

Jan Przytuński

→ SZTUKA AKCJI ←

Dziesięć zdarzeń w Polsce



Niniejsza publikacja poświęcona jest intermedialnej i efemerycznej sztuce działań bezpośrednich, które określone zostały mianem sztuki akcji. Autor rekonstruuje w niej przebieg kilku najbardziej reprezentatywnych dla tej sztuki zdarzeń – **pierwszego polskiego happeningu, pierwszego antyhappeningu i serii najważniejszych performansów**, jakie zrealizowano w Polsce, w okresie od 1950 do 1980 roku. Poszczególne działania pokazane zostały jako kluczowe momenty procesów twórczych wybranych artystów, którzy w znaczący sposób przyczynili się do obecnego kształtu sztuki. *Cricotage* Tadeusza Kantora, *Fubki Tarb* Włodzimierza Borowskiego, *Postępowanie* Andrzeja Matuszewskiego oraz seria performansów Zbigniewa Warpechowskiego stały się materiałem pozwalającym na analizę pytania o naturę sztuki akcji, o jej sens i znaczenie kulturotwórcze.

Jan Przyłuski. Antropolog i reżyser. Urodził się w 1979 roku. Zajmuje się przede wszystkim relacją między sztuką najnowszą a filozofią, badaniami nad pojęciem ruchu oraz paradoksami sztuki współczesnej. Jest doktorem w Instytucie Sztuki PAN.



Dla Leszka Kolankiewicza

Jan Przyłuski

→ SZTUKA AKCJI ←

Dziesięć zdarzeń w Polsce



*Jak Pan myśli: dlaczego datuję każdą zrobioną rzecz?
Bo znać utwory artystyczne to nie wszystko. Trzeba
prócz tego wiedzieć, kto i kiedy je zrobił, dlaczego,
w jaki sposób i w jakich okolicznościach. Jestem pewien,
że w swoim czasie powstanie gałąź nauki, którą może
nazwie się «nauką o człowieku», i której celem będzie
poznanie człowieka poprzez człowieka-twórcę.*

Pablo Picasso, Paryż, poniedziałek, 6 XII 1943, w: Brassai, *Rozmowy z Picassem*, przeł. Zbigniew Florczak, Warszawa 1979, s. 97.

*Świat sztuki jest czymś więcej niż światem wyobraźni.
Angażuje on bowiem ludzką egzystencję we wszystkich
wymiarach i w każdej dziedzinie. Nie tylko odczuwamy
go i akceptujemy, ale za pośrednictwem znaków, które ku
nam kieruje dzieło sztuki, uczestniczymy w nieuchwytnym
społeczeństwie przyszłości.*

Jean Duvignaud, *Socjologia sztuki*, przeł. Irena Wojnar, Warszawa 1970, s. 9.

*... z masy nieodróżnionych faktów wydobywam
konfigurację przyszłości.*

Witold Gombrowicz, *Kosmos*, Paryż 1965, (w: tegoż, *Dzieła*, t. V,
red. Jan Błoński, Kraków 1988, s. 24).

