje wpisane zarówno w sam dom, jak i w późniejszą aranżację wnętrza galerii. Ich zadaniem było wydobywanie oraz uwypuklenie najważniejszych wątków związanych z rzeczywistością opuszczonego budynku – obecnością nagromadzonych przedmiotów, śladami dawnego życia oraz szczególną atmosferą miejsca

pozostawionego bez opieki. Instalacje nie miały funkcjonować jako autonomiczne obiekty, lecz jako elementy większego środowiska, w którym poszczególne realizacje wzajemnie się uzupełniają i współtworzą przestrzenną strukturę znaczeń.



Il. 7.2. Pierwszy szkic koncepcyjny do instalacji *Apoteozy*, 2022

### 7.3. Opis dzieł

W niniejszym podrozdziale szczegółowo omówię instalacje składające się na projekt *Dom Istot Wielu*. Opisy poszczególnych realizacji zostały podzielone na kilka części, odpowiadających różnym sposobom funkcjonowania tych prac w ramach projektu.

Pierwszą z nich stanowią fragmenty tekstów pochodzących z zina mojego autorstwa, niewielkiego przewodnika przygotowanego dla odbiorców wystawy. Zawarte w nim opisy mają charakter bardziej literacki i poetycki. Ich zadaniem było wprowadzenie widzów w atmosferę projektu oraz zasugerowanie możliwych sposobów odczytywania poszczególnych instalacji. Teksty te nie mają charakteru analitycznego ani wyjaśniającego; funkcjonują raczej jako element narracji budowanej środowiskowo, towarzyszącej doświadczeniu przestrzeni wystawy.



Il. 7.3. Zin pełniący rolę przewodnika po wystawie, symbol na obwolucie to graficzna interpretacja metaloplastyki z bramy w Kleciach, fot. Michał Tokarz, 2026

Po każdym z fragmentów zina zamieszczam rozbudowany opis merytoryczny danej realizacji. W tej części omawiam formę instalacji, zastosowane materiały, sposób jej umieszczenia w przestrzeni galerii oraz znaczenie w kontekście całego projektu. Opisy te odnoszą się również do procesu powstawania prac oraz decyzji artystycznych, które wpłynęły na ich ostateczny charakter.

W przypadku niektórych realizacji pojawia się także trzeci element opisu, dotyczący ich odpowiedników funkcjonujących w opuszczonym Domu. Wiele działań składających się na projekt posiada bowiem podwójną formę: jedną obecną w galerii, oraz drugą, realizowaną bezpośrednio w budynku będącym punktem wyjścia dla całej pracy. Odpowiedniki te stanowią rozwinięcie lub równoległą wersję prezentowanych w galerii instalacji i pozwalają uchwycić relację pomiędzy przestrzenią wystawy a miejscem, z którego projekt wyrasta.

Taki wielowarstwowy sposób prezentacji pozwala oddać napięcie pomiędzy różnymi poziomami funkcjonowania projektu: doświadczeniem widza poruszającego się po galerii, obecnością działań realizowanych w miejscu źródłowym oraz refleksją analityczną towarzyszącą procesowi powstawania całości.



Il. 7.4. Przykładowa rozkładówka zina, fot. Michał Tokarz, 2026

### 7.3.1. Wystawa *Dom Istot Wielu*

Opuszczony Dom rodzinny.

Dawne centrum życia, środek świata teraz – “porzucona powłoka”. Ludzcy mieszkańcy przestali się o niego troszczyć, lecz wciąż pozostaje domem dla Innych — gryzoni, owadów, pleśni, grzybów i roślin. To one go przekształcają, by służył im jak najlepiej.

Dom nie jest już zamieszkały przez ludzkich lokatorów, a jednak pozostaje ważny. Wciąż fascynuje. Być może dlatego, że staje się osobliwą kroniką — zapisem dni spędzonych wewnątrz. Przedmioty i ściany pamiętają. Poprzez dotyk i użytkowanie pozostawiamy część siebie w tym, co nieożywione.

Rzeczywistość zdaje się zmieniać gdy przestępujemy próg opuszczonego domu. Czas inaczej osiada w poszczególnych pomieszczeniach. W ganku sypie się tynk, w oknach brakuje szyb, a w szufladzie pradziadka wciąż leżą aspiryna, okulary i notatki.

Przestrzeń opuszczonych domów jest czymś odmiennym, wytrącającym z porządku świata — heterotopią, fatamorganą pośród normalności.

Spróbuj się w niej zanurzyć.

Wystawę zatytułowałem *Dom Istot Wielu*. Tytuł, utrzymany w poetyckiej i metaforycznej konwencji, odnosi się zarówno do istot zamieszkujących budynek, jak

i do samej istoty domu – miejsca wielokrotnie zmieniającego swój charakter, stopniowo tracącego pierwotną funkcję i dryfującego pomiędzy domem, magazynem, spichlerzem a ruiną.

W całym projekcie Dom przedstawiany jest jako główny bohater opowieści. Z tego powodu zdecydowałem się zapisywać słowo Dom wielką literą, traktując je nie tylko jako określenie budynku, lecz także jako nazwę konkretnego bytu obecnego w narracji projektu.

Kluczowym zabiegiem kompozycyjnym jest „rozszczenie” Domu. Budynek pozostaje obecny w swojej pierwotnej lokalizacji w Kleciach, lecz równocześnie, w sposób symboliczny i narracyjny, zostaje przeniesiony do wnętrza Pałacyku Strzeleckiego, głównej siedziby BWA w Tarnowie. Określenia „rozszczenie” używam tu na oznaczenie sytuacji, w której jedno miejsce funkcjonuje równolegle w dwóch odrębnych lokalizacjach i formach: jako realny budynek oraz jako jego odtworzona i interpretowana wersja w galerii.

Ekspozycja została podzielona na trzy części narracyjne. Pierwszą z nich stanowił przedsionek, symbolicznie odpowiadający bramie i obejściu domu. Ta część wystawy pełniła funkcję wprowadzającą i zarazem domykającą opowieść, zapowiadała główne tematy projektu, a jednocześnie przedstawiała charakter głównego mieszkańca Domu, określanego w projekcie mianem Gospodarza. Nad drzwiami wejściowymi do budynku BWA umieściłem symbol zaczerpnięty z metaloplastyki stanowiącej fragment bramy znajdującej się w Kleciach, przenosząc w ten sposób jeden z elementów miejsca źródłowego do galerii.

Drugą część stanowiła, „rozszczepiona” wersja wnętrza Domu. Zbieg okoliczności sprawił, że główna sala wystawiennicza Pałacyku Strzeleckiego niemal idealnie odpowiada powierzchni budynku w Kleciach. Dzięki temu możliwe było zmapowanie planu domu w rzeczywistych rozmiarach bezpośrednio na podłodze galerii. W obrębie wyznaczonych w ten sposób pomieszczeń, w miejscach odpowiadających ich faktycznemu położeniu, ustawiłem kompozycje przedmiotów nagromadzonych w Domu. Wybrałem te obiekty, które – w moim odczuciu – najlepiej oddawały charakter poszczególnych pomieszczeń oraz zjawisko mimowolnego nawarstwiania się rzeczy. Na ścianach zawisły zarówno przedmioty pochodzące z Domu, jak i prace graficzne wykonane przeze mnie specjalnie na potrzeby projektu. Wszystkie elementy zostały potraktowane jako równorzędne składniki narracji środowiskowej. Granica pomiędzy tym, co znalezione, a tym, co stworzone, ulegała celowemu zatarciu i wzajemnemu przenikaniu. Pierwsze piętro galerii pełniło funkcję symbolicznego strychu, dopełniając obraz przestrzenny Domu. Tam umieszczona została jedna z instalacji ready-made oraz część projektu *Apoteozy*, rozwijającego wątki obecne w głównej części ekspozycji.

Trzecia część, usytuowana w bocznej sali galerii, stanowiła interpretację laboratorium badawczo-artystycznego. W prostych, minimalistycznych ramach zaprezentowane zostały grafiki cyfrowe powstałe na podstawie wirtualnego spaceru po zeskanowanym budynku. Równocześnie na obrazie wyświetlanym z rzutnika widzowie mogli zapoznać się z trójwymiarowymi skanami Domu. Ta część ekspozycji została celowo pozbawiona fizycznych elementów wydobytych z Domu, miała funkcjonować jako miejsce analityczne, niemal laboratoryjne, kontrastujące z gęstością i materialnością wcześniejszych części wystawy.

Dzięki takiemu układowi Dom zaczął istnieć jednocześnie w dwóch miejscach – jako realny budynek w Kleciach oraz jako jego rozszczepiona, interpretowana forma obecna w galerii. Widz poruszający się po wystawie wchodził więc nie tyle do galerii, ile do drugiej, przetworzonej wersji Domu.

### **7.3.2. *Portret Gospodarza***

Mój dziadek zwykł przesiadywać przy ścianie obory lub domu, na drewnianym zydelku używanym także podczas dojenia krów.

Siedział i patrzył.

Niemal nieruchomy, kontemplował rzeczywistość. Obserwował naturę, chłonał słońce, porządkował myśli. Zawsze miałem poczucie, że był doskonale wpasowany w ten skrawek świata.

Żył z nim w symbiozie.

Ale czy symbioza nie jest zarazem formą zależności?

Czy korzenie, z których wyrastamy, nie stają się jednocześnie więzami?

Gospodarz bywa jednocześnie panem i niewolnikiem własnego gospodarstwa.



Il. 7.5. Instalacja *Portret Gospodarza* na wystawie *Dom Istot Wielu*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026

Na wejściu, w przedsionku prowadzącym do głównej sali wystawienniczej, odbiorca staje naprzeciw instalacji zatytułowanej *Portret Gospodarza*. Podstawę pracy stanowi szklane, stulitrowe akwarium wypełnione ziemią przywiezioną z Kleci. Z gleby wyrastają długie, poskręcane korzenie, które zaburzają naturalną logikę wzrostu. Splatają się ze sobą, tworząc kopułę nawiązującą formą do tradycyjnego wieńca dożynkowego. Bezpośrednio pod nią, oprawiona w drewnianą ramę, zawieszona została fotografia przedstawiająca pola uprawne *Gospodarza*. Wewnątrz akwarium, na ziemi, znajduje się także zydel – artefakt wydobyty z gospodarstwa.



Il. 7.6. detal z instalacji *Portret Gospodarza*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026

Praca stanowi krytyczną refleksję nad egzystencją osoby prowadzącej niewielkie gospodarstwo rolne. Kompozycja łączy ze sobą kilka warstw znaczeniowych. Pierwszą jest osobiste wspomnienie mojego dziadka przesiadującego na tym właśnie zydelku przy ścianie obory, w zamyśleniu obserwującego krajobraz pól. Drugim obrazem jest wspomniany wcześniej wieniec dożynkowy – symbol wdzięczności za zebrane plony, a zarazem znak domknięcia rocznego cyklu pracy. Trzecim elementem są korzenie tworzące formę klatki, oplatającej i zniewalającej postać *Gospodarza*. Nieobecność portretowanego staje się próbą podkreślenia kondycji Domu oraz szerszej tendencji społecznej związanej z zanikiem niewielkich, rodzinnych gospodarstw rolnych. Instalacja wprowadza widza w opowieść o Domu poprzez postać jego *Gospodarza* – człowieka, którego życie pozostaje nierozzerwalnie splecione z rytmem miejsca.

### 7.3.3. *Na Opal*

Dom daje schronienie. Jednak myli się ten, kto sądzi, że daje je bezinteresownie. Dom i mieszkańiec trwają w zgodzie tylko wtedy, gdy troszczą się o siebie nawzajem.

Opał jest jedną z najważniejszych rzeczy w budowaniu tej zgody.

Dom nieogrzewany niszczy – do wnętrza wdziera się wilgoć, odpada tynk, drewno się wypacza.

Już zimą trzeba myśleć o kolejnej zimie. Wyrąb jest łatwiejszy na zmarzniętej ziemi. Opał trzeba zwieźć i porąbać, zanim nadejdą kolejne mrozy.



Il. 7.7. Dokumentacja działania performatywnego przed budynkiem BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026

*Na Opał* to działanie performatywne przeprowadzone 1 marca 2026 roku podczas wernisazu wystawy. Naprzeciw wejścia do galerii, na terenie Parku Strzeleckiego, przygotowany został stos drewna przeznaczonego do rąbania.

Około godziny po oficjalnym otwarciu wystawy założyłem pikowaną kurtkę roboczą, która towarzyszy mi od czasu projektu magisterskiego w działaniach performatywnych związanych z tematyką domu. Następnie wziąłem siekiere i rozpocząłem rąbanie drewna. Powstające w trakcie pracy szczapy systematycznie wnosiłem do galerii i układałem po obu stronach instalacji *Portret Gospodarza*. Zarówno drewno, jak i używane siekiery zostały przywiezione z Kleci, co dodatkowo wzmacniało związek działania z miejscem będącym punktem wyjścia dla całego projektu.

Działanie nie miało charakteru rytualnego ani transowego, często obecnego w performansach procesualnych. Podczas rąbania drewna chętnie wdawałem się w rozmowy z osobami obecnymi na wernisazu, jeśli byłem przez nie zagadywany. Udostępniałem również siekiere tym, którzy chcieli spróbować samodzielnie porąbać drewno. Moim

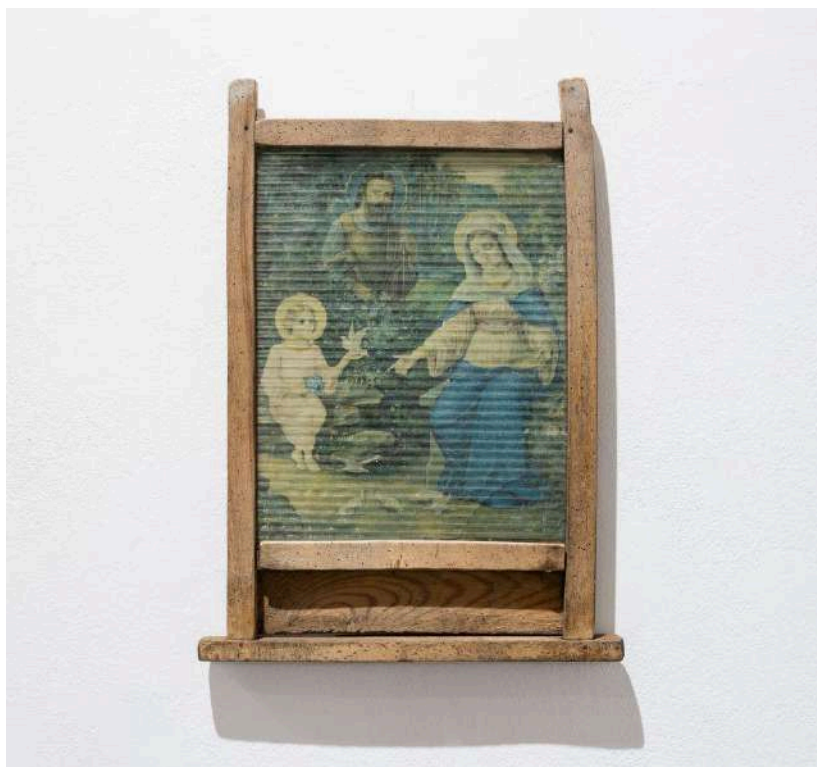
zamiarem było wykreowanie sytuacji, w której *Gospodarz* przyjmuje gości w swoim domu, jednocześnie wykonując pracę, którą musi zrealizować tego dnia. W trakcie działania starałem się więc jednocześnie pełnić rolę gospodarza spotkania oraz gospodarza domu.

Materialnym śladem performansu stało się porąbane drewno ułożone we wnętrzu galerii. Obok stosu wbita została siekiera z pękniętym trzonkiem, uszkodzonym w trakcie działania. Druga, sprawna siekiera pozostała w tym samym pniaku, dopełniając instalacyjny charakter pozostałości po performansie.

Działanie to wprowadzało do galerii fizyczny rytm pracy, przypominając, że istnienie Domu zawsze zależy od codziennych, powtarzalnych czynności wykonywanych przez Gospodarza.

#### **7.3.4. *Ora et Labora***

Dom od pokoleń był przesiąknięty dwiema wartościami: wiarą i pracą. Obraz stanowi dosłowne zestawienie dwóch wspomnianych wartości: Święta Rodzina oprawiona w tarkę.



