

## Monarchia nieskończonej kreacji, czyli metaweryzm Piotra Szmítkego

„Najpewniejszą ścieżką życia jest rozciągnięta ponad ziemią lina.  
Nie grozi Ci, że zбочysz w niewłaściwą stronę, że dotknie Cię nienawiść węży i piskorzy.  
Idziesz prosto do celu”.  
Zyndram z Murcek<sup>1</sup>

„Powstanie w sztuce kategorii nieistniejącego  
artysty jest wskaźnikiem reakcji jej instynktu przetrwania  
wobec zagrożenia inwazją rzeczywistości wirtualnej”.  
Piotr Szmítke<sup>2</sup>

### Lewitujący Zyndram, czyli śląskie *simulacrum*

„Rozciągnięta ponad ziemią lina”, wspomniana przez cytowanego w motcie Zyndrama z Murcek, stanowić może metaforę stanu graniczności, liminalności lub też zawieszania tuż ponad sferą rzeczy i spraw, które zwykliśmy uznawać za rzeczywiste. Ekwilibrysta, który swym okiem władny jest objąć bardziej rozległą perspektywę, któremu obcy jest Anteuszowy lęk przestrzeni, zyskuje swobodę *creatio ex nihilo*, nabywa też szczególnego prawa do żonglowania pojęciem prawdy. „Lewitujący” ponad realnością artysta nie jest naśladowcą, nie kopiuje rzeczy sobie znanych, jednak paradoksalnie – jego inspirujący podniebny taniec miewa swe konsekwencje w realnym świecie. Prawdopodobnie to właśnie miał na myśli Oscar Wilde, stwierdzając w *Portrecie Doriana Graya*, iż:

„Paradoksy chodzą tymi samymi drogami co prawda. Jeśli chcemy badać rzeczywistość, musimy jej wpięrow kazać tańczyć na linie. O prawdach można wydawać sąd dopiero wtedy, gdy się stają akrobatami”<sup>3</sup>.

Zyndram z Murcek, urodzony około 1502–1503 roku „śląski geniusz renesansu”<sup>4</sup>, prawdziwy *l'uomo universale*, filozof, poeta, kompozytor i malarz, twórca Teorii Auto-genności Sztuki, był nieślubnym synem Karoliny, pięknej karczmarzówny z Koziegłtów, i Ulryka z Moguncji, „nauczyciela samego Nostradamusa, zbawcy Bordeaux”<sup>5</sup>. Oddający się szaleństwu muzyki i poezji, rozczytany w dziele Hildegardy z Bingen i zafascynowany

<sup>1</sup> P. Szmítke, *Zyndram z Murcek – zapomniany prekursor*, „NaGłos” 1994, nr 15–16, s. 207.

<sup>2</sup> Piotr Szmítke, *Metaweryzm. Kategoria nieistnienia w sztuce*, katalog retrospektywnej wystawy, praca zbiorowa, pod red. A. Zimnowody, Katowice 2011, s. 7.

<sup>3</sup> O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Kraków 1995, s. 46–47.

<sup>4</sup> P. Szmítke, *Zyndram z Murcek...*, op. cit., s. 207.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 206.

filozofią Machiavellego Zyndram nie znalazł zrozumienia wśród siebie współczesnych. Nie bez przyczyny wszak sam siebie określał mianem „spadkobiercy człowieka, który się jeszcze nie narodził”<sup>6</sup>.

Około roku 1540 oskarżony o czarostwo i – co gorsza – o życie pozbawione powagi, na wniosek lokalnej społeczności zamknięty został w wysokiej wieży, gdzie spędził ćwierćwiecze aż do swego przedziwnego zniknięcia czy też może – rozpląnięcia się w pamięci świata. Dziś, dokładnie w miejscu tamtej nieistniejącej już „strażnicy”, w odległości dwóch kilometrów od Murcek – południowej dzielnicy Katowic, wznosi się wieża ciśnien wybudowana w roku 1909 przez niemieckich architektów, Jerzego i Emila Zillmannów. Gdy tylko postać zapomnianego myśliciela i artysty z Emanuelssegen<sup>7</sup> przywrócono pamięci świata u schyłku poprzedniego milenium, owa wysoka, ponad trzydziestometrowa budowla z masywnym oktagonalnym tamburem szybko zyskała miano „Zyndramówki”.

Niełatwą próbę zrekonstruowania biografii śląskiego geniusza, a także wyjaśnienia fenomenu społecznej restytucji jego dzieł u progu lat 90., podjął Piotr Szmítke w artykule zatytułowanym *Zyndram z Murcek – zapomniany prekursor*, zamieszczonym na łamach krakowskiego pisma „NaGłos”. Czytamy tam na przykład, że:

„Odnalezione w 1937 roku w Toszku (woj. katowickie) pisma Zyndrama z Murcek, przez niektórych badaczy określanego jako »pre-performer« i »pre-instalator«, przez blisko pół wieku pozostawały bez echa – do czasu, gdy niepokojąco pokryły się z tezami przygotowywanej przez wiele miesięcy I Konferencji Metawerystycznej, która odbyła się 14 lipca 1988 roku w Paryżu. Jeden z jej uczestników, Dietrich Tlöner, w artykule ogłoszonym w 11. numerze czasopisma »Die Neue Klange« nie zawahał się przed opinią: »Gdyby Zyndram urodził się w Toskanii, jego nazwisko figurowałoby obok Ficina i Monteverdiego«<sup>8</sup>.

Dietrich Tlöner nie mógł jednak skreślić owych słów, jako że... nigdy nie istniał. Co więcej, nigdy nie istniał – przynajmniej w potocznych kategoriach – lewitujący filozof Zyndram. Najdonioślejsze bodaj z „jego” dokonań – Teoria Autogenności Sztuki, stanowiąca osobliwy „amalgamat smaków i gatunków, pomiędzy sarkazmem, wyższą matematyką i zagadnieniami telekinezy”<sup>9</sup> – jest w istocie wytworem współczesnego artysty; stąd wspomniany wyżej spadkobierca, który „jeszcze się nie narodził”. Owym, rzecz by można spadkobiercą *à rebours* jest, a raczej – niestety – był, niedawno zmarły Piotr Szmítke (1955–2013), malarz, scenograf, awangardowy muzyk, autor dramatów, a także libretta i graficznej partytury do eksperymentalnej opery opatrzonej tytułem *Muzeum Historyczne Mme Eurozy* (reż. Ingmar Villquist, 2005). Co najistotniejsze, Szmítke – jakże trafnie nazwany przez Leszka Ptaszyńskiego „hodowcą symulaków”<sup>10</sup> – eksplorując „kategorię nieistnienia w sztuce”, stworzył oryginalną koncepcję-formułę *metaweryzmu*, w pewnej mierze inspirowaną zapewne patafizyką Alfreda Jarry’ego, pokrewną duchowo

<sup>6</sup> Ibidem, s. 207.