Celem niniejszej publikacji jest rekonstrukcja kilku zdarzeń sztuki akcji w Polsce drugiej połowy XX wieku wraz z ich kontekstem kulturowym i filozoficznym. Nie jest to więc praca skoncentrowana wyłącznie na wewnętrznych przemianach w samej sztuce i przez to nie może być uznana za przynależącą do wąskiej dziedziny tradycyjnie określanej jako historia sztuki. Wolna twórczość prezentowanych tu osób (Tadeusza Kantora, Włodzimierza Borowskiego, Andrzeja Matuszewskiego, Zbigniewa Warpechowskiego) ukazuje nie tyle ich światopoglądy i postawy, ile pewną izomorficzność poszczególnych dróg artystycznych, indywidualnych strategii, konkretnych wyborów, krótko mówiąc wszystkiego tego, co stanowi o osobistej wrażliwości czy świadomości artysty, i procesów ponadindywidualnych, w których to, co świadome, splata się z tym, co nieświadome w przestrzeni międzyludzkiej, w ramach komunikacji społecznej, a czego rezultatem jest tak zwana wrażliwość kulturowa. Jednak to prefiguratywna funkcja sztuki wobec innych praktyk kulturowych (w tym także samej filozofii i filozofii kultury) sprawia, że zarysowana tu topografia twórczości kilku artystów intermedialnych jest czymś więcej niż historią nowych form kreacji. Praca artystów wykorzystujących sztukę akcji, najbliższą żywej tkance życia, i za pośrednictwem tej sztuki eksperymentujących z aktywną materią kultury, może być przyczynkiem do powstania alternatyw wobec dominującej w społeczeństwie postindustrialnym kultury masowej, medialnej i wizerunkowej. Sztuka-życia, *live-art*, przypomina o granicach przedstawienia, ograniczeniach obrazu, jakim żyje dzisiejsze społeczeństwo spektaklu. Dowodem, że wciąż możliwa jest kreacja nowych form, nowych języków i – co za tym idzie – nowych stylów życia – mogą być istniejące już „alternatywy w kulturze”, takie jak projekt „kultury czynnej” Jerzego Grotowskiego, czy inne projekty powstałe właśnie w przestrzeni sztuki i przez ludzi sztuki stworzone. To, że sztuka może być nie tylko przestrzenią eksperymentu z formą, pokazują opisane tu działania artystyczne zrealizowane w Polsce do około 1980 roku, a więc w czasie, gdy dokonywała się wielka przemiana percepcji sztuki, zmiany jej modelu, aż do całkowitego zniknięcia tego modelu, kiedy przestał już być interesujący.

Przede wszystkim jednak przedstawiona rozprawa ukazuje genezę i sens najważniejszych działań sztuki akcji – happeningu, antyhappeningu i performensu – zgodnie z ewolucją tych form. Co się tyczy metody opisu historycznego, to zastosowano tu zarówno ujęcie diachroniczne, jak synchroniczne, korzystając tak z przedstawienia dynamicznej przemiany chronologicznej opartej na porządku następstw, jak z metody „ciącia poprzecznego”, czyli rozbudowującego opis wokół pewnych znaczących dat i momentów zagęszczenia zdarzeń. W ten sposób, oś pierwszego rozdziału o happeningu wyznacza rok 1965, a drugiego – poświęconego antyhappeningowi – rok 1969 (choć mowa w nim o czasie przełomu 1968-1971 i konsekwencjach rozciągających się na całe lata siedemdziesiąte). To, co było możliwe w dwóch pierwszych rozdziałach, okazuje się niewykonalne w trzecim. On wychyla się już w stronę lat osiemdziesiątych, a za cel ma raczej przedstawienie genezy sensu tej enigmatycznej i efemerycznej sztuki, jaką jest

„Wprowadziłem tam 14 czynności życiowych, jak jedzenie, golenie się, noszenie węgla, siedzenie itp. Czynności te zostały pozbawione podczas happeningu swych funkcji praktycznych i każda z nich była skazana wyłącznie na swój własny rozwój. Nazwałem ten happening Cricotage dla podkreślenia tej metody anektowania rzeczywistości, którą stosowałem w teatrze, a która tu została spotęgowana, zwielokrotniona”^a. Jedzenie, siedzenie, noszenie węgla, leżenie, golenie się, dźwiganie tobołów, owijanie i bandażowanie, teoretyzowanie, rozmawianie przez telefon, namydlanie się, stwierdzanie faktu, wstawanie i siadanie, zdejmowanie ubrania, napychanie kieszeni. Czternaście czynności, czternaście banalnych na pierwszy rzut oka działań, które pozbawione swojego codziennego kontekstu i ukazane jako sztuka podniesione zostają do potęgi. Paradoksalnie, to właśnie to, co najbardziej prozaiczne, celowo niesteatralizowane i nieogrywane przez autorów pokazu, przeciwnie – z rozmysłem wykonane w naturalnym rytmie codzienności, miejscami nawet na granicy niedziałania i ciszy, zyskiwało nieprzewidywalną moc poetycką. Realność tych aktów okazała się być sama w sobie fascynująca. A kiedy w pewnym momencie – tak, jak to zaplanował Kantor – wykroczyły one poza przypisaną im przez codzienność ramę funkcjonalności – kiedy nagle jeden z namydlających się mężczyzn zaczął nacierać stojącego obok, ubranego w garnitur człowieka, lub gdy dwaj ludzie otworzyli wielką skrzynię podróżną i zaopatrzeni w widelce rzucili się na wypełniający jej wnętrza makaron – siła zaskoczenia była potężna, ożywiająca wyobraźnię, a wypływający z tego zaskoczenia potencjał interpretacyjny zdolny był poruszyć najbardziej zdrtwiałe umysły.