Il. 7.8. *Ora et Labora*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026

Święta Rodzina, zawieszona na prawo od *Portretu Gospodarza*, wprowadza odbiorcę do głównej części wystawy. Umieszczona na ścianie korytarza prowadzącego z przedsionka do sali ekspozycyjnej towarzyszy widzowi w przejściu do wnętrza Domu. Praca stanowi dyptyk z drugą realizacją, omówioną poniżej, zatytułowaną a *Ojciec twój, który widzi*

*w ukryciu, odda tobie.* Obie kompozycje witają i żegnają odbiorców, stając się wizualną reprezentacją słów „Szczęść Boże” oraz „Zostańcie z Panem Bogiem”, obecnych w życiu Domu jako powszechne formy powitania i pożegnania. Umieszczenie obrazu w dalszej części przejścia sprawia, że widz najpierw spotyka się z postacią Gospodarza, a dopiero potem wchodzi w przestrzeń wartości konstytuujących życie Domu.

Praca ma formę asamblażu. Szklana tarka do ubrań została wykorzystana jako rama dla oleodruku przedstawiającego portret Świętej Rodziny. Obraz jest zniekształcany przez falowane szkło tarki, a jednocześnie scala się z atrybutem pracy oraz codziennego domowego trudu. Zarówno tarka, jak i obraz pierwotnie znajdowały się w omawianym Domu.

Zestawienie tych dwóch obiektów ready-made miało na celu podkreślenie złożonej relacji pomiędzy pracą a wiarą, obecnej w wielu wiejskich domach. W tradycyjnym porządku życia obie te wartości pozostają ze sobą ściśle powiązane – etos pracy spleta się z przekonaniem wynikającym z religijności.

Praca zawiera również element krytyczny wobec uproszczonego rozumienia duchowości. W takim ujęciu wiara może ulegać wypaczeniu, stając się jedynie dekoracyjnym symbolem. Zniekształcony obraz Świętej Rodziny, oglądany przez falowaną powierzchnię szkła tarki, staje się wizualną metaforą tej deformacji.

Instalacja ukazuje napięcie pomiędzy pracą a wiarą jako jeden z fundamentów życia Domu, w którym te dwie wartości przez pokolenia współtworzyły rytm codzienności.

### **7.3.5. *A Ojciec twój, który widzi w ukryciu, odda tobie***

Trzy siostry Prababci wstąpiły do zakonu. Przekazywały Pradziadkom „święte” obrazy. Ich liczba sprawiała, że część przechowywano owiniętą w papier, schowaną w szafach pod ubraniami. Praca jest właśnie takim obrazem – wydobytym z szafy.



Il. 7.9. *A Ojciec twój, który widzi w ukryciu, odda tobie*, BWA Tarnów,  
fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026

Jest to druga, wspomniana wcześniej część dyptyku. Praca została zawieszona dokładnie naprzeciw kompozycji *Ora et Labora*, dzięki czemu oba obrazy prowadzą ze sobą wizualny dialog. Kolejny oleodruk, częściowo ukryty pod papierem pakowym, prezentowany jest w takiej formie, w jakiej został odnaleziony w Domu. Najprawdopodobniej trafił tam w wyniku nagromadzenia wielu podobnych wizerunków religijnych obecnych w przestrzeni domu. Postać Jezusa spogląda spod szarego, zniszczonego papieru, nadgryzionego przez owady.

Praca stanowi kontrpunkt w opowieści o splocie życia Domu z religijnością jego mieszkańców. Jest reprezentacją licznych, multiplikowanych przez dekady „świętych” wizerunków, które stopniowo nawarstwiały się w budynku. Tytuł stanowi nieco przewrotne nawiązanie do historii obrazu ukrytego wewnątrz szafy, jednak nie do końca szczerze osłoniętego. W takiej formie wizerunek staje się niemal podglądaczem – intruzem zerkającym przez uchylone drzwi lub przez dziurkę od klucza. W tym sensie odsłania drugie oblicze religijności obecnej w Domu – obraz Boga wszechwidzącego, który nie tyle towarzyszy

codziennej pracy, ile przenika życie mieszkańców poprzez nieustanną obserwację i kontrolę. W zestawieniu z pracą *Ora et Labora* obraz ten odsłania mniej oczywisty wymiar religijności – obecność spojrzenia, które obserwuje i ocenia życie Domu.

### 7.3.6. *Pamięć Przedmiotów*

W rzeczach krystalizuje się ta opowieść. Przedmioty znaczą. Każdy z nich stanowi osobny rozdział wielkiej historii Domu.

Przez dekady opuszczenia nagromadziło się tu wiele rzeczy.

Zwykle trafiały w to miejsce, gdy przestawały być potrzebne. Odkładane jedne na drugie, zaczęły tworzyć kompozycje – pełne napięć i dramaturgii portrety dawnych użytkowników.

Końska uprzęż wisząca na ścianie kuchni.

Znicz na wiaderku z farbą.

Przyrząd do ćwiczeń wsparty na felgach od Malucha.

Każda z tych historii jest niesamowita i złożona.

Opuszczony dom istnieje w dwóch miejscach jednocześnie. Część tych kompozycji została przeniesiona do BWA. W ich pierwotnych lokalizacjach wymyłem i wypastowałem podłogę.

W ten sposób zamiast pustki pozostał ślad.

Połączone przedmioty stały się matrycami pamięci, a ich dawne miejsca – odbitkami.



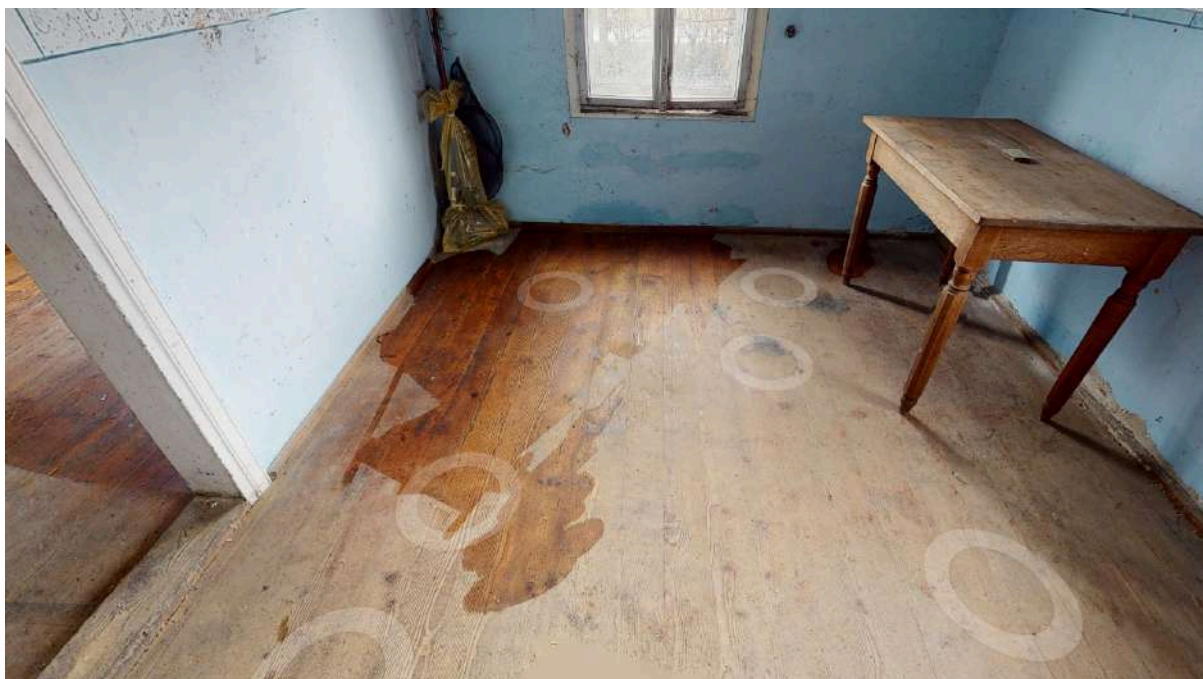
Il 7.10. *Dom Istot Wielu*, ogólny widok wystawy, na pierwszym planie, wpisane w plan domu znajdują się instalacje z serii *Pamięć Przedmiotów*, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026

*Pamięć Przedmiotów* stanowi centralną oś narracji środowiskowej projektu. Seria kompozycji powstałych mimowolnie wewnątrz Domu została przeniesiona do przestrzeni wystawy, a ich układ odtworzony zarówno pod względem lokalizacji, jak i konfiguracji elementów składowych – obiekty zostały ustawione wewnątrz zmapowanego planu Domu dokładnie w miejscach odpowiadających ich pierwotnemu położeniu. Zawieszane na ścianach i ustawione na podłodze kompozycje łączą przedmioty należące do wielu pokoleń mieszkańców. Obrosłe kurzem, zrównują się w hierarchii znaczeń. Obiekty należące niegdyś do różnych osób funkcjonują teraz jako splot pełen nieoczywistych napięć i relacji. Każde z pomieszczeń Domu reprezentowane jest przez przynajmniej jedną taką kompozycję.

Każdy z przedmiotów istniejących w tym węźle znaczeń stanowi istotny element narracji środowiskowej. W Domu i na wystawie nie pojawiają się podpisy pod pracami. Wszystkie elementy mają tworzyć spójne, wieloznaczne środowisko, po którym odbiorca porusza się swobodnie, bez wyznaczonej ścieżki prowadzonej przez opisy kolejnych realizacji. Poszczególne kompozycje, wydobyte z Domu, zyskują oddech. Wyselekcjonowane spośród wielu innych mogą pełniej wybrzmieć w czystej, przemyślanej i wyredagowanej przestrzeni galerii.



Il. 7.11. Jedna z instalacji z serii *Pamięć Przedmiotów*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026



Il. 7.12. Wypastowany ślad po instalacji prezentowanej na il. 7.9., z serii *Pamięć Przedmiotów*, Klecie, fot. Marcin Baran, ze skanu 3D, 2026

Przed przetransportowaniem wybranych zestawień, w ich pierwotnych lokalizacjach oświetliłem je pojedynczym źródłem światła i zazaczyłem taśmą papierową powstałe w ten sposób cienie. Następnie starannie oczyściłem w tych miejscach drewniane podłogi, naolejowałem je i wypastowałem deski. Duże znaczenie miał dobór środków użytych w tym procesie – cienie miały stać się gestem troski i opieki, a nie kolejnym aktem destrukcji. Sam proces czyszczenia i pielęgnacji nawiązywał do opieki nad obłożnie chorym.

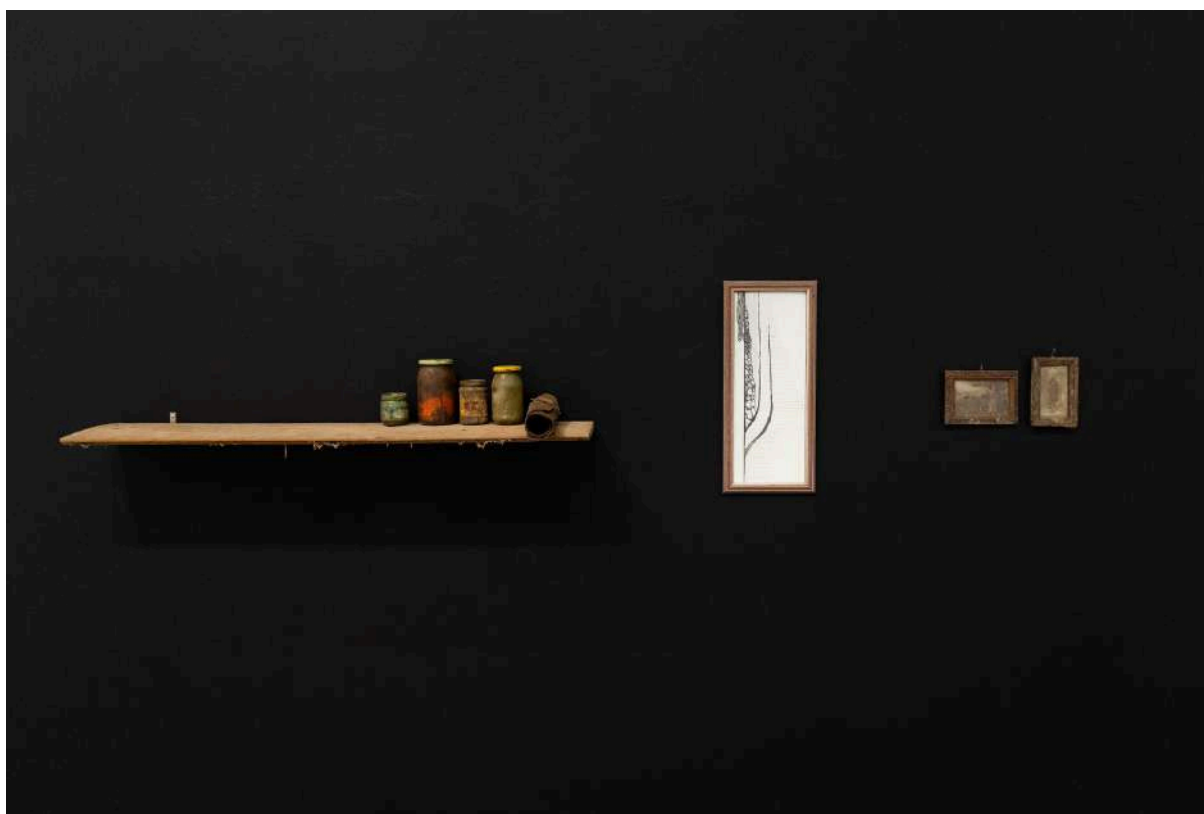
Zestawienia przedmiotów oraz pozostawione w Domu ślady cieni traktuję również jako formę graficzną. W tym sensie obiekty stają się matrycami, a zaznaczone na podłodze cienie – ich odbitkami. Gest ten stanowi próbę poszerzenia pola grafiki warsztatowej poza ramy tradycyjnego warsztatu i materialności papierowej odbitki.

### **7.3.7. Ziarna i Plewy**

Wszystko wiąże się z polem. Cykl życia Gospodarza odpowiada fazom rozwoju zbóż. Gdy zasiana pszenica zasypia na czas mrozów, wieś staje się spokojna, senna. W okresie krzewienia Gospodarz kontroluje prognozy pogody, szacując przyszłe plony. W czasie żniw modli się, by wichury i gradobicia nie zniszczyły kłosów. Zbiory trafiają na strych. Wnikają w strukturę Domu. Jesienią znów trafią do ziemi i cykl się domknie. Ziarna i Plewy to grafiki interpretujące fazy rozwoju zbóż. Umieszczone w każdym z pomieszczeń Domu obrazują funkcję i atmosferę. Kielkowanie staje się obrazem ganku, a zamieranie — strychu. Pszenica

tworzy też plan Domu. W czasie trwania wystawy plan będzie się zmieniał, pozostając pomiędzy podtrzymywaniem a rozpadem, tak jak sam Dom.

Do każdego z pomieszczeń została wykonana grafika przedstawiająca etap rozwoju zboża – od kiełkowania po zamieranie. Wszystkie prace wykonane zostały w technice druku wklęsłego, część z nich uzupełniono dodatkową warstwą sitodrukową. Pod względem kompozycyjnym i stylistycznym nawiązują one do projektów graficznych z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Grafiki oprawiono w ramy znalezione w Domu. Część z nich została docięta do ich formatu, w innych przypadkach rama stworzyła naturalne passe-partout wokół pracy. Te kompozycje zostały oprawione pomiędzy dwie tafle szkła.