<sup>7</sup> Niemiecka nazwa Murcek.

<sup>8</sup> P. Szmítke, *Zyndram z Murcek...*, op. cit., s. 204.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 208.

<sup>10</sup> Taki właśnie tytuł – *Hodowca symulaków* – nosi film traktujący o twórczości Piotra Szmítkego, wyreżyserowany przez Ptaszyńskiego w 2011 roku.

intuicjom Jeana Baudrillarda (należącego zresztą do Kolegium Patafizyków), zbieżną też w pewien sposób z dowodzeniami Richarda Dawkinsa (*mem* jako kategoria i jednostka informacji). Do zasad panujących w powołanej przez śląskiego artystę wolnej Monarchii Metawery – której dumną obywatelką jestem od dnia 27 października 2014 roku<sup>11</sup> – przyjdzie mi powrócić w stosownym miejscu.

Wolno nam, jak sądzę, doszukiwać się podobieństw łączących historię Zyndrama z Murcek z innym *simulacrum*, a mianowicie nieistniejącym filozofem, wynalazcą i artystą doby *fin de siècle'u* – Járą Cimrmanem, który od lat zupełnie serio funkcjonuje w kulturze naszych sąsiadów; dość wspomnieć w tym kontekście o teatrze jego imienia (Žižkovské Divadlo Járy Cimrmana w Pradze)<sup>12</sup> czy też o tym, że w 2005 roku, w telewizyjnym plebiscycie, miał on szansę zostać ogłoszonym największym Czechem w historii. Postać tę w 1966 roku powołali do życia: Ladislav Smoljak, Jiří Šebánek i Zdeněk Svěrák (ten ostatni znany jest publiczności filmowej zwłaszcza jako autor scenariusza, a zarazem odtwórca głównej roli w *Butelkach zwrotnych*). Dzieje „cimrmanologii” zainicjowała audycja na falach Radia Praha – *Winiarnia bezalkoholowa Pod pajkąm* (*Nealkoholická vinárna U pavouka*), w której Svěrák i Šebánek obwieścili rzekome odnalezienie rękopisów genialnego myśliciela, wynalazcy, rzeźmieszka, a nawet wędrownego dentysty.

Warto nadmienić, że fascynujący *casus* Jaroslava, filozofa-anarchisty, który przyjaźnił się z Albertem Einsteinem i Marią Skłodowską-Curie, Gustawowi Eiffelowi zaś pomagał w projektowaniu słynnej wieży, w nader zgrabny sposób przybliżył polskiemu czytelnikowi Mariusz Szczygieł w książce *Láska nebeská*<sup>13</sup>. Interesujące, że pięknie zmyślona i wciąż rozbudowywana historia Cimrmana zawiera katowicki wątek, co więcej, przedziwnie łączy się z osobą grafa Ferdinanda von Zeppelina. Otóż powstały w ubiegłym roku paradokument, wyreżyserowany przez Dariusza Zalegę, opatrzony tytułem *Czeski geniusz, aneb Járy Cimrman w Katowicach*, w humorystyczny sposób opowiada o polskim epizodzie Járy, który tamże właśnie miał przechodzić rekonwalescencję po wypadku lotniczym, któremu uległ właśnie w towarzystwie wynalazcy majestatycznych, szkieletowych sterowców. Interesujące jest też, że tak zwana „Zyndramówka” koresponduje ze wzniesioną na praskim Petřínie miniaturą wieży Eiffla, w której mieści się skromne muzeum Cimrmana.

Oryginalna formuła metaweryzmu nie jest jednak, w najmniejszym choćby stopniu, „kliszą” z czeskich pomysłów. Sądzę, iż tak uwielbiana nad Wełtawą postać Járy jest po prostu przykładem tego niezrównanego, nierzadko tricksterskiego<sup>14</sup> poczucia humoru, z którego czerpią dziś tacy artyści, jak Jiří Surůvka czy David Černý (o którym w tym artykule będzie jeszcze mowa). Z kolei w twórczej działalności Piotra Szmitkego składnik humorystyczny, choć również obecny, schodzi na plan dalszy, ustępując miejsca krytycznemu

<sup>11</sup> Wtedy właśnie odbyła się Konferencja Metawerystyczna opatrzona hasłem: *Paradygmat rzeczywistości – między prawdą a fikcją* (w ramach Metavera Art Festival 2014), zorganizowana przez Marlenę Niestrój.

<sup>12</sup> Adres oficjalnej strony internetowej teatru: <http://www.zdcj.cz>. W sieci dostępny jest również biuletyn – „Cimrmanův Zpravodaj”: <http://www.cimrman.at>.

<sup>13</sup> Zob. M. Szczygieł, *Láska nebeská*, Warszawa 2012.

<sup>14</sup> Zob. *Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice*, pod red. A. Markowskiej, Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warszawa 2012.

spojrzeniu na mechanizmy regulujące współczesny *artworld*. Ponadto akt stworzenia fantomowego Cimrmana – co prawda otwarcie „wysymulowanego” z wyobraźni trzech dowcipnych artystów – narzuca skojarzenia z wielką historyczną mistyfikacją, która miała miejsce na ziemiach czeskich w drugiej dekadzie XIX stulecia. Mam na myśli „odnalezienie” przez Vaclava Hankę *Rękopisu króloworskiego* (1817), a wkrótce potem – *Rękopisu zielonogórskiego* (1818) (pierwszy z nich wydano w języku polskim w roku 1836, w przekładzie Lucjana Siemieńskiego)<sup>15</sup>. Skoro można pisać na nowo historię, czemu nie spróbować jej uzupełnić o postać inspirującego myśliciela?

Rzecz jasna, rozrysowując dalsze konstelacje skojarzeniowe, znaleźlibyśmy się niechybnie w środowisku literackim XVIII-wiecznej Anglii. Mielibyśmy wówczas szansę towarzyszyć Thomasowi Chattertonowi w powoływaniu do istnienia mnicha i poety Thomasa Rowleya. (Interesujące, że największe nasilenie tendencji mistyfikatorskich – jak podaje Peter Ackroyd – przypada na lata 1750–1780, a zatem kilka dekad po wprowadzeniu w życie Copyright Act [1709], ustawy, dzięki której słowo pisane zyskało prawny status własności intelektualnej)<sup>16</sup>. Moglibyśmy zatem równie dobrze wskazać na inną, bodaj najsłynniejszą historię – historię rękopisów *Pieśni Osjana* „odkrytych” przez szkockiego poetę Jamesa Macphersona. To cudowne odnalezienie zbiega się z tak zwanym *Celtic revival*, z preromantycznym kultem przeszłości<sup>17</sup> i – podobnie jak wyżej wspomniane XIX-wieczne mistyfikacje Vaclava Hanki – sprzyja budowaniu poczucia tożsamości narodowej.