Dziwne, że działania zwielokrotnione i wyabstrahowane, ukazane po raz pierwszy w postaci tak czystej, że prawie rażącej swą dosłownością i absurdem, nie wywołały szoku u polskiego widza. Nie miał on dotąd szans na obcowanie z tego rodzaju czystą formą poza teatrem, formą porażającą nieoczekiwanym brakiem logiki, a przez to – paradoksalnie – przytłaczającą swą wieloznacznością. Przeciętny odbiorca, przyzwyczajony do ekspansywnych form przekazu, prezentowanych przez wkraczającą dynamicznie popkulturę, do estetyki szoku i sensacji, pozostałby zapewne całkiem obojętny wobec tego czy innego happeningu, manifestując niezrozumienie jedynie chłodnym uśmiechem lekko zażenowanego mieszczaucha. Wzruszyłby ramionami na widok akcji, która na dodatek – inaczej niż w działaniu happeningów zachodnich – nie angażowała widza przez wciągnięcie go do środka zdarzenia i uczynienie zeń współuczestnika. Już wtedy, w Europie, 1965, trzeba było zrobić naprawdę wiele, by sztuka mogła przedrzeć się do stłumionej wrażliwości współczesnej. W Polsce wystarczyło zaanektowanie przestrzeni publicznej zarezerwowanej dla akcji sterowanych przez władzę, wystarczyła po prostu likwidacja sceny, działanie wykonywane wśród ludzi i dla ludzi. Nie zapominajmy też, że odbiorcami pierwszych happeningów Kantora była elita – intelektualiści, artyści, krytycy – wszyscy otwarci, elokwentni, nowocześni. Śmietanka zareagowała dopiero wówczas, gdy podczas powtórki Cricotage'u, pokazywanej w krakowskim Towarzystwie Historyków Sztuki pod tytułem *Linia Podziału*, ktoś cichaczem zaczął zamurowywać drzwi. „Ale ja idę dziś jeszcze do teatru! Mam bilety!” – podniosła rwetes leciwa staruszka. Ale i ona – wspominał jeden z obecnych – mogła być podstawiona.

^a Cyt. w: Pleśniarowicz, Kantor, dz. cyt., s. 166.

Głowy jednak musiały polecieć. Mniejsza o sztukę i reakcję elity, dla szpiegujących galerie władz to była „jasna” aluzja. „Jasna”, czyli jaka? – można się tylko domyślać. Prezesa Towarzystwa zwolniono.