Il. 7.13. Jedna z grafik (w środku kompozycji) z serii *Ziarna i Plewy*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026

Drugim elementem *Ziaren i Plew* jest zmapowanie Domu na podłodze galerii. Układ pomieszczeń został wyrysowany przy pomocy ziaren pszenicy. Obrisy wysypywano bezpośrednio na podłogę, bez żadnej formy utrwalającej. Dzięki temu bardzo łatwo ulegały zniekształceniu w kontakcie z butami odwiedzających. Metaforyczny Dom wymagał więc

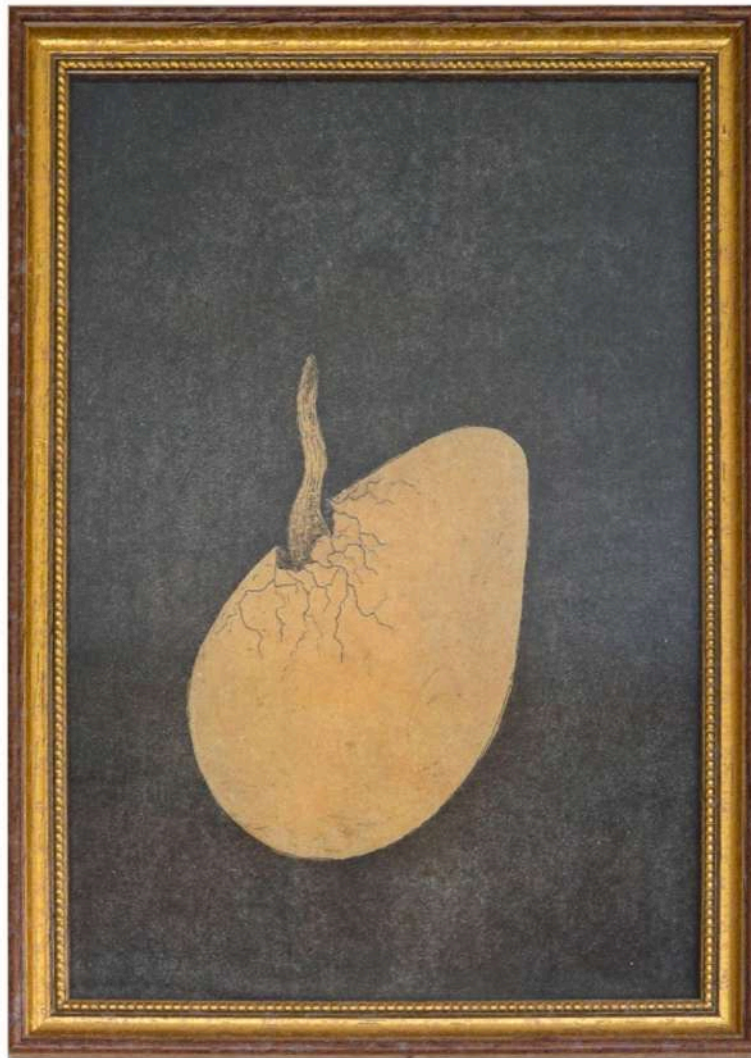
nieustannej troski, aby utrzymać jego kształt i nie dopuścić do całkowitego rozpadu. Pszenica została wybrana jako medium projektu nieprzypadkowo. Strych Domu od zawsze pełnił funkcję spichlerza — ziarna schły nad głowami domowników. Wnikały w strukturę Domu zarówno symbolicznie, poprzez etos pracy i nierozwalny związek dbania o plony z funkcjonowaniem gospodarstwa, jak i w wymiarze dosłownym. Przez lata ziarna wpadały między szczeliny strychu, mimowolnie wypełniając i współtworząc materialną strukturę budynku. Projekt oddaje pszenicy rolę fundamentu – centralnego punktu, wokół którego organizuje się porządek świata Domu.



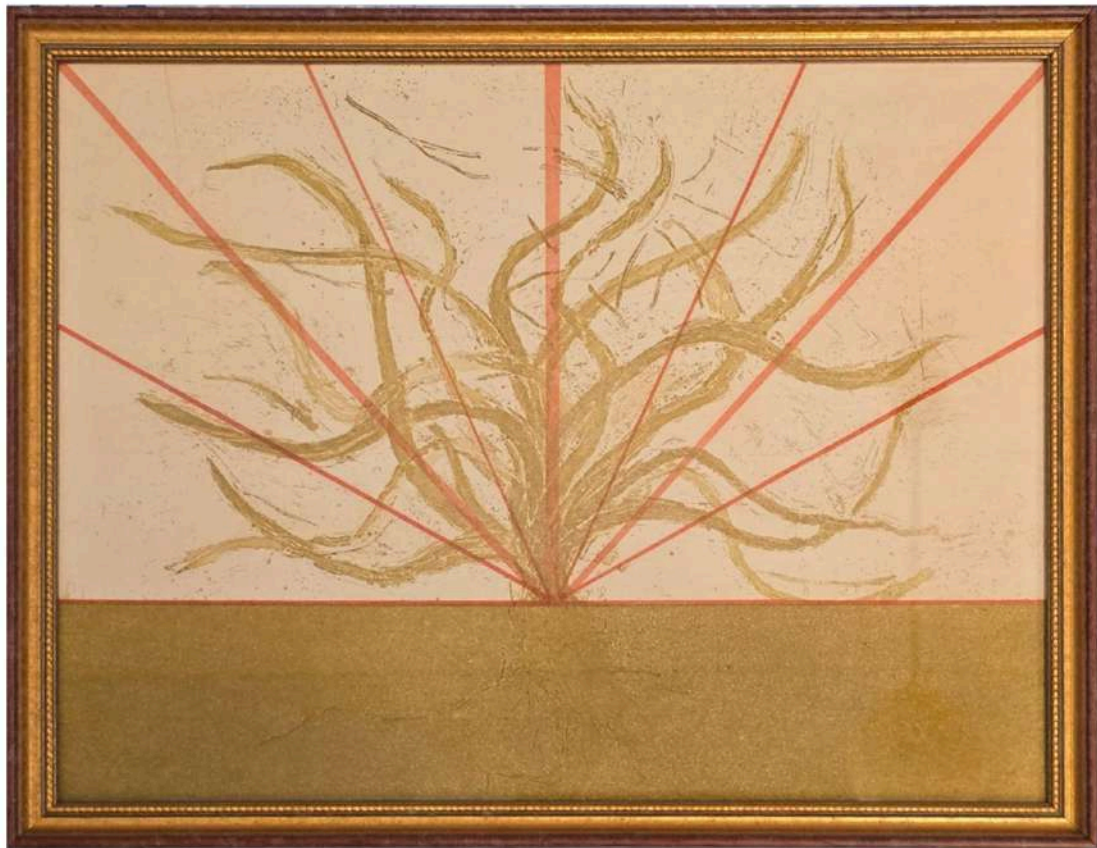
Il. 7.14. Z serii *Ziarna i Plevy*, fragment rysunku pszenicą, rysunek pełnił funkcję planu Domu, jednocześnie ulegając destrukcji podczas trwania wystawy, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026

Graficzne przedstawienia kolejnych faz rozwoju zbóż wchodzi w dialog z funkcją poszczególnych pomieszczeń. Grafiki zostały zawieszane również wewnątrz Domu, najczęściej w pobliżu drzwi i przejść. Funkcjonują tam jako obrazy patronujące przestrzeniom – identyfikujące je, ale też symbolicznie obejmujące opieką dane pomieszczenie. Cykl grafik staje się graficzną mapą Domu, w której rytm życia zboża –

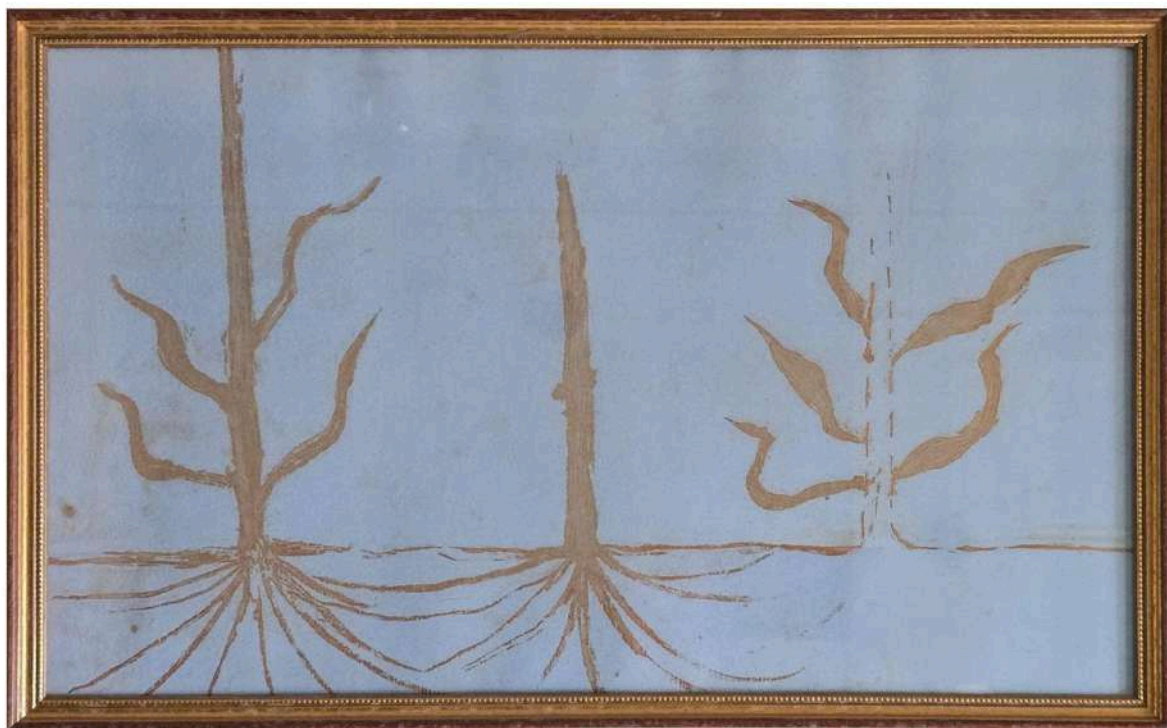
współkształtujący rytm codzienności mieszkańców – zastępuje architektoniczny plan budynku.



Il. 7.15. *Kielkowanie* z serii *Ziarna i Plewy*, fot. Marcin Baran, 2026



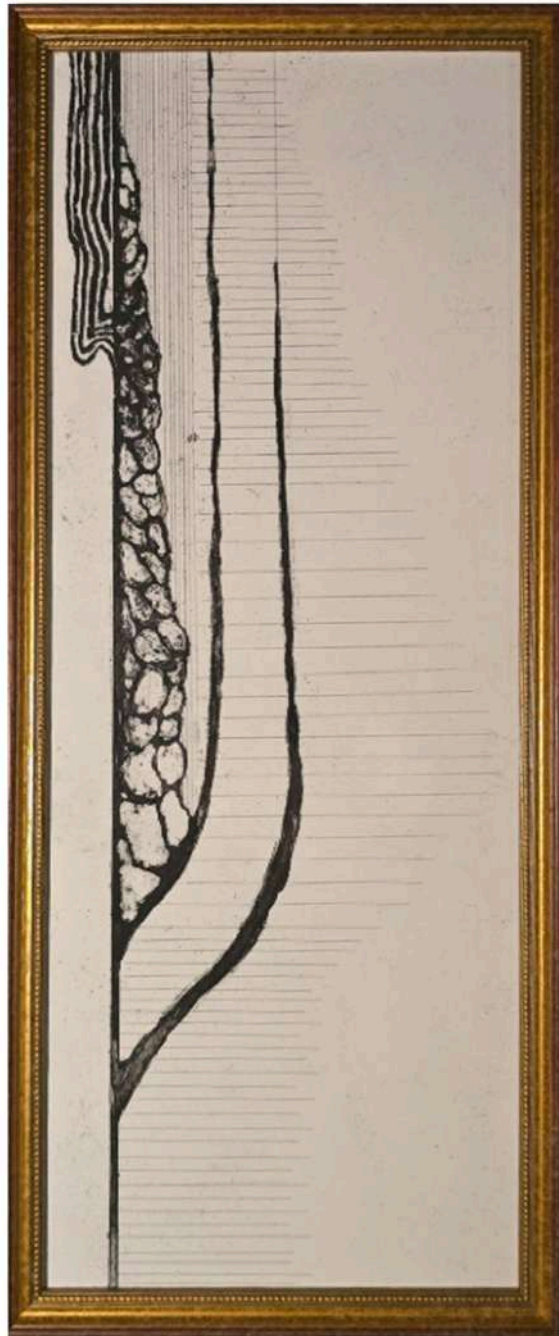
II. 7.16. *Krzewienie* z serii *Ziarna i Plewy*, fot. Marcin Baran, 2026



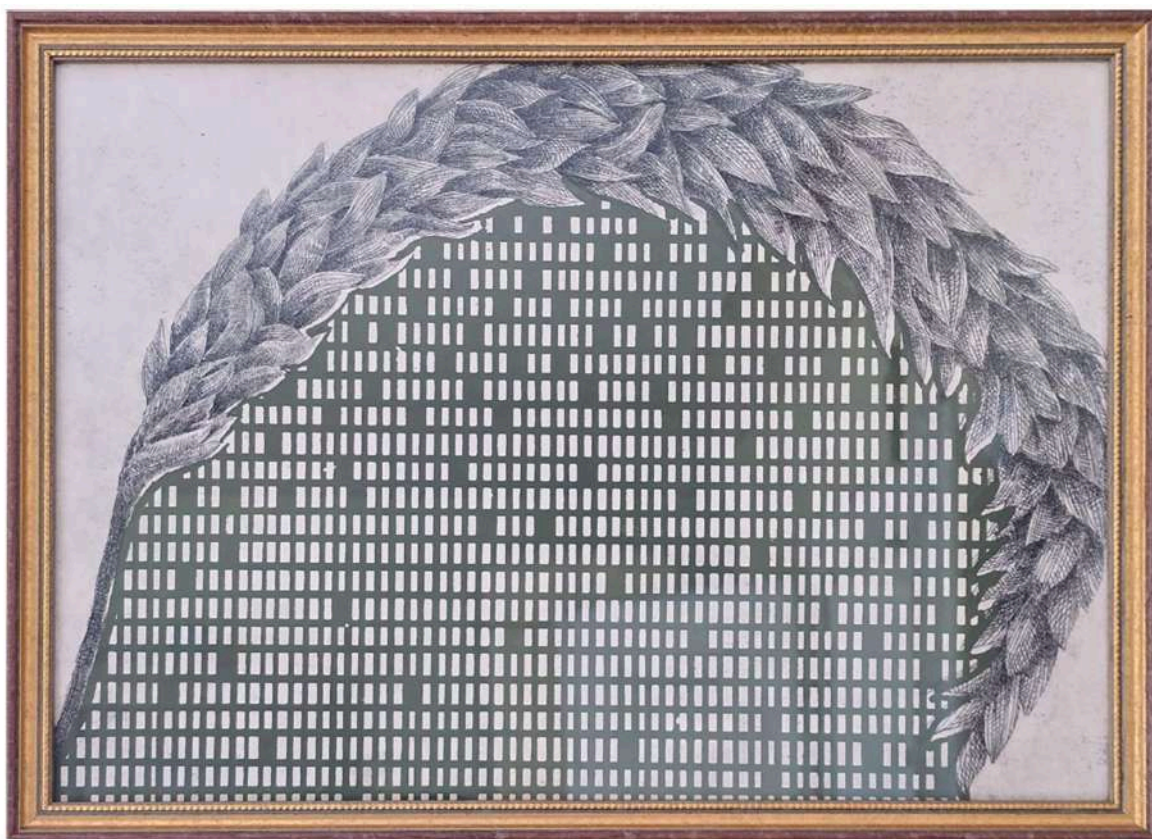
II. 7.17. *Strzelanie w źdźbło* z serii *Ziarna i Plewy*, fot. Marcin Baran, 2026



Il. 7.18. *Grubienie pochwy liściowej liścia flagowego z serii Ziarna i Plewy, fot. Marcin Baran, 2026*



Il. 7.19. *Kłoszenie* z serii *Ziarna i Plewy*, fot. Marcin Baran, 2026



II. 7.20. *Kwitnienie* z serii *Ziarna i Plewy*, fot. Marcin Baran, 2026



Il. 7.21. *Zamieranie* z serii *Ziarna i Plevy*, fot. Michał Tokarz, 2026

### **7.3.8. Lustro**

Stare, pięknie rzeźbione lustro wisiało w Domu od dawna. Trafiło do niego niedługo po powojennej reformie rolnej. Z pobliskiego dworu do chłopskiego siedliska. W tym samym lustrze przeglądała się rodzina ziemiańska, okupant i wszyscy mieszkańcy Domu. Możesz dodać jeszcze jedną warstwę na sylwetki zapisane w lustrze.

Nieczytelne, zlewające się odbicie widoczne na powierzchni powstało z wizerunków wszystkich mieszkańców Domu.