Pozwolę sobie jednak zaniechać odwoływania się do dalszych przykładów, ponieważ nie stanowią one głównego tematu niniejszego artykułu. Co istotniejsze, metaweryzm jest bardziej komentarzem do aktualnego stanu kultury artystycznej niż historyczną czy historyzoficzną fantazją. Metoda twórcza Piotra Szmitkego stanowi produkt już (po)nowoczesnego *Zeitgeistu*, doby rozproszonych, mirażowych tożsamości, czasu wszechpanującej symulacji zastępującej linearne narracje, jak rzekłby zapewne Baudrillard – dawną perspektywę panoptikonu. Oto w jaki sposób sam artysta definiuje stworzoną przez siebie formułę:

„Metaweryzm jako nurt społecznie zaangażowany przestrzega przed inwazją wirtualnych pseudo-wartości. Jest ilustracją świata symulaków, fikcyjnie preparowanych faktów, obrazów i autorytetów, które zawłaszczając ludzkie umysły, wypierają z nich chęć aktywnego współkreowania realnej rzeczywistości”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Zob. W. Hanka, *Króloworski rękopis. Zbiór staroczeskich bohaterzkich i lirycznych spiewów nalezonych i wydanych przez Wacława Hankę*, tłum. L. Siemieński, Wyd. D.E. Friedleina, Kraków 1836 [pis. oryg.]. Zob. też: J. Strzelczyk, *Rękopisy „odkryte” w Czechach, czyli o dobrym i złym patriotyzmie*, „Życie i Myśl” 1988, nr 5–6, s. 73–90.

<sup>16</sup> Zob. P. Ackroyd, *Forging a Language* [w:] idem, *Albion. The Origins of the English Imagination*, Londyn 2002, s. 424.

<sup>17</sup> Ackroyd: „The forged document and the «romantic» personality are manifestations of the same change and taste”, ibidem, s. 421.

<sup>18</sup> Piotr Szmitke, *Metaweryzm. Kategorie niestnienia w sztuce*, op. cit., s. 6 [podkr. M.S.].

## Drogi (nie)istnienia

Piotr Szmítke, syn Krystyny de domo Warczewskiej i Eryka Szchmidtkego, przyszedł na świat 14 czerwca 1955 roku w Katowicach, mieście, które podówczas – jak pisze Marlena Niestrój, wdowa po artyście i opiekunka jego dziedzictwa – „dopiero co przeżyło traumę gwałtu w postaci »ochrzzczenia« imieniem Stalina”<sup>19</sup>. Dodajmy – w Katowicach albo też Kattowitz, których nazwa wciąż pozostaje zagadką, a stosunkowo krótka, można powiedzieć: „industrialna” historia przywodzi na myśl miasta „wymyślone” (niczym Petersburg Dostojewskiego), nie organicznie wyrosłe, lecz sztucznie skonstruowane – i znowu: Baudrillardowskie – miasta-satelity. Ów szczególny *genius loci* musiał z pewnością wpłynąć na wrażliwość przyszłego adepta sztuki. Henryk Waniek, wybitny malarz, mentor i przyjaciel Piotra, w książce zatytułowanej *Katowice-Blues czyli Kattowitzer-Polka*, określając historię swego rodzinnego miasta jako „smarkatą” i „zawrotną” zarazem, zauważa:

„Jeśli wziąć pod uwagę, że jeszcze 140 lat temu w naszym mieście linia lasu sięgała do dzisiejszej ulicy Poniatowskiego, a odtąd na północ, aż do obecnego placu Miarki, znajdowały się tylko liczne cegielnie, kamieniołomy i kopalnie piasku, to wystarczy by doznać zdumienia”<sup>20</sup>.

Młodość tegoż „wymyślonego” miejsca kontrastuje z zacnymi dziejami rodu matki artysty wywodzącej się w bezpośredniej linii – jeśli dać wiarę kronikarzom – od Feretich, konkretnie zaś od rodzeństwa Giovanniego Mastai-Feretti, czyli papieża Piusa IX<sup>21</sup>. Tak czy inaczej, szczególną uwagę dla Słowa musiał odziedziczyć Piotr właśnie po matce, która jeszcze w czasie studiów polonistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim aktywnie uczestniczyła w intelektualnym *milieu* Krakowa<sup>22</sup>. Natomiast ojciec – „światowiec, który stylem odbiegał od gromady rozpoetyzowanych supirantów, dandys i protestantów”<sup>23</sup> – był absolwentem studiów architektonicznych i handlowych (te drugie ukończył w Wiedniu). Katowicką historię rodziny Schmidtke otworzył rok 1945, w którym Eryk otrzymał posesję w tamtejszym Wojewódzkim Biurze Planowania Przestrzennego. Istotną rolę w życiu przyszłego artysty odegrał też zapewne tragicznie zmarły stryj – Henryk Schmidtke,

---

<sup>19</sup> *Historia katowickiego artysty w ogrodzie rozwidlającej się rzeczywistości. Piotr Szmítke*, katalog retrospektywnej wystawy, praca zbiorowa pod red. A. Niesyto, Katowice 2011, s. 15.

<sup>20</sup> H. Waniek, *Katowice-Blues czyli Kattowitzer-Polka*, Katowice 2010, s. 21. Waniek pisze na pierwszych stronach książki: „Jeśli – jak czytamy w Biblii – Bóg stworzył człowieka na swój obraz i podobieństwo, to chyba nie w stopniu większym niż człowiek – również na swój obraz i podobieństwo – stworzył miasto (...). Także ulepił je w pewnym sensie z gliny, wystrugał z drewna, wykuł z kamienia, postawił na nogi, tchnął duszę weń i obdarzając je wolną wolą, dał błogosławieństwo na drogę, w której to chwili zresztą stracił częściowo kontrolę nad swoim tworem – niech sobie błądzi”. Ibidem, s. 5.

<sup>21</sup> Zob. *Historia katowickiego artysty...*, op. cit., s. 5.