Absurd reżimu komunistycznego spotkał się ze sztuką, która grała z absurdem ludzkiej egzystencji jako takiej. I reżim nie mógł sobie z tym poradzić. Podobnie było zresztą z całą niemal tradycją teatru absurdu w Polsce, która – trzeba przypomnieć – ufundowała grunt dla Kantorowskich eksperymentów. Problemy miała wystawiona w 1960 roku *Kartoteka* Różewicza, którą odczytano jako wypowiedź polityczną. Nie może pozostać niezauważone to, że właśnie teatr absurdu, stawiający pytania ogólnoludzkie, a nie *explicite* polityczne, stanowił kontekst dla Cricotage'u i akcji następnych. Gombrowicz, Witkacy, Beckett i Ionesco kształtowali całą ogromną sferę czytelnych odniesień, do której w roku 1965 mogli odwoływać się polscy widzowie i twórcy. Na marginesie warto dodać, że najgłośniejszą premierą roku 1965 było silnie związane z poetyką absurdu *Tango* Sławomira Mrożka, które zaraz po opublikowaniu miało aż osiem wystawień w jednym sezonie, co było rekordem. *Tango* było swoistym manifestem pokolenia prowadzącego grę o sens i walkę o dotknięcie tego, co rzeczywiste w codzienności. Sztuka współczesna sięgnęła po formy, wobec których, pytanie o sens sztuki stawało się sprawą znacznie poważniejszą, pozostawało nierozzerwalnie związane z pytaniem o sens istnienia. Z pytaniem na wskroś filozoficznym, pytaniem o rzeczywistość, o – nieważne – twardą czy miękką, ale jednak empirycznie doświadczaną realność.

„Sztuka dzisiejsza jak życie wciągnięta jest w sens, którego nigdy do końca nie znamy. Obserwujemy jego ruch, którym do pewnego stopnia możemy racjonalnie kierować. Ten ruch, działanie, sztuka dzisiejsza stara się – nie oddać ani nie reprodukować – nie zapisać – stara się b y ć j e g o w y n i k i e m”^b. Choć nie wiemy dokładnie, kiedy Tadeusz Kantor napisał te słowa (jak wiadomo, wiele swych tekstów antydatował), to na pewno – jeśli spojrzeć na nie w węższym, historycznym ujęciu – dotyczą tak zwanego okresu informelu i można je uznać za pomocną diagnozę stanu sztuki polskiej końca lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych. Wtedy jednak, choć na arenę wkroczyła już sztuka akcji i zaczął się czas antystrukturalistycznego procesualizmu oraz wielkiej fascynacji zdarzeniem, Kantor nie wycofał się ze swojej obsesji obrazem, przedstawieniem, reprezentacją. Stanowczo bronił jego roli; i to nie tylko jako śladu akcji. Nie chciał jednej filozofii twórczej zastąpić drugą, nową i radykalną. On radykalny pozostawał od dawna, a dokładnie mówiąc – radykalnie wierny swojej wewnętrznej konieczności; ta zaś, jak nie wskazywała na pewną ciągłość. Napięcie między ruchem, działaniem się a przedstawieniem i zniemowaniem, między żywą realnością a jej obrazem, stanowiło kluczową kwestię w jego twórczości. Doświadczenie surrealizmu i malarstwa informel pozwoliło mu dostrzec znaczące różnice między tymi subtelными pojęciami. Warto coś w tej sprawie dopowiedzieć.

Wtedy bowiem, w okresie informelu, obraz „stawał się – jak pisał – jakąś wydzieliną” wnętrza, odróżniał się od przedstawienia i w tajemniczy sposób łączył z życiem.

^b Tadeusz Kantor, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja. O sztuce informel*, „Życie Literackie” 1955 nr 50, dodatek „Plastyka” nr 16, s. 6. Cytuję za wersją z: tegoż, *Metamorfozy*, dz. cyt., s. 180.

podobne pytania? Wróćmy tym samym do historii, pogłębiając nasz wywód o ów niezastąpiony, przebogaty kontekst, bez którego nie byłoby Cricotage'u.