Il. 7.22. *Lustro*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026

Przeniesione do głównej sali BWA lustro zostało umieszczone obok planu pokoju, w którym znajdowało się przez ostatnie dekady. Praca nad projektem rozpoczęła się od przeglądania domowych archiwów w celu odnalezienia portretowych fotografii wszystkich mieszkańców Domu. Następnie odpowiednio je zeskalowałem i nałożyłem na siebie, tworząc nieczytelną, rozedrganą ludzką sylwetkę. Całość została zrastrowana i wydrukowana metodą sitodruku bezpośrednio na powierzchni lustra.

Działanie to kontynuuje wątek pamięci przedmiotów, podkreślając i interpretując nawarstwienie odbić w lustrze, ale także historię samego obiektu. Przedmiot ten przebył drogę od wyposażenia ziemiańskiego dworu, przez chłopską chatę, aż po przestrzeń galerii. W projekcie celowo unikałem figuracji i bezpośredniego wykorzystywania wizerunków mieszkańców, chcąc, aby ich reprezentacją stały się raczej przedmioty oraz pozostawione przez nich ślady. Zabieg ten miał wzmocnić wątek opuszczenia, a jednocześnie nadać projektowi bardziej uniwersalny charakter.



Il. 7.23. *Lustro*, BWA Tarnów, fot. Marcin Baran, 2026

Lustro stanowi w tym kontekście wyjątek. Ze względu na funkcję przypisaną temu obiektowi zdecydowałem się wykorzystać rzeczywiste portrety mieszkańców. Poprzez ich nałożenie na siebie powstała jednak ogólna, rozedrgana i niewyraźna sylwetka, wizualna kondensacja wszystkich postaci, które przez lata odbijały się w jego powierzchni. W ten sposób obraz staje się reprezentacją nagromadzonych spojrzeń, od ziemianina po współczesnego odbiorcę stojącego przed lustrem.

W pierwotnym miejscu lustra pozostawiłem ślad jego obecności. Usunąłem jedną warstwę kredowej farby, odsłaniając wcześniejszy kolor ściany oraz wzór naniesiony niegdyś przy pomocy wałka. W ten sposób miejsce po lustrze stało się kolejną odbitką pamięci przedmiotu.

### 7.3.9. *Okno Simmla*

Dom rozbity na dwie przestrzenie pozostaje w ciągłej łączności. Dwa telewizory, jeden w Kleciach, drugi w BWA, niczym portale, ukazują przeplatające się ze sobą miejsca. Połączone streamingiem na żywo utrzymują więź, a zarazem potęgują wrażenie wzajemnego przenikania. Okno oddziela i łączy jednocześnie. Umożliwia obserwację, lecz nie pozwala przekroczyć granicy.



Il. 7.24. *Okno Simmla*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026

*Okno Simmla* to instalacja cyfrowa łącząca obie lokalizacje Domu. W odpowiadających sobie miejscach tego samego pokoju ustawione zostały dwa telewizory kineskopowe. Do obu podpięto kamerki internetowe oraz mikrokomputery. Za pomocą transmisji na żywo na ekranach wyświetlany jest obraz odpowiadający drugiej przestrzeni. Dzięki temu w zmapowanym Domu w BWA można było zobaczyć kadr z rzeczywistego Domu, a w Domu – obraz z galerii.

Instalacja zrównuje obie lokalizacje. Splata je ze sobą, zakrzywiając jedność przestrzenną budynku. Jednocześnie znajdujemy się więc w Domu w Kleciach oraz w jego metaforycznej wersji przeszczepionej do galerii.

Tytuł pracy nawiązuje do eseju Georga Simmla *Most i drzwi*, w którym filozof opisuje architektoniczne elementy jako formy jednoczesnego oddzielania i łączenia świata. Okno – podobnie jak drzwi – ustanawia granicę pomiędzy wnętrzem a zewnątrz,

a zarazem umożliwia ich wzajemną relację. Okno pozwala patrzeć przez granicę, choć nie pozwala jej fizycznie przekroczyć. Instalacja rozwija tę ideę w formie streamingu wideo. Transmisja obrazu tworzy wizualne połączenie pomiędzy dwiema lokalizacjami, które pozostają oddzielone fizycznie, lecz nieustannie obecne w swoim polu widzenia. W ten sposób Dom istnieje równocześnie w dwóch miejscach, a granica między nimi zostaje jednocześnie podkreślona i symbolicznie przekroczone.

Jak pisał Simmel, człowiek jest istotą, która wyznacza granice, lecz jednocześnie stale je przekracza. Instalacja *Okno Simmla* próbuje uchwycić właśnie ten moment zawieszenia pomiędzy rozdzieleniem a połączeniem.<sup>91</sup>

### 7.3.10. *Apoteozy*

Człowiek zbudował Dom. Jednak nie ma wyłączności na traktowanie go w ten sposób. Szczury od początku walczyły z człowiekiem o przestrzeń. Wygryzały dziury w ścianach, wyjadały zboże ze strychu, drążyły korytarze i przejścia. Chciały uczynić tę przestrzeń sobie poddaną. Wiele gatunków równolegle rościło sobie do niej prawa. Przez dekady człowiek toczył ze szczurami wojnę. W tym konflikcie poległo dziesiątki, może setki tych gryzoni. Grafiki mają symbolicznie upamiętnić istoty, które przez lata zaciekle walczyły o terytorium.



Il. 7.25. Detal z instalacji *Apoteozy*, Dom w Kleciach, fot. Przemysław Sroka, 2026

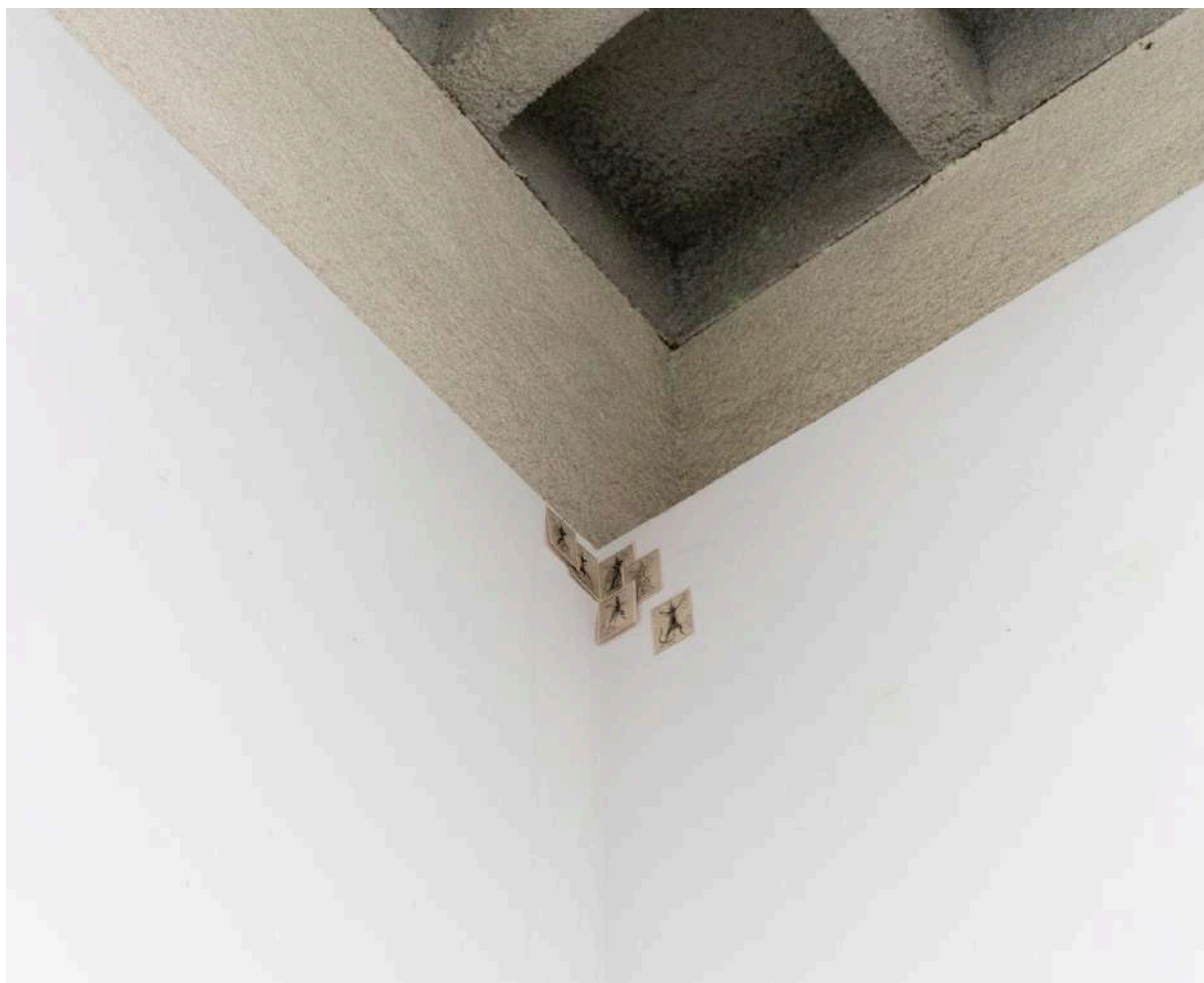
---

<sup>91</sup> G. Simmel, *Most i drzwi*, [w:] tenże, *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 255.



Il. 7.25. Instalacja *Apoteozy*, Dom w Kleciach, fot. Paulina Mazurek, 2026

*Apoteozy* to rozbudowana instalacja graficzna umieszczona zarówno w galerii, jak i na strychu Domu. W przestrzeni BWA instalacja przyjęła formę drobnych ingerencji rozsianych po całym gmachu budynku. Niewielkie grafiki przedstawiające szczury zostały umieszczone w nieoczywistych miejscach: w narożnikach pomieszczeń, wysoko przy suficie, w zacienionych i trudno dostępnych fragmentach architektury. Ich obecność nie była od razu widoczna, wymagała uważnego spojrzenia i stopniowego odkrywania.



Il. 7.26. jedna z kompozycji z serii *Apoteozy*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026

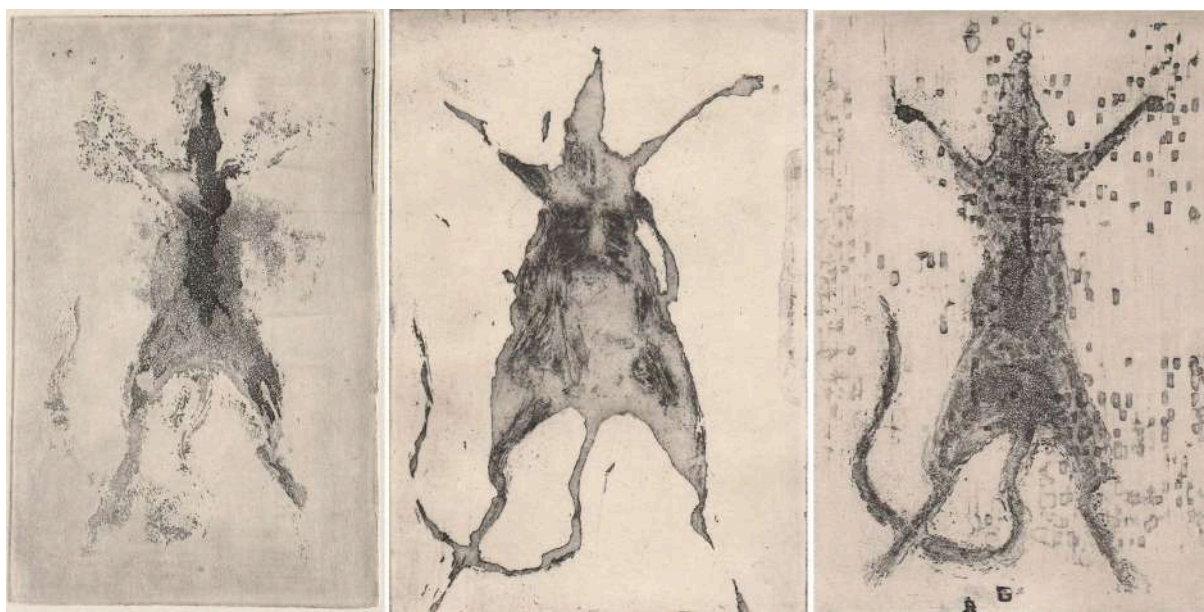
W Domu instalacja przybrała bardziej skondensowany charakter. Połowa strychu została wypełniona niemal setką grafik. Przedstawienia szczurów nachodziły na siebie, jakby wrastały w ścianę, podłogę i elementy więźby dachowej. Na powierzchni części grafik umieściłem również gniazda os, kolejnych nie-ludzkich mieszkańców budynku. U podstawy kompozycji znalazła się stacja deratyzacyjna.

Forma instalacji miała przywoływać kilka równoległych skojarzeń. Z jednej strony przypomina ścianę pamięci, czyli miejsce podobne do Ściany Płaczu lub do powojennych tablic i ogłoszeń, na których umieszczano informacje o zaginionych. Z drugiej strony odwołuje się do figury obsesyjnej kolekcji: zbioru pamiątek po ofiarach lub mapy powiązań tworzonej przez paranoicznego archiwistę.

Jak w wielu projektach, także tutaj obecna jest ambiwalencja znaczeń. Instalacja może być odczytywana jako pomnik poświęcony ofiarom nierównej walki o Dom. Z ludzkiej perspektywy jest jednak także zapisem walki o przetrwanie. Szczury wyjadające zboże

ze strychu i ingerujące w strukturę budynku funkcjonują jak ekspansywny najeźdźca, a odpowiedzią na ich obecność staje się deratyzacja.

*Apoteozy* pozostawiają więc otwarte pytanie o to, kto w tej historii jest intruzem, a kto mieszkańcem. Instalacja nie rozstrzyga tego konfliktu, jedynie ujawnia, że Dom od początku był wspólnym terytorium wielu istot.



Il. 7.27. trzy przykładowe grafiki wklęsłodrukowe z serii *Apoteozy*, przedstawiają szczury w układzie nawiązującym do sekcji zwłok, 2022-2025

### 7.3.11. *Święta Księga*

Nowy dom powstawał w drugiej połowie lat 80. Zanim jednak wylano fundamenty, trzeba było zastanowić się, jaki ma być. Czy ma pomieścić liczną rodzinę, czy raczej, jak poprzednik, mieć skromniejsze rozmiary? Jak ma wyglądać, jaki układ pomieszczeń byłby optymalny?

Święta Księga to album domów jednorodzinnych znaleziony w Domu.

Prezentuje idealne, spójnie obmyślane konstrukcje. Decyzja do podjęcia jest doniosła – ma zważyć na dalszym losie rodziny. W chwili wyboru wyobraźnia biegnie ku wizji doskonałej, zapominając, że każdy projekt niesie w sobie nie tylko obietnicę, lecz także nieprzewidziane następstwa.

Album to refleksja nad wielością potencjałów. Podzielony na pół, został dopełniony o moje wizje i umieszczony w obu lokalizacjach.



II. 7.28. *Święta Księga*, Dom w Kleciach, na podstawie skanu 3D, fot. Marcin Baran, 2026

*Święta Księga* to instalacja mająca swój odpowiednik zarówno w Domu, jak i w przestrzeni galerii. W Domu, w północnym pokoju, ustawiony został dębowy, rzeźbiony pulpit, na którym prezentowana jest pierwsza część tytułowej księgi. Jest to starannie opraciony w zakładzie introligatorskim album projektów domów jednorodzinnych przeznaczonych do powszechnego stosowania (wydanie z 1977 roku). W jego wnętrzu umieściłem serię rysunków inspirowanych układem zawartych w nim projektów, a zarazem opartych na bryle domu, który obecnie zamieszkują moi rodzice.