<sup>22</sup> Jak pisze Marlena Niestrój w (nietytułowanym) tekście poświęconym biografii artysty: „Po wojnie matka Piotra zapisała się na Uniwersytet Jagielloński. Studiując polonistykę, poznawała środowisko młodej polskiej literatury, a prowadząc koło polonistów, przesiadując w domu przy Krupniczej i w literackich kawiarniach Krakowa, uczestniczyła w organizowaniu spotkań z ówczesnie żyjącymi sławami, takimi jak: J. Tuwim czy J. Iwaszkiewicz. Szczególnie ważne były dla Krystyny spotkania z Karolem Wojtyłą oraz z powracającym z Anglii K.I. Gałczyńskim, któremu zorganizowała cykl spotkań poetyckich. Zaprzyjaźniona z Wistawą Szymborską, Stanisławą Platówną, Tadeuszem Hołujem, Janem Adamskim i wieloma ludźmi sceny, współpracowała z twórcami Teatru Rapsodycznego, a wśród nich: Mieczysławem Kotlarczykiem i Danutą Michałowską. Ta ostatnia przyznawała, że w sztuce podawania tekstu wiersza jedyną jej poważną konkurentką była właśnie Krysia Warczewska”. Ibidem, s. 12–13.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 13.

architekt i znakomity rysownik, który pozostawił po sobie kilka realizacji w stylu bauhausowskiego konstrukttywizmu<sup>24</sup>.

Eskapistyczny rys osobowości Piotra – z czasem w pełni zmanifestowany pod postacią doktryny metawerystycznej – ujawnił się już w latach nauki w szkole podstawowej. Założona wtedy przezeń Marzelandia, a więc kraina rządzona marzeniami – jak na to wskazuje już sama jej nazwa – stanowiła w pewnym sensie prefigurację wolnej Monarchii Metawery. Zasadniczy przełom wiodący ku wykrystalizowaniu się nie tylko twórczej, lecz także życiowej postawy samozwańczego „monarchy”, wniósł jednak dopiero rok 1970. Wtedy to właśnie Szmitke rozpoczął edukację w katowickim Liceum Plastycznym, co bodaj najistotniejsze – pod uważnym okiem Henryka Wańka (urodzonego w Oświęcimiu w roku 1942), wytrawnego malarza i eseisty – dość wspomnieć choćby o jego *Martwej naturze z niczym*<sup>25</sup> – współzałożyciela grupy Oneiron skupiającej w latach 1967–1978 śląskich artystów-ezoteryków<sup>26</sup>.

Warto w tym kontekście nadmienić, iż twarde rdzeń kontrkulturowego z ducha Oneironu tworzyli – poza wspomnianym już Wańkiem – Andrzej Urbanowicz (1938–2011), Urszula Broll (1930), Antoni Halor (1937–2011) i Zygmunt Stuchlik (1937) – artyści o mistycznych inklinacjach, twórcy eksplorujący sferę pozazmysłowości, czerpiący inspirację z myśli Jungowskiej i z filozofii Orientu, chętnie zanurzający się w domeny snu, magii, okultyzmu, alchemii i psychodelii. Pomimo tego, że grupa rozwiązała swą działalność u progu lat 80., owe zainteresowania nadal znamionowały i znamionują indywidualne oeuwres wspomnianych osób. W pewnym zakresie kontynuację Oneironu stanowiło działające już w XXI wieku Towarzystwo Bellmer (jakkolwiek, po śmierci Urbanowicza, już nie tak prężnie)<sup>27</sup>.

„Wino, kobiety i sztuka – pod tym hasłem Tadeusz Ginko, Jerzy Kosałka, Roman Maciuzkiewicz i Piotr powitali lata siedemdziesiąte” – konstatuje Marlena Niestrój w biograficznym passusie otwierającym katalog retrospektywnej wystawy<sup>28</sup>. Ta właśnie natchniona młodzieńczym optymizmem czwórka tuż po dostaniu się do katowickiego „plastyka” założyła grupę MESA – Młodych Entuzjastów Sztuki Afirmatywnej. Z czasem nazwę MESA przekształcono w META – co zapowiadało właściwą twórcy metaweryzmu, wspomnianą już na początku, skłonność do lewitacji ponad tym, co powszechnie i umownie uznaje się za rzeczywiste.

To właśnie Waniek, dysponujący charyzmą i wysoką erudycją, „zaprowadził złaknionych nowego uczniów do pracowni Urszuli Broll i Andrzeja Urbanowicza, uznanych już artystów,

<sup>24</sup> Zob. ibidem, s. 20.

<sup>25</sup> Wybrane publikacje Henryka Wańka: powieści – dyptyk *Dziady berlińskie* (1984) i *Dziady paryskie* (1998); eseistyczna trylogia: *Hermes w Górach Śląskich* (1994), *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257–1957* (1996) i *Pitagoras na trawie* (1997); eseje – *Martwa natura z niczym: szkice z lat 1990–2004* (2004); *Sprawa Hermesa* (2007) oraz cytowana już pozycja *Katowice-Blues, czyli Kattowitz-Polka* (2010).

<sup>26</sup> Zob. U. Broll, A. Halor, Z. Stuchlik, A. Urbanowicz, H. Waniek, *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, Katowice 2006. Zob. *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, pod red. J. Zagrodzkiego, Katowice 2004.

<sup>27</sup> Zob. <http://towarzystwobellmer.blogspot.com/p/hans-bellmer.it>.

<sup>28</sup> *Historia katowickiego artysty...*, op. cit., s. 24.

którzy jako buddyści budzili sensację, epatując »atmosferą seksu i wiedzy ezoterycznej«<sup>29</sup>. Oryginalny język malarski Wańka, hermetyczny, aluzyjny i oscylujący ku *peinture de citation* (ang. *citation painting*)<sup>30</sup> – na co także zwraca szczególną uwagę w swym tekście Niestrój<sup>31</sup> – z pewnością w niemałej dozie zdeterminował *modus creandi* Piotra Szmitkego, zbudował coś, co chyba nazwać można kulturą świadomego cytatu. Na przestrzeni dalszych lat twórca metaferyzmu będzie się odwoływał – zarówno w słowach, jak i obrazach – do swych „ukochanych” mistrzów: począwszy od Leonarda da Vinci, Fra Angelica, Hieronima Boscha i Tintoretta, poprzez Williama Blake’a, Caspara Davida Friedricha czy Arnolda Böcklina, aż po Salvadora Dalí, Giorgia de Chirico, Marcela Duchampa, Francisca Bacona; a spośród polskich artystów – między innymi do Jacka Malczewskiego, Tadeusza Brzozowskiego, Jana Lebensteina i Tadeusza Kantora<sup>32</sup>.