Po drugiej wojnie sztuka polska pozostawała w cieniu Przybosa, pierwszej awangardy i konstruktywizmu. Trwał dialog, który można scharakteryzować postawionym przez tego poetę pytaniem: „Jak wyjść z abstrakcji?”. Abstrakcja przeciw konstruktywizmowi i na odwrót. Oto sytuacja kryzysu po wyniszczającej ducha wojnie: z jednej strony sztuka bezprzedmiotowa, abstrakcyjna i estetyzująca dowolność, z drugiej – pobudzana chęcią konstruowania – pusta struktura, geometryczny szkielet, formalna doskonałość pozbawiona treści niczym jakaś piękna wydmuszka. Tragedia wojny sprawiła, że nic nie mogło być już takie jak dawniej. Po katastrofie, która przekreśliła sens wszelkich utopii, a w konsekwencji w ogóle koniec wielkich narracji, postulat tworzenia wszystkiego od zera paradoksalnie nie miał już sensu. Choć w istocie niemal wszystko zostało zniszczone, a teraźniejszość zdawała się być jak biała kartka papieru czekająca tylko na ponowne zapisanie, wiadano już (a przynajmniej wiedzieli najdojrzalsi twórcy tamtych czasów), że takie podejście jest tylko niebezpieczną iluzją, że trzeba rozejrzeć się wokół i rozpoznać to, co pozostało, co stanowi właściwą realność. W sztuce po drugiej wojnie „podstawowym elementem generalnej przemiany stała się stopniowa rezygnacja z odtwarzania czy też przetwarzania rzeczywistości w tzw. «dziele sztuki», na rzecz bezpośredniego ujęcia realiów świata”¹⁶ – diagnozowała z dystansu, w 1981 roku, Alicja Kępińska. „Bezpośrednie ujęcie realiów świata”. Podejście uznające ową bezpośredniość, którą przedwojenne awangardy określiłyby jako naiwną, teraz znów okazywało się aktualne. To właśnie naiwna wiara w autentyczność ratowała sztukę czasów kryzysu przed ostatecznym milczeniem.

Równoległe wzrosło zainteresowanie nauki sztuką, i to w stopniu dotąd nieobszernym. Nie bez konsekwencji obustronnych. „Stosowanie takich metod, jak np. semiotyczna, pojmująca wypowiedzi sztuki jako komunikaty, lub strukturalne badania nad mitotwórczymi mechanizmami umysłu ludzkiego, stało się jednym z elementów napędowych rozwoju sytuacji artystycznej, ukazując niejednokrotnie niespodziewane aspekty sztuki i poszerzając jej możliwości”. Zmiany w powojennej nauce i powojennej sztuce to dwustronne poszukiwania nowych form wyrazu myśli. Obserwatorka wnikliwie i z rozumą analizuje fakty należące do historii sztuki, by na nich nadbudować odautorski poziom komentarza antropologicznego, który się nie przedawnił. „Nie ulega wątpliwości – pisze autorka *Nowej sztuki* – że rozpad tradycyjnych języków artystycznych, wielokrotnie i jaskrawe akty destrukcji w stosunku do tradycyjnych kryteriów sztuki [...] wywołują u odbiorcy stany konsternacji”. Ukazując bliską relację między sztuką a mitotwórstwem (w oparciu o odkrycia Mircei Eliadego), rozjaśnia konsekwencje tego stanu rzeczy i stawia diagnozę do dziś – jak się zdaje – aktualną: „Im sztuka współczesna jest trudniejsza, tym bardziej wzrasta społeczne nią zainteresowanie. O ile awangarda końca XIX wieku skazana była na niezrozumienie, teraz funkcjonuje mechanizm odmienny: chęć życia w rytmie współczesności, chęć bycia poinformowanym, wykształconym, sprawia, że to, co wiodące i trudne, staje się dla odbiorcy najbardziej pożądane, wręcz krystalizuje się w mit, a mit ten szybko zyskuje szeroki zasięg”.

¹⁶ Cytat ten i następne: Alicja Kępińska, *Nowa sztuka*, dz. cyt., s. 8-10.

Przyda się szybki rzut oka na historię polskiej sztuki powojennej, krótki zarys, stworzony w oparciu o to, czego w swojej pracy dokonała Alicja Kępińska. Opis przemian zachodzących po drugiej wojnie światowej zaczyna się tu nie tyle od stwierdzenia beznadziejnej, traumatycznej sytuacji po 1945 roku, ile od poszukiwania odpowiedzi na pytanie, jakie były „pierwsze systemy wartości”, powoli krystalizujące się w zdruzgotanej wojną i duchowo spustoszonej Polsce. To właśnie wartości, zarówno estetyczne, jak logiczne i etyczne, stanowią materiał, którego przemiany obserwuje Kępińska, analizując poszczególne, bardzo nieraz różnorodne zjawiska świata sztuki. Pod tym względem *Nowa sztuka* jest chyba jedyną tego rodzaju publikacją.