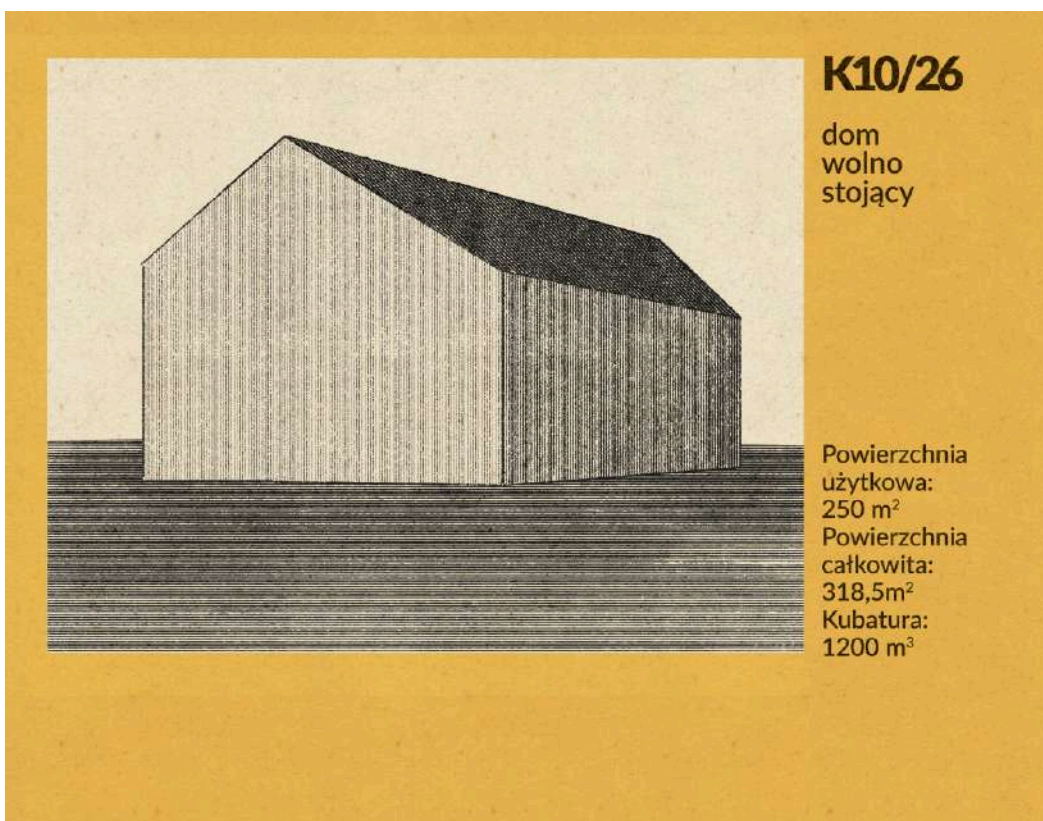
Rysunki ujawniają ukryte potencjały projektowanego budynku, przełamując utopijny i wyidealizowany charakter prezentowanych w albumie propozycji. W serii pojawiają się przedstawienia surrealistyczne, ale również takie, w których dom zostaje ukazany jako ruina, konstrukcja z klocków, pusta skorupa, czy cyfrowy glitch. Całość instalacji została ustawiona przy oknie, tak, aby odbiorca mógł jednocześnie konfrontować widok rzeczywistego budynku z jego przetworzeniami obecnymi wewnątrz księgi.



Il. 7.29. *Święta Księga*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026

W galerii druga część Świętej Księgi spoczywa na konstrukcji zbudowanej z krzesel, moich wcześniejszych prac malarskich oraz dzieży na ciasto. Naprzeciw tej struktury umieszczona została oprawiona fotografia domu, dzięki czemu również w tej przestrzeni odbiorca może zestawić rzeczywisty obraz budynku z jego projektowymi i wyobrażeniowymi wariantami.

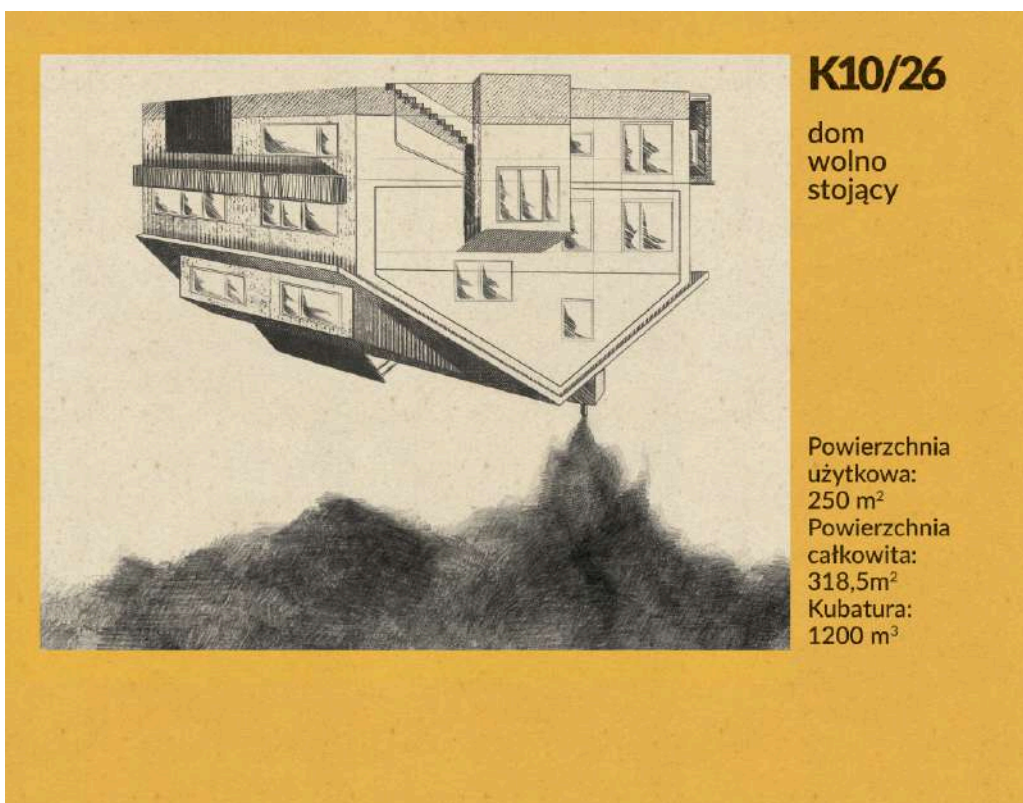
Istotnym elementem projektu było dla mnie skonfrontowanie wizji idealnego domu z jego trudnymi potencjałami. Dom, który w założeniu ma chronić i dawać poczucie bezpieczeństwa, może z czasem stać się ruiną lub przestrzenią naznaczoną konfliktem, przemocą i rozpadem relacji.



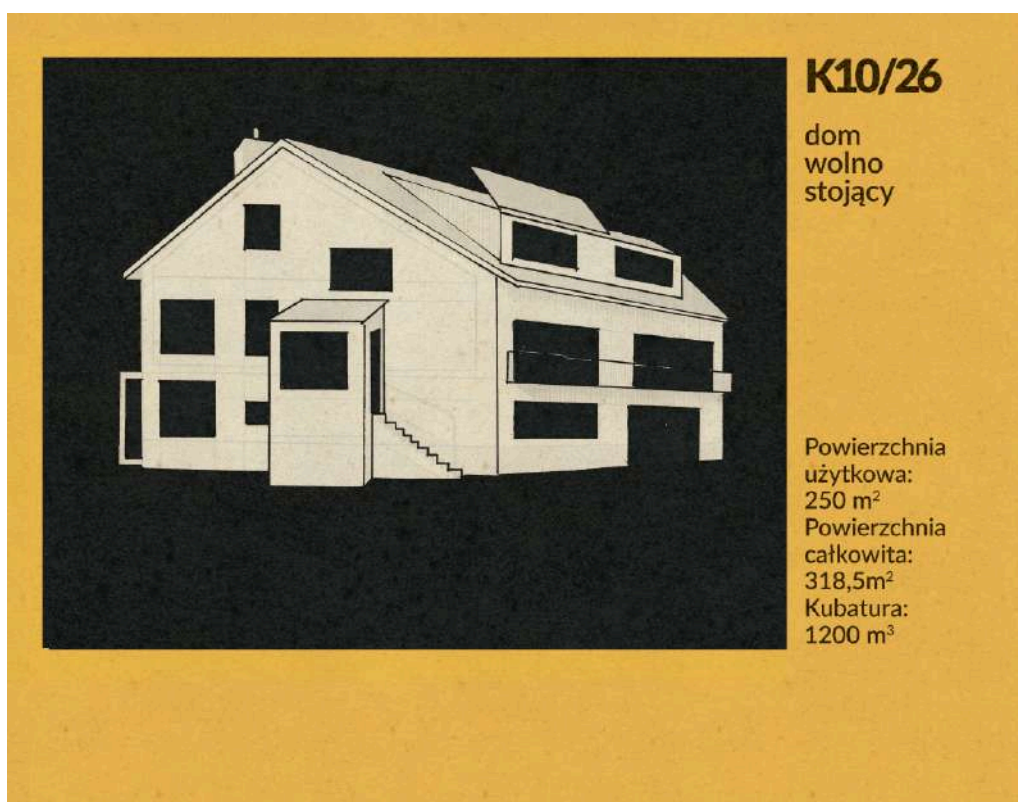
Il. 7.30. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024



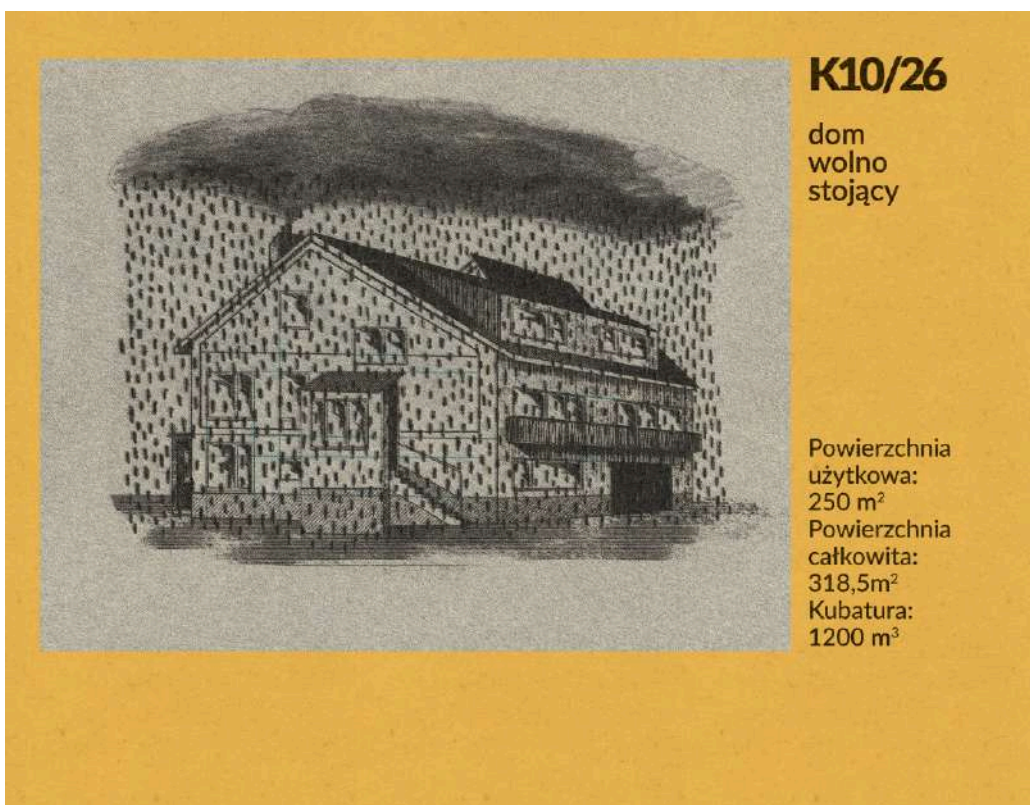
Il. 7.31. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024



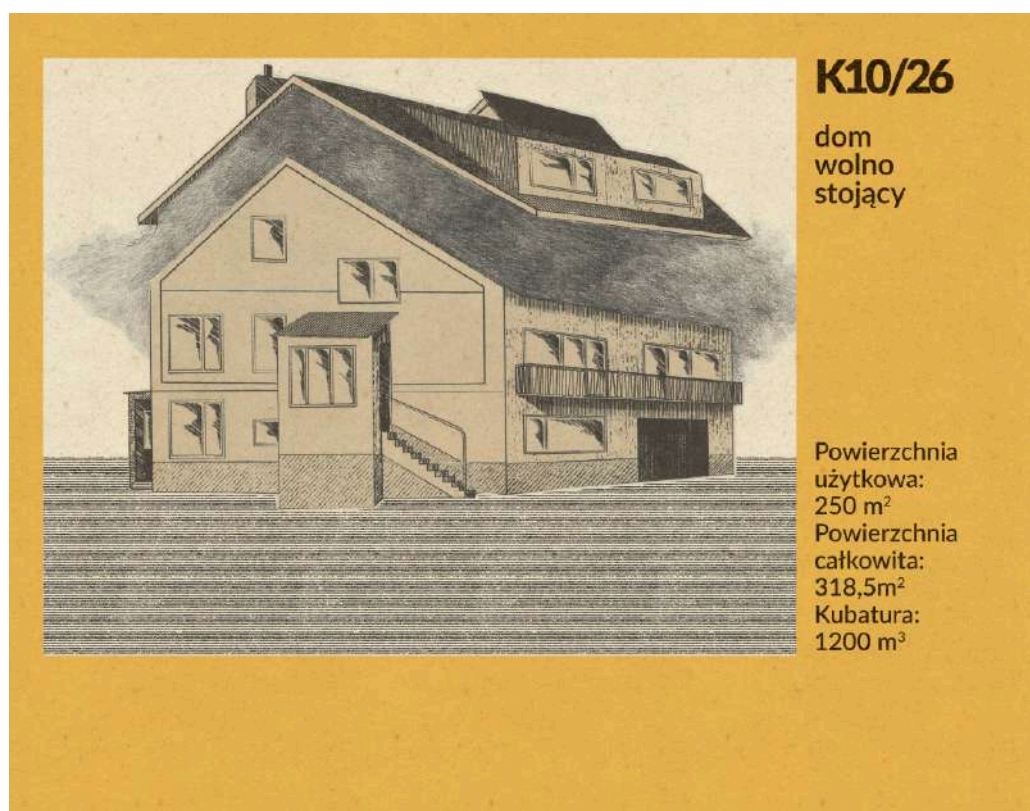
Il. 7.32. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024



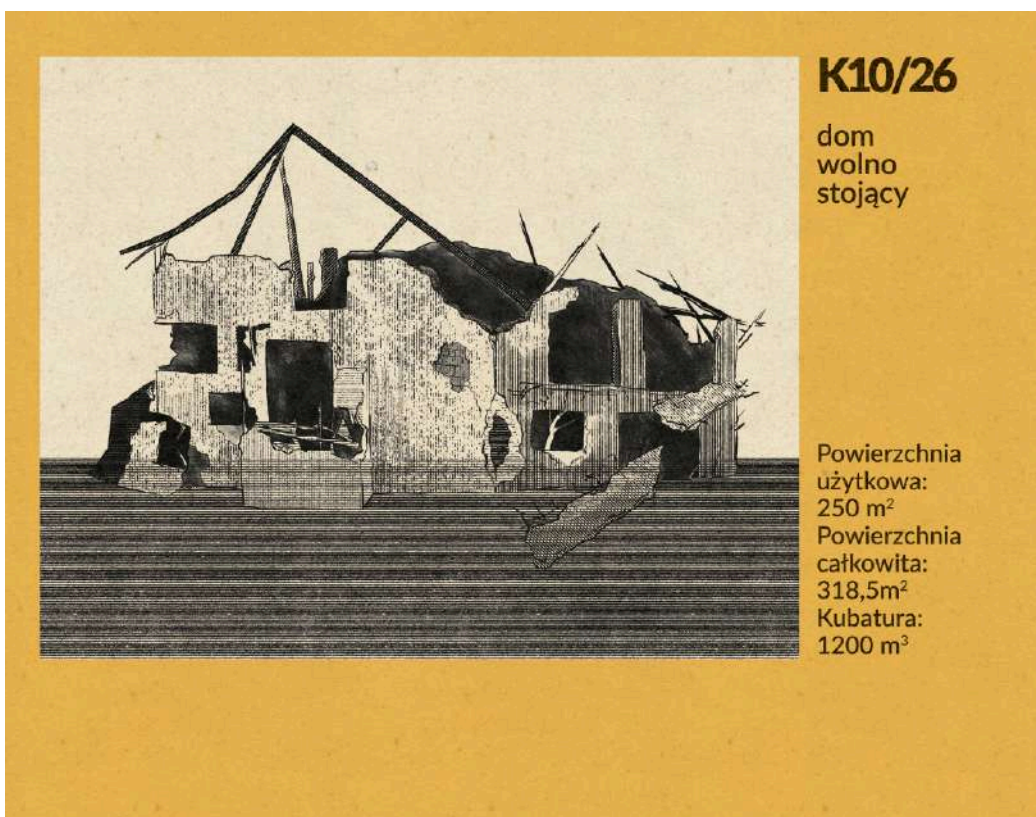
Il. 7.33. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024