Po studiach na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, pod kierunkiem Jerzego Nowosielskiego, Włodzimierza Sawulaka i Andrzeja Strumiły (dyplom z wyróżnieniem w pracowni Strumiły w roku 1980), Szmitke wyemigrował do Francji<sup>33</sup>. Owa „niezaplanowana ucieczka z kraju węgla i stali”<sup>34</sup>, która nastąpiła w nocy z 11 na 12 grudnia 1981 roku, miała więcej wspólnego z miłosną brawurą niżli z polityczną deklaracją. Wyjeżdżając do Strasburga (jeszcze) za Grażyną Łaskiewicz, Piotr nie mógł się spodziewać ani tego, że wkrótce pozna tam swoją pierwszą żonę, awangardową artystkę Sabine Bauckaert, ani tego, że w hotelu Aux Deux Clefs spłodzi – zresztą w towarzystwie nieistniejących postaci: Claire Viret i Marca Floriota – tak zwaną teorię „wątpizmu” (fr. *doutisme*), której założenia brzmią nieledwie humorystycznie. Prawdziwy przełom w życiu artysty nastąpi jednak dopiero po przeprowadzce do Paryża, gdzie pozostanie niemal na całą dekadę.

Nad Sekwaną Szmitke maluje, tworzy performanse, projektuje scenografie teatralne (*vide* opera *Treemonisha* Scotta Joplina wystawiana w Strasburgu), komponuje spektakle muzyczne (*Cerembris per due celebri* oraz *Audiomaterię*), intensywnie pracuje

<sup>29</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>30</sup> Zob. A. Dallier-Popper, *Regard sur une tendance de l’art contemporain. La peinture de citation, „Psychologie Médicale”* 1988, Vol. 20, No. 8, s. 1110–1114. Do grona artystów kojarzonych z tzw. *peinture de citation* należą tacy artyści, jak Ivo Batocco, Gerardo Dicrola czy Claude Morini.

<sup>31</sup> Jak zauważa Niestrój: „Relacje z Wańkiem szybko wydały owoce, kierując malarskie zainteresowania uczniów w obszar tradycji, starych technik i technologii zepchniętych w zapomnienie pod naporem kultu awangardy lat sześćdziesiątych XX wieku. Powrót do środków ekspresji wczesnorennesansowych flamandzkich i holenderskich mistrzów wiązał się [o czym nie wszyscy wówczas wiedzieli] z modnym na Zachodzie trendem *peinture de citation*, rzadziej anachronizmem. Celowali w nim Włosi skupieni wokół rzymskiej galerii »Arte Fraticelli«. Niewielu wiedziało wówczas, że styl ów czynił z Wańka artystę awangardowego, mimo pozornego wstecznictwa jego warsztatu”. *Historia katowickiego artysty...*, op. cit., s. 26.

Niestrój podkreśla też pewien eskapistyczny powab estetyki Wańka: „Dorastanie w Katowicach miało swe dobre i złe strony. Betonowy, a raczej żelbetonowy aparat władzy na Śląsku odzierał młodych z resztek nadziei na polityczną odmianę. Jedyną drogą ucieczki spod wielkiej czerwonej łapy było wzniesienie się ponad mur rzeczywistości racjonalnej za pośrednictwem środków irracjonalnych, takich jak choćby okultyzm czy naiwna fantastyka, znana z obrazów śląskich prymitywistów. Można było również uprawiać, jak czynił to Henryk Waniek, »e r u d y c y j n ą e z o t e r y k ę «”, ibidem, s. 30 [podkr. M.S.].

<sup>32</sup> Zob. ibidem, s. 32.

<sup>33</sup> W 1979 roku Szmitke, na krótko przed obroną, podjął pracę nauczyciela malarstwa i rysunku w Liceum Sztuk Plastycznych w Katowicach.

<sup>34</sup> *Historia katowickiego artysty...*, op. cit., s. 33.

nad tekstami dramatów – *Beczka zawistnego losu*, *Anioły pani de Villefranche*, *Impas cnoty* i *Świnia* – wystawianych z czasem między innymi na deskach Teatru Śląskiego w Katowicach oraz w Teatrze Polskiego Radia. Poprzestaną na tych przykładach, ponieważ choćby najpobieżniejszy opis dramaturgicznej, scenograficznej i kompozytorskiej twórczości tego niezwykle wszechstronnego człowieka<sup>35</sup> znacznie przekraczałby ramy tematyczne niniejszego tekstu. Dodam jedynie, iż wśród wszystkich realizacji teatralnych, jakie powstały po cezurze roku 1990, czyli po – zapewne pełnym nadziei – powrocie do ojczystego kraju, na najbaczniejszą uwagę zasługują bezsprzecznie dwa monumentalne dzieła. Pierwszym z nich jest *Muzeum Historyczne Mme Eurozy*, autorska opera, do której zarówno libretto, jak i scenografię oraz eksperymentalną partyturę stworzył Szmítke, wystawiona w 2005 roku w Operze Śląskiej w Bytomiu. (Wyreżyserowania tego epickiego widowiska podjął się Ingmar Villquist, właśc. Jarosław Świerszcz). Drugi zaś stanowi multimedialna i monumentalna (670 x 960 cm) kurtyna należąca do Teatru Śląskiego w Katowicach, ukończona przez artystę w roku 2007.

We wspomnieniach dotyczących wieloletniego pobytu we Francji artysta niezmiennie powraca do epizodu związanego z postacią „niezależnego demiurga”, skrywającego geniusz pod „pancerzem szaleństwa”<sup>36</sup> – Salvadora Dalí i Domènech. Doprawdy, przepyszna jest historia drugiego, symbolicznego pogrzebu Markiza de Dalí de Púbol, który Szmítke miał urządzić na zlecenie Pierre’a Argilleta, oddanego przyjaciela i wydawcy dzieł tego najśłynniejszego – choć nigdy niekanonicznego – surrealisty (wydał on na przykład ilustracje, którymi Dalí ozdobił pisma Mao Zedonga). Ów symboliczny pochówek – opisywany później przez Szmítkego na łamach krakowskiego „NaGłosu”, w eseju *Byłem duchem Dalego* – miał się odbyć w Muzeum Surrealizmu prowadzonym przez Argilleta w Château de Vaux-le-Pénil, w miejscowości Melun pod Paryżem<sup>37</sup>. Opisane przez artystę przygotowania do tej niezwyklej celebry nie są jednak tak istotne, jak zawarte w rzeczonym tekście stwierdzenia dotyczące – jakże pięknego – „kataklizmu zwanego Dalim”:

„Fascynacja geniuszem Dalego była rodzajem wstydlivej choroby, przenoszona drogą intelektualną. Obeszła podobnie jak anarchia czy nihilizm, z dodatkiem jednak tego osłepiającego »sacrum«, które czyniło ją podobną religii (...). Terminując w pokorze u swego mistrza, wiedziałem, że cień jego artystycznego istnienia padł na półwiecze historii sztuki, odcinając wielu szanse zajęcia. Nawet Picasso, przeskakujący ze stylu na styl, zostawiający za sobą płaczące kobiety, dzieci i skuszonych pozorną łatwością epigonów, nie dokonał takiego spustoszenia”<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Adriana Zimnowoda, w tekście do katalogu wystawy poświęconej „kategoriom nieistnienia w sztuce”, wskazuje, iż: „Piotr Szmítke jest w pewnym sensie kontynuatorem idei Gesamtkunstwerku, który rękami i umysłami artystów nieistniejących konstituuje dzieło otwarte, podtrzymujące ideę zacierania granic sztuki i granic pomiędzy gatunkami”. *Piotr Szmítke. Metaweryzm. Kategorie nieistnienia...*, op. cit., s. 12.

<sup>36</sup> P. Szmítke, *Byłem duchem Dalego*, „NaGłos” 1994, nr 13, s. 133, 130.

<sup>37</sup> Jak wspomina Szmítke: „Ołbrzymi korowód postaci znanych z obrazów, rysunków i rzeźb mistrza uświetniał naturalnej wielkości stoł unoszony przez balon, płonąca żyrafa oraz księżę Orleanu osobiście – unoszony przez rącznego bachmata. Powtórnie, tym razem w sposób »godny«, czczono odejście człowieka, któremu grabarze zawdzięczają pałace”, *ibidem*, s. 145.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 138.



Błyskotliwy esej Smitkego okraszony został wyimkami z jego autorskim tłumaczeniem krótkiego manifestu Dalego, sformułowanego onegdaj jako odpowiedź na wydarzenia Paryskiego Maja (dokładnie 18 maja 1968 roku). W *Ma Révolution Culturelle* Dalí, prawdziwy arystokrata ducha, dworuje sobie między innymi z „instytucji orzekających” o kształcie współczesnej kultury, z „folklorystycznych” twórców, przyczółków powszechnej „kretynizacji”<sup>39</sup>. Niewątpliwie to właśnie pod wpływem szalonego Hiszpana – przez niechętnych mu niesprawiedliwie zwanego Avida Dollars – twórca metaweryzmu pogłębił swe krytyczne spojrzenie na współczesny *artworld*, na jego upolitycznienie i koniunkturalizm. („Prawie dwadzieścia osiem tysięcy żyjących w Paryżu malarzy jest mięsem armatnim maszyny Art Businessu”)<sup>40</sup>. I również pod wpływem Dalego wzmocnił on swój sprzeciw wobec proklamowanej przez Rolanda Barthes’a „śmierci autora”. („Barthes usiłujący wyeliminować *ethos* twórcy stawia fundament, na którym współczesna krytyka nowojorska buduje sobie wille”)<sup>41</sup>. W twórczej postawie wielkiego surrealisty Smitke odnalazł zalążek koncepcji, które z czasem rozwinął w metawerystyczną metodę:

„Demityfikacja świata polityki, poprzez użycie jego środków jako tworzywa artystycznego, państwo myśli twórczej zbudowane na mitach ingerujących w rzeczywistość, wszystko wydawało się jeśli nie wypowiedziane, to co najmniej przeczytane w dziełach autora miękkich zegarów”<sup>42</sup>.

## Et in Metawera Ego

Metawera, czyli „państwo myśli twórczej”, o którym mowa w powyższym cytacie, powstało też niewątpliwie z inspiracji *quasi-* czy też pseudo-nauką – patafizyką Alfreda Jarry’ego, z którą Smitke zetknął się w trakcie swych francuskich, intelektualnych peregrynacji. *La Pataphysique* stanowi, jak pisze Jarry na stronach *Czynów i myśli doktora Faustrolla*, „teorię urojonych rozwiązań, przypisujących symbolicznie zarysom rzeczy, za sprawą tychże, własności potencjalne”; „to wiedza o tym – wyjaśnia w innym miejscu – co dodane do metafizyki, w jej ramach lub poza nimi”<sup>43</sup>. Zafascynowany nową, iluzoryczną „nauką” – jej czarowi ulegli wszak również, między innymi Raymond Queneau, Jean Genet czy Jean Baudrillard – artysta postulował nawet w swoim czasie powołanie Światowego Instytutu Fikcji.

<sup>39</sup> Zob. ibidem, s. 144. Dla porównania podaję anglojęzyczną wersję tekstu Salvadora Dalí: „*Quantified Institutions*:/ Add a quantum of libido to antipleasure organizations such as UNESCO. Make UNESCO a *ministry of public Cretinization*, so that we will not lose what has already been done. Blend in some laudable folkloric prostitution, but add to it a strong dose of libidinal and spiritual energy. Thus transform this center of superbordedom into a genuine erogenous zone under the auspices of Saint Louis, chief legislator of venal love”. <http://www.noteaccess.com/APPROACHES/Dali.htm> [dostęp: 15.03.2015] [podkr. M.S.]. Cytat pochodzi z publikacji: J.-L. Ferrier, *Art of Our Century. The Chronicle of Western Art, 1900 to the Present*, Nowy Jork 1988, s. 651.

<sup>40</sup> „Prawie dwadzieścia osiem tysięcy żyjących w Paryżu malarzy jest mięsem armatnim maszyny Art Businessu. Niewielu twórców sypia z żonami ministrów lub zalicza żony w poczet ich kochanek. Naiwni doskonali warsztat, gdyż nie naiwni dawno pokochali »Les Grandes Écoles«. Bohaterowie okładek nie doradzają dzieciom L’Académie des Beaux Arts (...). Strategiczny talent Dalego pozwolił mu ujawnić prawdę o swej czysto artystycznej przewadze w epoce rozkładu kryteriów. Okazywał siłę, gdy lewicująca awangarda osiągała prawo głosu płaczem krnąbrnego, lecz bezbronno dziecka”. P. Smitke, *Byłem duchem Dalego*, op. cit., s. 131–132.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 145.

<sup>43</sup> A. Jarry, *Czyny i myśli doktora Faustrolla, patafizyka. Powieść neoscjentystyczna*, tłum. J. Gondowicz, Warszawa 2000, s. - 89, - 90 [oryginalna numeracja A. Jarry’ego].