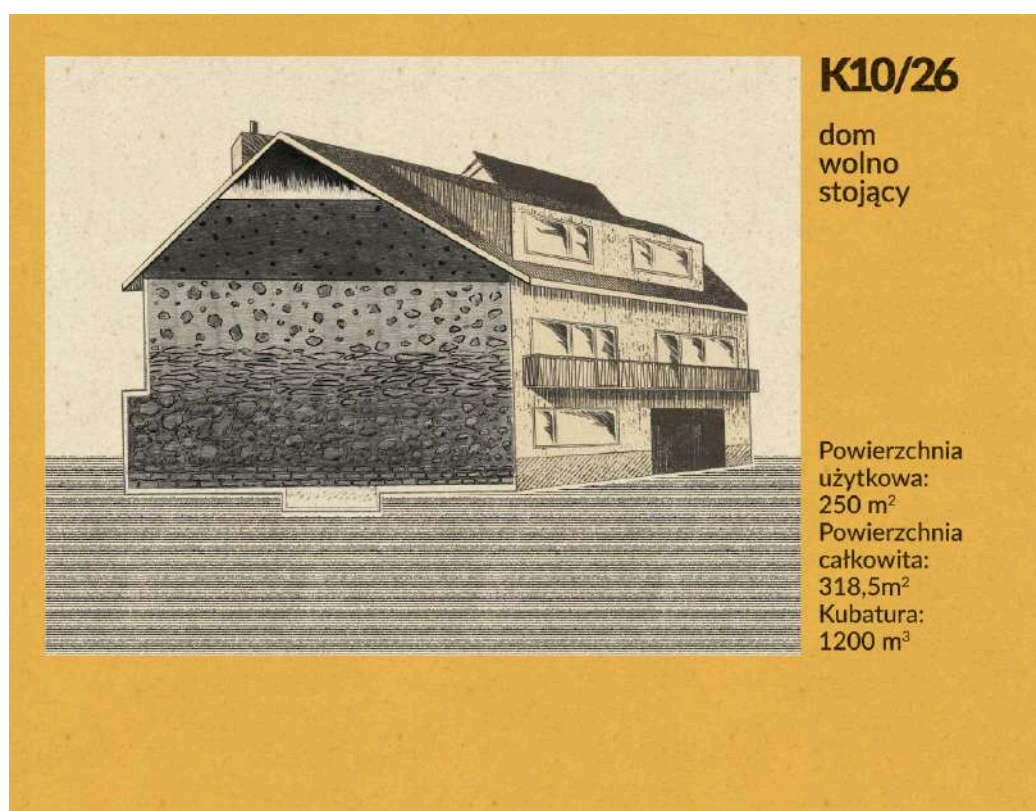
Il. 7.34. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024



Il. 7.35. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024



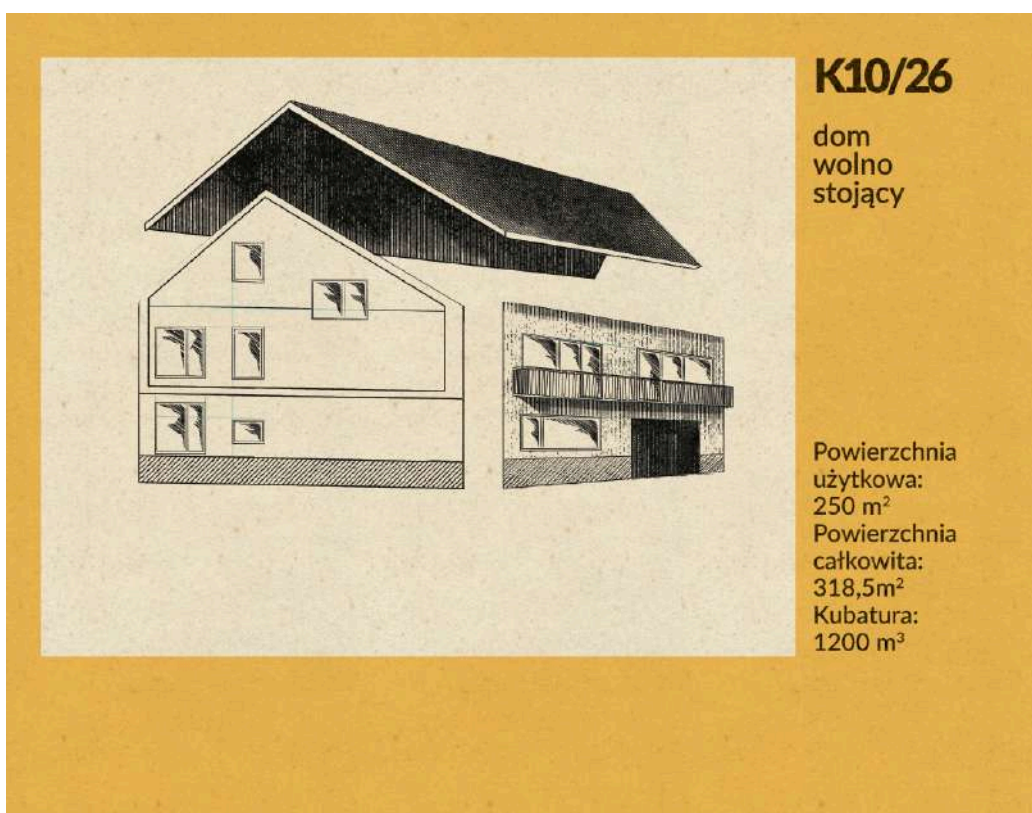
II. 7.36. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024



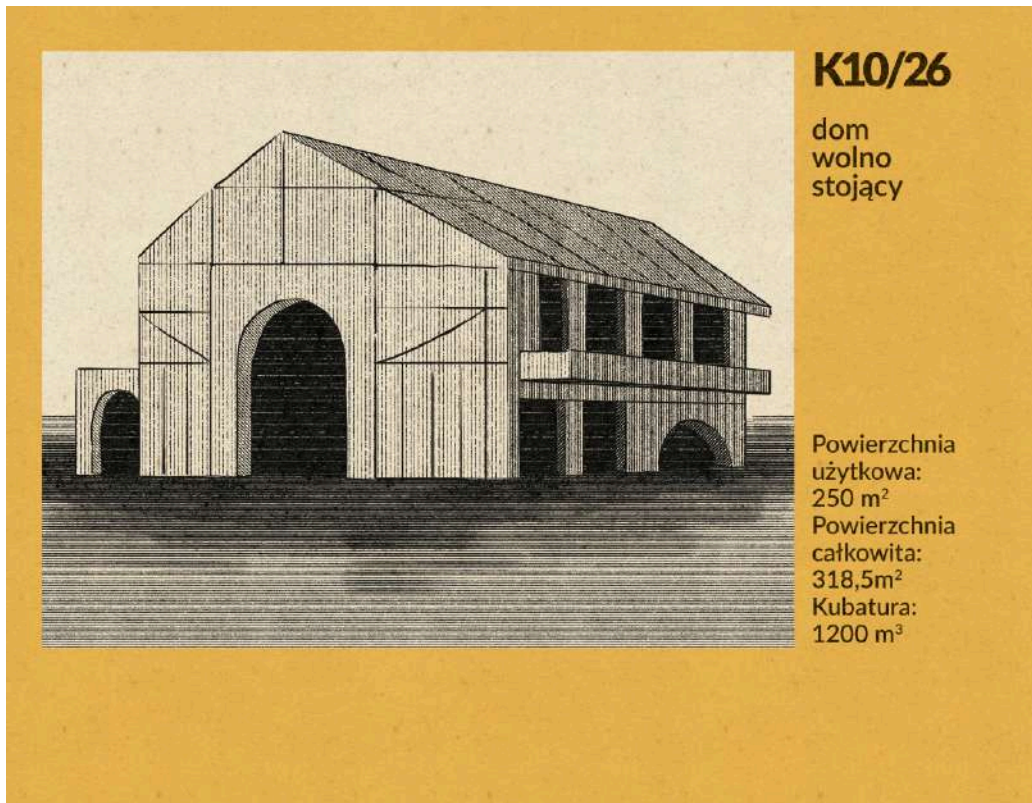
II. 7.37. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024



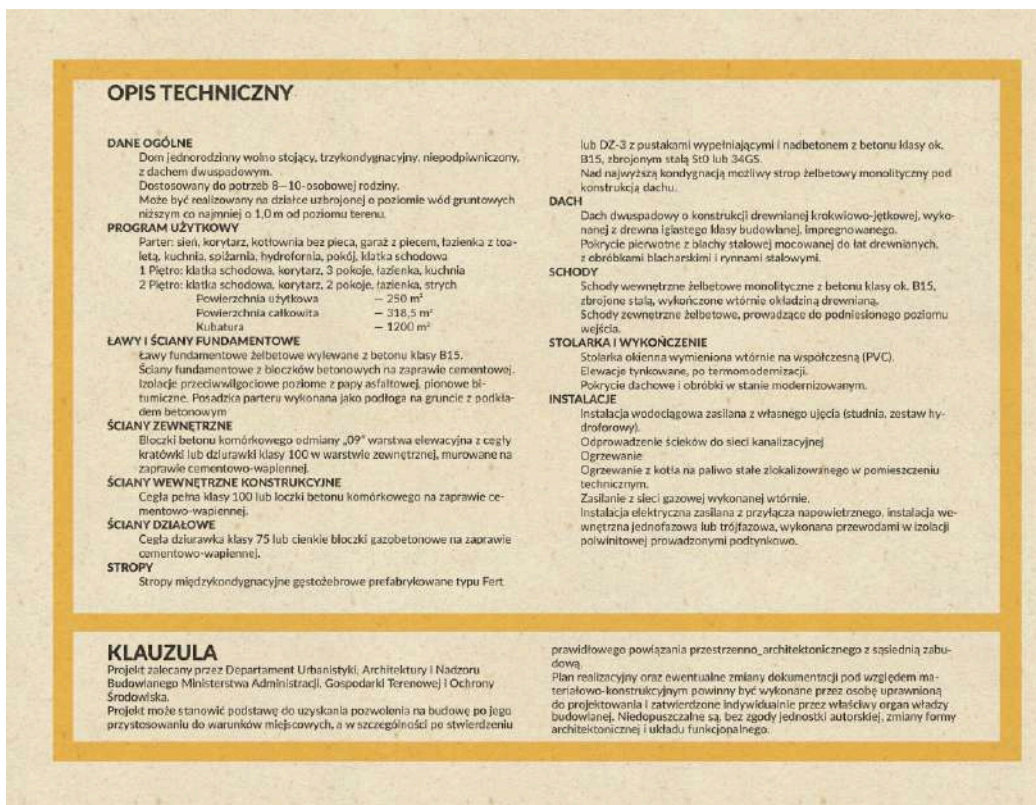
II. 7.38. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024



II. 7.39. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024



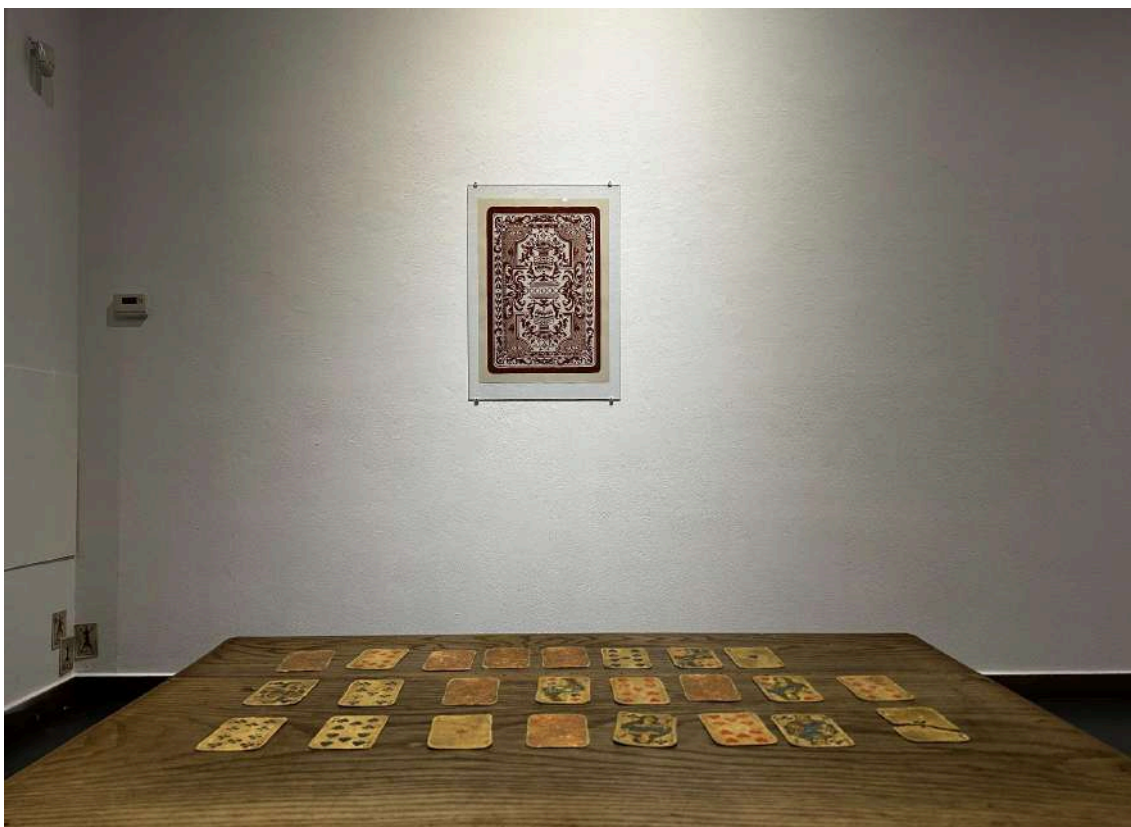
Il. 7.40. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024



Il. 7.41. opis techniczny z projektu *Święta Księga*, projekt własny, 2024

### 7.3.12. *Karty*

Pradziadek często grywał w karty. Spotykał się z sąsiadami w Domu i spędzali całe wieczory na rozmowach i grze. Gra, obok wspólnej pracy, była sposobem budowania więzi sąsiedzkich. Ludzie byli sobie bliscy. Projekt poprzez odtworzenie wzoru z rewersu kart Pradziadka zwraca uwagę na wartości, które niesie gra, jako pretekst spotkań towarzyskich. Odnowiony rewers to manifest odnowienia więzi sąsiedzkich, nie tylko na wsi. Odbity i powiększony, prezentowany jest w zestawieniu ze starą talią Pradziadka.



Il. 7.42. instalacja *Karty*, BWA Tarnów, fot. Michał Tokarz, 2026

Głównym elementem, a zarazem inspiracją do powstania instalacji była autentyczna talia kart mojego Pradziadka. Mocno zgrana i zniszczona leżała na dnie szafki w kuchni Domu. Znalazłem ją podczas prac dokumentacyjnych i niemal natychmiast zdecydowałem, że musi w jakiś sposób wybrzmieć w projekcie.

Na instalację w galerii składały się: stół z kuchni Domu, rozłożone na nim karty oraz odtworzony w powiększeniu wzór rewersu talii. Grafika została wykonana w technice druku wypukłego i oprawiona jedynie w szkło.

Alternatywna instalacja w Domu składała się z niemal tych samych elementów – stołu, kart oraz grafiki. Stół również pochodził z Domu, jednak karty to moja współczesna talia, wykorzystywana podczas wydarzeń sąsiedzkich organizowanych w Muzeum Osiedli Mieszkaniowych. Na ścianie, zamiast bliźniaczej odbitki, znalazł się suchy tłok matrycy,

również oprawiony jedynie w szkło. Zdecydowałem się na taki zabieg, aby wpisać instalację w szerszą narrację śladów, cieni i tropów obecnych w projekcie. Suchy tłok symbolizuje przeszłość wpisaną w pomieszczenie, w którym toczyły się rozgrywki. Jednocześnie wskazuje, że po dawnych spotkaniach pozostało jedynie delikatne i kruche wspomnienie.

Projekt, wykorzystując motyw talii kart, opowiada o sąsiedowaniu – o najbliższej społeczności, żyjącej, spędzającej ze sobą czas i wspierającej się nawzajem. Odtworzenie rewersu karty symbolizuje odnowienie i kultywowanie idei sąsiedzkości.

Instalacja jest także cichym manifestem działań artystycznych, które zapraszają i otwierają się na odbiorców, pozostając w kontrze wobec hermetycznych, głęboko zaszyfrowanych projektów możliwych do zrozumienia jedynie przez wąskie grono specjalistów.



Il. 7.43. Odtworzony rewers z instalacji *Karty*; BWA Tarnów, fot. Michał Tokarz, 2026

### **7.3.13. *Wczesna Wiosna***

To, co słyszysz, to odgłosy wczesnej wiosny na wsi: dźwięk piłowanego drewna, silników traktorów, przejeżdżających samochodów, ujadających psów i śpiewających ptaków. Te dźwięki od zawsze współtworzą miejsce.

Wewnątrz galerii rozbrzmiewają ambientowe nagrania wczesnowiosennych dźwięków wsi. Zebrane i zapętlone zostały w taki sposób, by subtelnie dopełniać przestrzeń wystawy i wzmacniać wrażenie zatarcia granicy między Domem rzeczywistym a jego obecnością w galerii. Warstwa dźwiękowa dopełnia środowiskową narrację projektu, angażując kolejny zmysł i pozwalając odbiorcy jeszcze głębiej zanurzyć się w opowieści. W ten sposób Dom staje się obecny nie tylko poprzez obrazy i przedmioty, lecz także poprzez rytm dźwięków, które od lat współtworzą jego codzienność.

### **7.3.14. *Miejsca Jednoczesne***

Dom jest w dwóch miejscach jednocześnie. Utracił jedność czasu i przestrzeni.

Na ekranie widoczne są dwa wirtualne spacery, wyświetlane obok siebie. Za pomocą kursora można poruszać się po Domu. Pierwszy skan to zapis przestrzeni sprzed czterech lat. Drugi ukazuje stan aktualny: zmieniony, przemeblowany.

Opuszczony Dom jest jednocześnie fundamentem i ruiną. Zawiera w sobie wszystkie etapy.

Niczym stary człowiek skłania się ku temu, co dawno minione — ku wydarzeniom młodości, ku pierwszym stronom powieści.

Najtrudniejszym etapem procesu było pierwsze wtargnięcie.

Poruszenie osiadłego kurzu, zaburzenie status quo. Jak wnikać w tak nacechowaną przestrzeń? Zagrożenia i ryzyka istniały po obu stronach osi działań. Z jednej – niemożność wyboru, rozbicie sensu o każdy przedmiot, pyłek i ślad. Z drugiej – dewastacja zastanego stanu, reżyserowanie projektu pod tezę. Postanowiłem szukać drogi środka.

Skany odsłaniają najodleglejsze momenty projektu.



Il. 7.44. po lewej sala z projektem *Miejsca Jednoczesne*, po prawej zmapowany Dom, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026

Projekt *Miejsca Jednoczesne* zajmuje laboratoryjną część wystawy, boczną, mniejszą salę galerii. Na ścianie po lewej stronie od wejścia, w minimalistycznych czarnych ramach, zawieszonych zostało dziewięć grafik cyfrowych wykonanych na podstawie skanów 3D. Prezentują one wstępnie wyselekcjonowane kompozycje, które później stały się częścią projektu *Pamięć Przedmiotów*.



Il. 7.45. *Miejsca Jednoczesne*, grafiki wykonane na podstawie skanów 3D, BWA Tarnów, fot. Anna Sadowska, 2026



II. 7.46. *Kompozycja 2* z grafik cyfrowych z serii *Pamięć Przedmiotów*, grafika cyfrowa, 2023



II. 7.47. *Kompozycja 10* z grafik cyfrowych z serii *Pamięć Przedmiotów*, grafika cyfrowa, 2023



Il. 7.48. *Kompozycja 9* z serii *Pamięć Przedmiotów*, grafika cyfrowa, 2023



Il. 7.49. screen ze skanu 3D, skan Domu z 2022 roku

Naprzeciwko prac znajduje się stanowisko badawcze. Przy jasnym, plastikowym blacie umieszczone zostały dwa okna aplikacji z otwartymi skanami 3D. Jeden przedstawia Dom przed ingerencjami, czyli zapis z grudnia 2022 roku. Drugi to skan wykonany dzień przed montażem wystawy, 23 lutego 2026 roku.



Il. 7.50. screen ze skanu 3D, skan Domu z 2026 roku

Osoba odbiorcza może usiąść przy biurku i poświęcić się eksploracji przestrzeni. Może dokonać analizy porównawczej budynku przed i po moich ingerencjach, zobaczyć, które elementy zostały przeniesione, a które uległy zmianie. Stanowisko zostało zaprojektowane w taki sposób, aby ograniczać bodźce zewnętrzne i pozostawić odbiorcę sam na sam z materiałem badawczym. Ta część ekspozycji odsłania zaplecze procesu. Instalacja stanowi najbardziej surową formę w całej wystawie. W tym miejscu poetyka i metafora ustępują dokumentacji oraz analizie. To moment, w którym intuicyjna narracja środowiskowa zostaje skonfrontowana z narzędziami analizy i dokumentacji.

### 7.3.15 Podsumowanie

Przedstawione w niniejszym rozdziale realizacje składają się na wielowątkową narrację środowiskową, w której głównym bohaterem pozostaje Dom. Nie jest on tu jedynie architektoniczną strukturą, lecz miejscem pamięci, relacji i przemian zachodzących na przestrzeni wielu lat. Poszczególne instalacje odsłaniają różne warstwy jego funkcjonowania, od historii rodzinnych i sąsiedzkich po obecność innych, nie-ludzkich mieszkańców budynku. Kluczowym zabiegiem projektu było rozszczepienie Domu pomiędzy jego rzeczywistą lokalizację w Kleciach a galerią BWA w Tarnowie. Dzięki temu Dom mógł istnieć równocześnie w dwóch porządkach: jako materialne miejsce oraz jako jego

interpretacja i rekonstrukcja w przestrzeni wystawy. Relacja pomiędzy tymi dwiema lokalizacjami była stale podkreślana poprzez instalacje funkcjonujące równolegle w obu miejscach.

W poszczególnych realizacjach powracają motywy pamięci, śladu oraz nawarstwiania się historii zapisanych w przedmiotach i przestrzeniach. Przeniesione do galerii obiekty, odtworzone kompozycje czy pozostawione w Domu tropy dawnych układów stają się elementami narracji odsłaniającej wielowarstwowy charakter tego miejsca. Projekt ukazuje również napięcia pomiędzy człowiekiem a innymi formami życia współistniejącymi wewnątrz budynku.

Istotnym aspektem całego przedsięwzięcia jest poszerzenie pola grafiki warsztatowej. W projekcie grafika funkcjonuje nie tylko jako obraz, lecz także jako matryca pamięci, ślad działania oraz narzędzie interpretacji przestrzeni. Odbitki, powiększenia, tłoki czy graficzne interpretacje dokumentacji budują wielowarstwową strukturę wizualną, w której praktyka graficzna splata się z działaniami instalacyjnymi i badawczymi.



Il 7.51. *Dom Istot Wielu*, ogólny widok wystawy, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026



Il 7.52. *Dom Istot Wielu*, ogólny widok wystawy, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026



Il 7.53. *Dom Istot Wielu*, ogólny widok wystawy, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026



Il 7.54. *Dom Istot Wielu*, Instalacja na pierwszym piętrze galerii, przeniesiona ze strychu Domu, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026



Il 7.55. Zdjęcie z wycieczki z Tarnowa do Domu w Kleciach, fot. Przemysław Sroka, 2026



Il 7.56. Zdjęcie z wycieczki z Tarnowa do Domu w Kleciach, fot. Przemysław Sroka, 2026

## 8. Zakończenie

Analiza opuszczonego domu rodzinnego pozwoliła uchwycić jego złożony i niejednoznaczny status jako przestrzeni pozostającej w stanie ciągłego zawieszenia pomiędzy zamieszkaniem a ruiną. Wprowadzone pojęcie „heterotopii opuszczenia” okazało się użytecznym narzędziem opisu tego stanu, umożliwiając uchwycenie zarówno strukturalnych, jak i doświadczeniowych wymiarów badanej przestrzeni.

Z jednej strony dom ujawnia się jako element krajobrazu społecznego, wyłączony z codziennego obiegu, jednak wciąż obecny jako materialne świadectwo przeszłości. Z drugiej strony pozostaje przestrzenią głęboko zakorzenioną w indywidualnym doświadczeniu, nasyconą pamięcią, emocjami i śladami użytkowania. To napięcie między obiektywnym a subiektywnym wymiarem miejsca stanowi jeden z kluczowych wniosków pracy. Poszerzenie tej perspektywy pozwala zauważyć, że opuszczony budynek nie stanowi jedynie obiektu badań czy biernego nośnika historii. Jest on współuczestnikiem procesu poznawczego i twórczego. Jego materialność, przestrzenność, przepełnienie nagromadzonymi przedmiotami i znaczeniami warunkują kierunek działań artystycznych i relację z artystą i odbiorcą. Funkcjonuje on jako medium, nie tylko transmitujące znaczenia, ale także aktywnie je współtworzące i nadające im kierunek. Funkcjonuje on także jako układ powiązań między ludźmi, nie-ludzkimi lokatorami, przedmiotami, przestrzeniami i czasami. Obecność dawnych mieszkańców, zapisana w śladach użytkowania, współistnieje z aktualnymi działaniami oraz projekcjami przyszłości. W rezultacie nie jest on strukturą zamkniętą, ale systemem otwartym, w którym znaczenia ulegają ciągłym przekształceniom.

Proces opuszczenia budynku nie prowadzi do jego natychmiastowej degradacji, lecz uruchamia stopniową transformację funkcji i znaczeń. Pomieszczenia zmieniają swoje przeznaczenie, przedmioty tracą pierwotną użyteczność, a jednocześnie zyskują nowy status jako nośniki pamięci. Dom przestaje być przestrzenią życia, lecz nie staje się jeszcze ruiną, pozostaje w stanie pośrednim, który wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom. Istotnym aspektem badań jest również napięcie między zachowywaniem a porzucaniem. Dążenie do ochrony materialnych śladów przeszłości może prowadzić do nadmiernej archiwizacji, a w konsekwencji do zatrzymania procesów transformacji. Z kolei całkowite odrzucenie przedmiotów wiąże się z ryzykiem utraty ważnych elementów pamięci. Praca pokazuje, że balansowanie między tymi postawami stanowi jeden z podstawowych problemów w relacji człowieka z przestrzenią opuszczoną.

Ostatecznie opuszczony dom jawi się jako miejsce graniczne – nie tyle martwe, ile

przekształcające się, otwarte i nieustannie negocjujące swój status. Jako heterotopia opuszczenia pozostaje układem, w którym przeszłość, teraźniejszość i potencjalna przyszłość współlistnieją, tworząc dynamiczne pole napięć i znaczeń. Spotykają się w nim skrajności takie, jak brak i obecność, zmiana i trwanie, zapomnienie i pamięć. W warunkach współczesności naznaczonej mobilnością, postępującymi przemianami społecznymi, koniecznością ciągłej redefinicji pojęcia miejsca szczególnie istotne wydają się podjęte w pracy rozważania dotyczące relacji człowieka z przestrzenią. Jednym z wniosków płynących z przeprowadzonych analiz jest także poszerzenie refleksji nad pojęciem domowości. Dom mieści w sobie zarówno stabilne centrum, jak i dynamiczną, podatną na pęknięcia przestrzeń, wraz z obecnymi w niej przesunięciami i utratami. Domowość jest zatem procesem, ciągłym negocjowaniem relacji z miejscem, pamięcią, materialnością. Opuszczenie natomiast nie jest równoznaczne z końcem domu, lecz z jego transformacją w inną formę istnienia.

Projekt wskazuje, że właśnie przestrzenie pośrednie, o niejednoznacznym statusie, „niedomknięte” otwierają na szczególną intensywność doświadczenia. W tym ujęciu opuszczony dom nie jest jedynie pozostałością minionego, lecz miejscem aktywnym, mającym zdolność generowania nowych znaczeń i relacji. Jako heterotopia opuszczenia jest otwarty na interpretację, jak i na dalsze przekształcenia. Zaproponowana w niniejszej pracy kategoria heterotopii opuszczenia może być przydatna także poza analizowanym przypadkiem, służąc za narzędzie opisu innych przestrzeni pozostających w stanie zawieszenia między funkcją a ruiną, przykładowo miejsc dotkniętych migracją i zmianami społecznymi. Umożliwia ona opisanie zjawisk, które choć wymykają się jednoznacznej klasyfikacji, odgrywają istotną rolę w kształtowaniu współczesnych krajobrazów kulturowych.

Istotnym aspektem projektu jest także przesunięcie rozumienia praktyki artystycznej z poziomu reprezentacji na poziom działania badawczego. Realizacje powstałe w ramach pracy doktorskiej nie pełnią funkcji ilustracji wcześniej przyjętych założeń teoretycznych, lecz powstały równolegle z refleksją i współtworzyły jej strukturę. Działania artystyczne w ramach projektu pozwoliły nie tylko ukazać omawiane zjawiska, lecz także stały się narzędziem ich pogłębionego rozpoznania. Wiedza wytwarzana była w procesie, poprzez kontakt z przestrzenią, pracę z przedmiotami oraz doświadczenie materialności miejsca, co wpisuje projekt w szersze tendencje badań opartych na sztuce, w których działanie twórcze staje się formą poznania. Praktyka artystyczna ujawniła potencjał domu jako

środowiska aktywnego, zdolnego do generowania znaczeń, relacji i doświadczeń, mimo utraty swojej pierwotnej funkcji.