14 lipca 1988 roku – data jest w rzeczy samej znamienna – organizuje Szmítke w Paryżu I Konferencję Metawerystyczną, ogłaszając w jej trakcie pierwszą wersję swego manifestu (czyli Pierwszy Manifest Metaweryzmu; druga wersja – *Omówienie założeń metaweryzmu oraz koncepcji inkarnacji metawerystycznych* – zostanie opublikowana w Katowicach w roku 1999). Odtąd właśnie, jak sądzę, możemy już mówić zarówno o w pełni dojrzałej koncepcji, jak i metodzie, polegającej w głównej mierze na kreowaniu fantomowych postaci artystów i ich dzieł, na konstruowaniu w miarę wiarygodnych, twórczych biografii, równie przekonujących komentarzy spisanych przez nigdy nieistniejących krytyków<sup>44</sup>.

Przy okazji należy odnotować, iż kolejne, tym razem już nie konferencje, lecz festiwale metaweryzmu odbyły się w krakowskim Bunkrze Sztuki w roku 1995 (a więc pięć lat po powrocie artysty do kraju) i w katowickim BWA (1999); natomiast najświeższy datą – z rozmysłem unikam tu słowa „ostatni” – Metavera Art Festival zorganizowany został pod auspicjami Fundacji Paryż prowadzonej przez Marlenę Niestrój w roku 2014. Naturalną konsekwencją pierwszego, paryskiego manifestu było powołanie przez Szmítkego Królestwa Metawery (zwanego niekiedy również Państwem Metawery), którego hymnem jest *Confutatis z Requiem Mozarta*, a godłem – zwieńczony koroną symbol nieskończoności – a zatem kreacyjnego bezkresu, nieograniczoności w symulowaniu nowych bytów. Pierwszymi posiadaczami paszportu fantazmatycznej monarchii zostali: Henryk Waniek, Andrzej Urbanowicz, pisarka i tłumaczka Urszula Małgorzata Benka oraz Jarosław Markiewicz, literat i malarz, założyciel konspiracyjnego Wydawnictwa Przedświt, a także – rzecz by można: „alternatywnego”, inspirowanego między innymi Swedenborgiańską mistyką, Kościoła Naturalnej Obecności. Z czasem do grona obywateli wolnego Królestwa dołączyli między innymi: Włstawa Szymborska, Mikołaj Henryk Górecki, Jan i Małgorzata Kidawa-Błóńscy, Waldemar Malicki i wybitna sopranistka Olga Sz wajgier. W 1988 roku Szmítke wykreował osobowości i – co nader oczywiste – dzieła pierwszych czworga artystów, stanowiących odtąd trzon metawerystycznej, widmowej „grupy” (postaci te opisane zostały szerzej w *Antylogii metaweryzmu*)<sup>45</sup>. I tak oto na świat przyszedł zręczny poeta i rysownik Giovanni da Vinobuono, „dandys i wielbiciel pięknych kobiet”, z pewnością sybaryta, o czym świadczyć może już samo nazwisko, w każdym razie – twórca zdecydowanie buntujący się „przeciw terrorowi antyestetyki”<sup>46</sup>. Z chłódów niebytu wywołany został także Amerykanin, były futbolista, cudownie ocalały z katastrofy lotniczej, w swych malarzarskich instalacjach zafiksowany na liczbie 53,8 (oznaczającej kąt, pod którym wbiło się

<sup>44</sup> Na pierwszych stronach katalogu retrospektywnej wystawy Szmítke podaje definicję doktryny metawerystycznej: „Pojęcie metaweryzmu powstało jako reakcja wobec rozwarstwienia między obrazami świata rzeczywistego i jego symulacjami. Rozwarstwienie to dowodzi wyczerpania metody jednorodności w sposobie obrazowania przedmiotu. Metaweryzm zakłada tworzenie wirtualnych osobowości artystów, symultaniczne formowanie ich hipotetycznych bytów, biografii i indywidualnych metod pracy, wynikłych z określonego kontekstu społeczno-kulturowego. W doktrynie metawerystycznej kluczową rolę odgrywa zasada perspektywy optymalnej, w myśl której prawdziwą wiedzę o przedmiocie definiuje jedynie ontologia jego postrzegania. Z mechaniki kwantowej wynika, iż prezentacja przedmiotu nie jest możliwa bez prezentacji obrazu tego, kto go artykułuje. Najczęściej chodzi tu o interpretatora, którego wizerunek stopniowo wypiera dzieło sztuki tradycyjnie rozpatrywane jako obiekt”. Piotr Szmítke. *Metaweryzm. Kategorie nieistnienia...*, op. cit., s. 5–6.

<sup>45</sup> Zob. P. Szmítke, *Antylogia metaweryzmu*, publikacja towarzysząca wystawie, Katowice 1994.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 39.

w ziemię skrzydło rozbitej maszyny)<sup>47</sup>. Pojawił się też w owej barwnej „społeczności” Uchito Mitu „urodzony w okolicach Kyoto, w rodzinie handlarza roślin ozdobnych”, artysta posługujący się językiem sztuki wideo, najchętniej jednak brylujący na paryskich bankietach<sup>48</sup>. I wreszcie, *last but not least*, Yasmina Sati, córka Mehrdada, dysydenta z czasów rewolucji Homeiniego, jako mała dziewczynka przemyciona w koszu na białiznę na pokład samolotu lecącego do Wiednia; dziś tworząca przestrzenne instalacje – na przykład z żywymi kurami – i tworząca cięte nożyczkami „wiersze ślady”<sup>49</sup>. Sukcesywnie w krainie metawery pojawiają się nowi mieszkańcy, między innymi: lwowianin Bolesław Ostroń-Ostrogów, zafascynowany buddyzmem Leon Tudor-Om, irlandzki rzeźbiarz Larry McCalm, urodzony w Casablance Omar Cocola...

Jak można sądzić, niemata „awanturę” wywołać musiała prezentacja dzieł nieistniejących artystów w krakowskim Bunkrze Sztuki (1995). Jolanta Ciesielska<sup>50</sup> pełniąc funkcję kuratorki wystawy podjęła bowiem decyzję – w rzeczy samej, bardzo odważną – by przynajmniej na początku, zataić to, że zebrana w przestrzeni galerii publiczność bierze udział w grze pozorów, w inteligentnej mistyfikacji. W wyniku tego zabiegu: „Recenzenci dali się nabrać i omawiali każdego artystę z osobna. Po demaskacji wybuchł skandal spuentowany mściwym milczeniem”<sup>51</sup>. Historia ta przywodzi na myśl *casus* Davida Černego, wspomnianego już czeskiego skandalisty-trickstera, którego oskarżono niegdyś o defraudację pieniędzy należnych twórcom biorącym udział w urządzonym przezeń pokazie. Cóż miał jednak począć, skoro sam był wszystkimi tymi twórcami<sup>52</sup>?