## **Bibliografia:**

1. Barański J., „Dom – świat życia poważnego”, *Konteksty*, 2010, nr 2–3, Instytut Sztuki PAN, Liber Pro Arte, Częstochowa
2. Barbur E., „Przestrzeń domu straconego”, *Konteksty*, 2010, nr 2–3, Instytut Sztuki PAN, Liber Pro Arte, Częstochowa
3. Benedyktowicz D., Benedyktowicz Z., *Dom w tradycji ludowej*, Warszawa: Wiedza o Kulturze, 1992
4. Bergson H., *Ewolucja twórcza. Materia i pamięć*, Kraków: Vis-à-vis Etiuda, 2017
5. Bernheimer L., *Potęga przestrzeni wokół nas*, Warszawa: Amber, 2018
6. Cembrzyńska P., *O domu, co z ziemi wyrósł – zapis rozmowy z Janem Bujnowskim*, *Konteksty* 2010, nr 2–3, Instytut Sztuki PAN, Liber Pro Arte, Częstochowa
7. Cobel-Tokarska M., *Przestrzeń społeczna: świat – dom – miasto*, [w:] *Krótkie wykłady z socjologii. Przegląd problemów i metod*, red. A. Firkowska-Mankiewicz, T. Kanash, E. Tarkowska, Warszawa: APS, 2011
8. Cooper Marcus C., *House As a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meaning of Home*, Newburyport: Nicolas-Hays, Inc, 2006
9. Czaja D., *Inne przestrzenie, inne miejsca – Mapy i terytoria*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2013
10. Derrida J., *o gramatologii*, Warszawa: Wydawnictwo Oficyna, 1999
11. Didi-Huberman G., *Przed obrazem*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000
12. Eliade M., *Świat. Miasto. Dom*, tłum. I. Kania, Kraków: Znak, 1991
13. Foucault M., *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja. Wykłady*, Warszawa: PWN, 2020
14. Foucault M., *Wykład na konferencji Cercle d’Etudes Architecturales*, 1967
15. Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, Warszawa: Czytelnik, 1974
16. Jałowiecki B., *Miejsce, przestrzeń, obszar*, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 2011
17. Jay M., *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, tłum. J. Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998

18. Jewdokimow M., Magazyn masek. Mieszkania a więź społeczna, [w:] Co znaczy mieszkać? Szkice antropologiczne, Warszawa, Trio, 2007
19. Johung J., Replacing Home. From Primordial Hut to Digital Network in Contemporary Art, Minnesota: University of Minnesota Press, 2012
20. Kita B., Między przestrzeniami, o kulturze nowych mediów, Kraków 2003
21. Kotkowska K., o przemianach sakralizacji przestrzeni domowej, „Etnolodzy” 2012
22. Lauzon C., The Unmaking of Home in Contemporary Art, Toronto: University of Toronto Press, 2017
23. Łukasiewicz P., Siciński A., Dom we współczesnej Polsce: szkice, Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1992
24. Nęcka E., Proces twórczy i jego ograniczenia, Kraków: UJ, 1987
25. Olszewska M., o przestrzeni na progu doświadczenia, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010
26. Perry G., Playing at Home: The House in Contemporary Art, Londyn: Reaktion Books, 2014
27. Racz I., Art and the Home – Comfort, Alienation and the Everyday, Londyn: I.B. Tauris, 2015
28. Rybczyński W., Dom. Krótka historia idei, Kraków: Karakter, 2019
29. Rykiel Z., Miasto jako miejsce a przemiany jego architektury, symboliki i świadomości terytorialnej mieszkańców, [w:] Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa, red. B. Jałowiecki, A. Majer, M. S. Szczepański, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005
30. Simmel G., Most i drzwi – wybór esejów, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006
31. Solarz O., Najpierw umiera gospodarz, Blog „Magia Ludowa Karpat”
32. Sławek T., Kunce A., Kadłubek Z., Oikologia. Nauka o domu – krajobraz, zakorzenienie, polityka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013
33. Sulima M., Symboliczne przestrzenie domu, [w:] „Zeszyty Naukowe Politechniki Białostockiej”, Białystok 2007
34. Tuan Yi-fu, Przestrzeń i miejsce, Warszawa: PIW, 1987
35. Turner V., Liminalność i communitas, [w:] Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej – kontynuacje, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004
36. Van Gennep A., Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii: o bramie i progu [...] i o wielu innych rzeczach, Warszawa 2006
37. Wicha M., Rzeczy, których nie wyrzuciłem, Kraków: Karakter, 2017

## Spis ilustracji:

1. Il. 2.1. Fotografia domu, widok od strony południowo-wschodniej, ok. 1960, archiwum rodzinne autora
2. Il. 2.2. Poglądowy plan pomieszczeń, rysunek własny, 2021, archiwum autora
3. Il. 2.3. Ganek wschodni, fot. Paulina Mazurek, 2022, archiwum autora
4. Il. 2.4. Pokój północny, fot. Paulina Mazurek, 2022, archiwum autora
5. Il. 2.5. Korytarz, fot. Paulina Mazurek, 2022, archiwum autora
6. Il. 2.6. Komora w domu, zbliżenie na pajęczyny, fot. Paulina Mazurek, 2022, archiwum autora
7. Il. 2.7. Ganek zachodni, fot. Paulina Mazurek, 2022, archiwum autora
8. Il. 2.8. Kuchnia, fot. Paulina Mazurek, 2022, archiwum autora
9. Il. 2.9. Pokój południowy, fot. Paulina Mazurek, 2022, archiwum autora
10. Il. 2.10. Pokój północny, widok na nagromadzone przedmioty, fot. Paulina Mazurek, 2022, archiwum autora
11. Il. 2.11. Pokój północny, zbliżenie na zdjęcie dziadka w oknie, fot. Paulina Mazurek, 2022, archiwum autora
12. Il. 2.12. Obecnie zamieszkaný dom, fot. Paulina Mazurek, 2021, archiwum autora
13. Il. 2.13. Układ domów względem siebie, rysunek własny, 2021, archiwum autora
14. Il. 2.14. Dom opuszczony, fot. Przemysław Sroka, 2026, archiwum autora
15. Il. 4.1. Dom rodziny Finchów, *What Remains of Edith Finch*, Screenshot z gry, 2017, archiwum autora
16. Il. 4.2. Kadr z serialu *Dom*, sezon 1, odcinek 1: *Co ty tu robisz, człowieku?*, reż. Jan Łomnicki, 1980, dostęp z platformy tvp.vod: <https://vod.tvp.pl/serie/18/dom-odcinki,314291> (dostęp: 30.03.2026)
17. Il. 4.3. kadr z filmu *Siostry Macaluso*, reż. Emma Dante, 2020, kadr ze zwiastuna dostępnego na platformie youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=W-RCIMQnl\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=W-RCIMQnl_U) (dostęp: 30.03.2026)
18. Il. 4.4. Kadr z serialu *Daleko od szosy*, reż. Zbigniew Chmielewski, 1976, kadr z materiałów promocyjnych na platformie filmweb: <https://www.filmweb.pl/serial/Daleko+od+szosy-1976-35024/photos/661143> (dostęp: 30.03.2026)
19. Il. 4.5. Kadr z filmu *Prawda i sprawiedliwość*, reż. Tanel Toom, 2019, kadr z materiałów promocyjnych na platformie filmweb: <https://www.filmweb.pl/film/Prawda+i+sprawiedliwo%C5%9B%C4%87-2019-834145/photos/982239> (dostęp: 30.03.2026)
20. Il. 4.6. Kadr z filmu *Parasite*, reż. Bong Joon-ho, 2019, kadr z materiałów promocyjnych na platformie filmweb: <https://www.filmweb.pl/film/Parasite-2019-798143/photos/821778> (dostęp: 30.03.2026)
21. Il. 4.7. Kadr z filmu *78 dana*, reż. Emilija Gašić, 2024, kadr ze zwiastuna dostępnego na platformie youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=XxwIStFwUUo> (dostęp: 30.03.2026)
22. Il. 5.1. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, Englewood, New Jersey, fot. Centre Canadien d'Architecture, 1974, w: <https://www.artic.edu/artworks/187171/splitting> (dostęp: 30.03.2026)
23. Il. 5.2. Krzysztof Maniak, *Pole*, Magazyn Postmedium, fot. Krzysztof Maniak, 2017, w: <https://postmedium.art/?p=51971> (dostęp: 30.03.2026)
24. Il. 5.3. Z serii *Now Is Not the Right Time*, fot. Peter Pflügler, 2023, w: <https://www.futures-photography.com/artist-projects/now-is-not-the-right-time> (dostęp: 30.03.2026)

25. Il. 5.4. Do Ho Suh, *Rubbing/Loving Project: Unit 2, 348 West 22nd Street, Apartment A*, Nowy Jork, 2016, w:  
<https://www.designboom.com/art/do-ho-suh-video-full-scale-rubbing-new-york-home-art21-1-2-09-2016/> (dostęp: 30.03.2026)
26. Il. 5.5. Iris Häussler, *The Legacy of Joseph Wagenbach*, zrzut ekranu ze strony projektu, w:  
<https://haeussler.ca/projects/legacy-of-joseph-wagenbach.html> (dostęp: 30.03.2026)
27. Il. 5.6. Michael Landy, *Semi-Detached*, Tate Britain, 2004, w:  
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/semi-detached-michael-landy> (dostęp: 30.03.2026)
28. Il. 5.7. *U r 7, ATELIER*, wybudowane w Rheydt, w 1986, dokumentacja z 2007, w:  
<https://www.gregor-schneider.de/> (dostęp 30.03.2026)
29. Il. 6.1. Cornelia Parker, *Cold Dark Matter: An Exploded View*, Chisenhale Gallery, fot. Hugo Glendinning, 1991, w: <https://chisenhale.org.uk/project/cornelia-parker/> (dostęp: 30.03.2026)
30. Il. 6.2. Fragment wystawy *Masyw Kolekcjonerski*, Bunkier Sztuki, fot. Rafał Sosin, 2008, w:  
<https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/7931> (dostęp: 16.02.2026)
31. Il. 6.3. Z serii *Nieskończone domy*, fot. Konrad Pustola, 2005, w:  
<https://culture.pl/pl/dzielo/konrad-pustola-nieskonczone-domy> (dostęp: 12.03.2026)
32. Il. 6.4. Jedna z instalacji z projektu *Akt Przejścia*, fot. Monika Sałyga, 2021, w:  
<https://ton-mag.com.pl/> (dostęp 22.02.2026)
33. Il. 6.5. *The Garbage Man (The Man who Never Threw Anything Away)*, widok z wystawy, Ronald Feldman Gallery, 1988, w:  
<https://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-never-threw-anything-away-the-garbage-man> (dostęp: 10.01.2026)
34. Il. 6.6. Elwira Sztetner, zdjęcie ze strony artystki, *Ćwiczenia z empatii*, 2022. w:  
<https://elwiraszstetner.pl/cwiczenia-z-empatii/> (dostęp: 20.03.2026)
35. Il. 6.7. Robert Smithson, *a Nonsite*, Franklin, New Jersey, 1968, w:  
<https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithson-nonsite-franklin-new-jersey-1968> (dostęp 30.03.2026)
36. Il. 6.8. Widok z wystawy w holenderskim pawilonie, fot. Peter Tjihuis, Wenecja, 2024, w:  
<https://catpc.org/> (dostęp: 20.03.2026)
37. Il. 7.1. bryła domu na podstawie skanu 3D, 2022, archiwum autora
38. Il. 7.2. szkic koncepcyjny do instalacji *Apoteozy*, 2022, archiwum autora
39. Il. 7.3. Zin pełniący rolę przewodnika po wystawie, symbol na obwolucie to graficzna interpretacja metaloplastyki z bramy w Kleciach, fot. Michał Tokarz, 2026, archiwum autora
40. Il. 7.4. Przykładowa rozkładówka zina, fot. Michał Tokarz, 2026, dokumentacja własna
41. Il. 7.5. Instalacja *Portret Gospodarza* na wystawie *Dom Istot Wielu*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
42. Il. 7.6. detal z instalacji *Portret Gospodarza*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
43. Il. 7.7. Dokumentacja działania performatywnego przed budynkiem BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
44. Il. 7.8. *Ora et Labora*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
45. Il. 7.9. *A Ojciec twój, który widzi w ukryciu, odda tobie*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora

46. Il. 7.10. *Dom Istot Wielu*, ogólny widok wystawy, na pierwszym planie, wpisane w plan domu znajdują się instalacje z serii *Pamięć Przedmiotów*, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
47. Il. 7.11. Jedna z instalacji z serii *Pamięć Przedmiotów*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
48. Il. 7.12. Wypastowany ślad po instalacji prezentowanej na il. 7.9., z serii *Pamięć Przedmiotów*, Klecie, fot. Marcin Baran, ze skanu 3D, 2026, archiwum autora
49. Il. 7.13. Jedna z grafik (w środku kompozycji) z serii *Ziarna i Plevy*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
50. Il. 7.14. Z serii *Ziarna i Plevy*, fragment rysunku pszenicą, rysunek pełnił funkcję planu domu, jednocześnie ulegając destrukcji podczas trwania wystawy, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
51. Il. 7.15. *Kielkowanie* z serii *Ziarna i Plevy*, fot. Marcin Baran, 2026, archiwum autora
52. Il. 7.16. *Krzewienie* z serii *Ziarna i Plevy*, fot. Marcin Baran, 2026, archiwum autora
53. Il. 7.17. *Strzelanie w źdźbło* z serii *Ziarna i Plevy*, fot. Marcin Baran, 2026, archiwum autora
54. Il. 7.18. *Grubienie pochwy liściowej liścia flagowego* z serii *Ziarna i Plevy*, fot. Marcin Baran, 2026, archiwum autora
55. Il. 7.19. *Kłoszenie* z serii *Ziarna i Plevy*, fot. Marcin Baran, 2026, archiwum autora
56. Il. 7.20. *Kwitnienie* z serii *Ziarna i Plevy*, fot. Marcin Baran, 2026, archiwum autora
57. Il. 7.21. *Zamieranie* z serii *Ziarna i Plevy*, fot. Michał Tokarz, 2026, archiwum autora
58. Il. 7.22. *Lustro*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
59. Il. 7.23. *Lustro*, BWA Tarnów, fot. Marcin Baran, 2026, archiwum autora
60. Il. 7.24. *Okno Simmla*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
61. Il. 7.25. Detal z instalacji *Apoteozy*, Dom w Kleciach, fot. Przemysław Sroka, 2026, archiwum autora
62. Il. 7.25. Instalacja *Apoteozy*, Dom w Kleciach, fot. Paulina Mazurek, 2026, archiwum autora
63. Il. 7.26. jedna z kompozycji z serii *Apoteozy*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
64. Il. 7.27. trzy przykładowe grafiki wkleśłodrukowe z serii *Apoteozy*, przedstawiają szczury w układzie nawiązującym do sekcji zwłok, 2022-2025, archiwum autora
65. Il. 7.28. *Święta Księga*, Dom w Kleciach, na podstawie skanu 3D, fot. Marcin Baran, 2026, archiwum autora
66. Il. 7.29. *Święta Księga*, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
67. Il. 7.30. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024, archiwum autora
68. Il. 7.31. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024, archiwum autora
69. Il. 7.32. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024, archiwum autora
70. Il. 7.33. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024, archiwum autora
71. Il. 7.34. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024, archiwum autora
72. Il. 7.35. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024, archiwum autora
73. Il. 7.36. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024, archiwum autora
74. Il. 7.37. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024, archiwum autora
75. Il. 7.38. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024, archiwum autora
76. Il. 7.39. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024, archiwum autora
77. Il. 7.40. rysunek z projektu *Święta Księga*, rysunek własny, 2024, archiwum autora
78. Il. 7.41. opis techniczny z projektu *Święta Księga*, projekt własny, 2024, archiwum autora
79. Il. 7.42. instalacja *Karty*, BWA Tarnów, fot. Michał Tokarz, 2026, archiwum autora

80. Il. 7.43. Odtworzony rewers z instalacji *Karty*, BWA Tarnów, fot. Michał Tokarz, 2026, archiwum autora
81. Il. 7.44. po lewej sala z projektem *Miejsca Jednoczesne*, po prawej zmapowany Dom, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
82. Il. 7.45. *Miejsca Jednoczesne*, grafiki wykonane na podstawie skanów 3D, BWA Tarnów, fot. Anna Sadowska, 2026, archiwum autora
83. Il. 7.46. *Kompozycja 2* z grafik cyfrowych z serii *Pamięć Przedmiotów*, grafika cyfrowa, 2023, archiwum autora
84. Il. 7.47. *Kompozycja 10* z grafik cyfrowych z serii *Pamięć Przedmiotów*, grafika cyfrowa, 2023, archiwum autora
85. Il. 7.48. *Kompozycja 9* z serii *Pamięć Przedmiotów*, grafika cyfrowa, 2023, archiwum autora
86. Il. 7.49. screen ze skanu 3D, skan Domu z 2022 roku, archiwum autora
87. Il. 7.50. screen ze skanu 3D, skan Domu z 2026 roku, archiwum autora
88. Il 7.51. *Dom Istot Wielu*, ogólny widok wystawy, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
89. Il 7.52. *Dom Istot Wielu*, ogólny widok wystawy, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
90. Il 7.53. *Dom Istot Wielu*, ogólny widok wystawy, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
91. Il 7.54. *Dom Istot Wielu*, Instalacja na pierwszym piętrze galerii, przeniesiona ze strychu Domu, BWA Tarnów, fot. Jędrzej Krzyszkowski, 2026, archiwum autora
92. Il 7.55. Zdjęcie z wycieczki z Tarnowa do Domu w Kleciach, fot. Przemysław Sroka, 2026, archiwum autora
93. Il 7.56. Zdjęcie z wycieczki z Tarnowa do Domu w Kleciach, fot. Przemysław Sroka, 2026, archiwum autora

### Linki do skanów 3D:

- Dom w 2022 roku: <https://my.matterport.com/show/?m=9aLSTGTDBz4> (dostęp: 30.03.2026)
- Dom w 2026 roku, wraz z instalacjami i ingerencjami: <https://my.matterport.com/show/?m=NVodQhyPQaz> (dostęp: 30.03.2026)
- Wystawa *Dom Istot Wielu*, BWA Tarnów, 2026: <https://my.matterport.com/show/?m=MvqM8SympE1> (dostęp: 30.03.2026)