*Modus creandi* wypracowany przez Szmítkego, duchowo pokrewny działaniom takich twórców, jak Roee Rosen czy Lynn Hershman Leeson (jakkolwiek w stosunku do nich zdecydowanie pionierski), wyrósł z inspiracji autokreacyjnym geniuszem Dalego, patafizyką Jarry’ego i dowodzeniami fizyki kwantowej (*vide* teoria nieoznaczoności Heisenberga), a po części też, jak sądzę, memetyką Richarda Dawkinsa<sup>53</sup>. Metoda artysty doskonale oddaje ducha naszych czasów, ery mirażowych tożsamości, Narcyzów rozpaczliwie szukających swego odbicia w roztrzaskanych zwierciadłach. Jak stwierdza Szmítke w swym manifestie:

„Metaweryzm nie tylko spełnia odwieczną potrzebę przekroczenia własnego »ja«, urealniasjąc rimbaudowskie »ja to kto inny«. Jest również desperacką próbą pokonania nietrwałości

<sup>47</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 68–69.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 76–79.

<sup>50</sup> Jolanta Ciesielska opisuje twórczą postawę Szmítkego w kategoriach dandyzmu, arystokracji ducha: „Dandys uznaje świat kultury za swój własny rezerwat i kopalnię dóbr wszelakich, nie zawiera naturze i przypadkowi. Fikcja jest mu bliższa niż nieubłagany konkret świata rzeczy materialnych. Ze »sztuczności« sztuki czyni jej szandar przewodni. Uważa, że to życie naśladuje sztukę, a nie odwrotnie”. J. Ciesielska, *Piotr Szmítke. Ostatni dandys* [w:] *Piotr Szmítke. Metaweryzm. Kategorie nieistnienia...*, op. cit., s. 15.

<sup>51</sup> Cytat pochodzi z nietytułowanego tekstu Niestrój, zamieszczonego w katalogu retrospektywnej wystawy: *Historia katowickiego artysty...*, op. cit., s. 80–81.

<sup>52</sup> Černy otrzymał nagrodę za krzewienie metaweryzmu w Europie.

<sup>53</sup> Zob. R. Dawkins, *Samolubny gen*, tłum. M. Skonieczny, Warszawa 2007.

W swym manifestie Szmítke pisze na przykład, iż: „Z fizycznego i bio-memetycznego punktu widzenia metaweryzm jawi się jako heurystyczny model kreacji, układ autogeny, którego podstawą jest założenie, że to informacja wzbudza i ukierunkowuje energię”, *Piotr Szmítke. Metaweryzm. Kategorie nieistnienia...*, op. cit., s. 9 [podkr. M.S.].

egzystencji i samotności, na którą skazuje nas wybór oraz problemy twórczego życia. Jednym z najważniejszych jego zagrożeń wydaje się zatracenie tożsamości pośród luster, niezliczonej liczby odbić, kopii i falsyfikatów, zaklamujących stopniowo obraz świata<sup>54</sup>.

Myszę, iż dzieło Szmítkego stanowi też odpowiedź na – onegdaj brzmiały kontrowersyjnie, dziś natomiast jawiące się wręcz jako oczywiste – tezy Baudrillarda dotyczące logiki fikcji i fantazmatu, nieistnienia rzeczywistego świata, praktyk wykreślenia, przystawionych już niemal „map wyprzedzających terytorium” czy też matryc i kodów określających naszą egzystencję. Nawet już w warstwie retoryki Szmítke – pisząc o symulakrach, o zdeorientowanych masach i aktach dekonspiracji mechanizmów władzy – zbliża się do francuskiego filozofa; na przykład w tym oto passusie:

„Projekt *Kategorie nieistnienia w sztuce* ujawnia między innymi powszechność funkcjonowania symulaków, aplikowanych nam nie tylko drogą cyfrową. Niepewność rzeczywistości blokuje w masach chęć uczestnictwa w realnym życiu i współdecydowania o jego kształcie. To sprzyja politykom. Stworzenie grupy fikcyjnych twórców jest ostrzeżeniem, dekonspiracją iluzorycznego społeczeństwa (...). Ich życiorysy budzą w nas zaufanie i gwarantują zyskowność odsprzedaży dzieł. Rodzi to przekonanie, iż fikcja jest prawdą najdoskonalszą, żadna bowiem nieadekwatność z rzeczywistością jej nie grozi<sup>55</sup>.

Jakże harmonijnie powyższe konstatacje współbrzmiały z Baudrillardem, piszącym w *Zbrodni doskonałej o świecie*, który „zdradzają pozory – ślady jego nieistnienia, wiecznotrwałej nicości”, albo też o rzeczywistości, która „swym żalosnym konformizmem zniechęca do siebie nawet najbardziej błyskotliwe umysły<sup>56</sup>. Sądzę, że Piotr Szmítke zgodziłby się ze zdaniem wielkiego uczonego, który niezmiennie przekonywał nas, że: „Złudność świata (...) to ukazywanie się rzeczy takimi, jakimi są, mimo że same nie istnieją. W sferze pozorów rzeczy są tym, za co się podają<sup>57</sup>.

## Summary

### The Monarchy of an Endless Creation – Piotr Szmítke’s Formula of Metaverism

The article presents the achievement of Piotr Szmítke (1955–2013), a painter, stage design artist, avant-garde musician, poet and playwright based in Katowice. Unquestionably, he was one of the most intriguing and enigmatic figures in contemporary Polish art. The article describes Szmítke’s doctrine of Metaverism formulated in 1988, during the artist’s stay in Paris. The metaveristic *modus operandi* consists in producing fake personalities and ‘their’ works. The avatars such as e.g. Yasmina, Sati, John Beep or Omar Cocola may be associated with Roee Rosen’s figure of Justine Frank or Lynn Hershman Leeson’s project – Roberta Breitmore. The article refers Szmítke’s *modus operandi* to the Baudrillardian notion of *simulacrum*.

**Keywords:** Piotr Szmítke, metaverism, mystification, simulacrum, incarnation, identity.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 6–7 [podkr. M.S.].

<sup>56</sup> J. Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 9, 11.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 26.