Po dziesięciolecie 1945-54 (także zmiennym i niejednorodnym – ważna i wyraźna jest cezura roku 1949) zmienia się klimat intelektualny. W roku 1955 (na kilka miesięcy przed datą graniczną w historii powojennej Polski, czyli czerwcem 1956) następuje atmosfera „wielkiego przyspieszenia”¹⁷. Po nim początek dialogu z europejską aktualnością sztuki, kiedy to pojawia się problem abstrakcji, informel i materia konkretna. Polifoniczny model sztuki lat sześćdziesiątych Kępińska określa bardzo dokładnie. Wtedy to w polskiej sztuce środkiem staje się szczególnie rozumiany komunikat metaforyczny i ezoteryczny szyfr w dziele, asamblaże, czyli pełne znaczeń zestawienia przedmiotów (układy odpowiadające temu, co dziś przyjęto się nazywać „instalacją”), nowe modele figuracji i ich kontynuacje w postaci obiektów. Obiekty strukturalne stworzone jako głosy przeciw istniejącej konwencji obrazu, „formy przestrzenne” i materiały przemysłowe, gra otwarta i układy zmienne, przestrzeń i światło zastosowane jako parametry nowej wrażliwości. *Environment*, czyli już nie zestawienie obiektów, lecz całe zaaranżowane przy ich użyciu otoczenie, „przestrzeń wyznaczona przez strukturę zbioru”, okalająca i pochłaniająca obserwatora. Wreszcie happening. „Spreparowany tok wydarzeniowy”, który rozpoczyna przemiany sztuki w procesie jej dematerializacji prowadzącej ku konceptualizmowi. W tym nurcie sam proces myślowy rozumiany jest jako tworzywo sztuki, aktywność konceptualna dociera do granic „niemożliwego”. Konsekwencją tego są akcje lat siedemdziesiątych, wraz z ich partyturami i dokumentacjami. Aktywność analityczna sztuki koncentruje się na zagadnieniu granicy między teorią a praktyką, a nową praktyką artystyczną okolic roku 1974 ma stać się pluralizm personalistyczny.

Złożony ten proces ma swoje korzenie. Tkwią one właśnie w latach 1945-49, gdy w środowiskach artystycznych i intelektualnych rozpoczynają się dyskusje: o „realności” i „rozumiałości” sztuki. Inne niż te prowadzone dotąd podczas dwudziestolecia międzywojennego, a jednak będące po części jakby ich kontynuacjami. Toczą je (między innymi) Julian Przyboś, Henryk Stażewski, Adam Ważyk, Stanisław Teisseyre. Ta nieformalna grupa zdecydowanie przeciwstawia się wszelkim banalnym, „naturalistycznym podobieństwom”. Pisma „Kuźnica”, „Przegląd Artystyczny” czy „Odrodzenie” aż kipią od prowadzonego sporu awangardystów z nieawangardystami. Z jednej strony z konserwatystami, z drugiej, z poplecznikami nadchodzącego socrealizmu. Grupa Młodych

¹⁷ Określenie Alicji Kępińskiej, por. też: *Nowa sztuka*, dz. cyt., s. 31. Potwierdzają to słowa Jerzego Ludwińskiego: „Trzeba by zacząć od tego, że w 1955 roku – a nie w 1956 jak się powszechnie uważa – była zmiana polityczna na dużą skalę. Odwilż zaczęła się od kultury, od sztuki. Wtedy już powstawały pierwsze grupy artystyczne. Grupa 55 w Warszawie, Grupa Krakowska, Grupa R-55 w Poznaniu, no i Grupa Zamek. I jeszcze kilka innych, których nie wymienię. Wtedy zaczął się ten cały ruch”. Jerzy Ludwiński, *Sztuka mierza do maksymalnej różnorodności*, rozmawiał Rafał Jakubowicz, w: Jerzy Ludwiński, *Epoka błękitu*, Kraków 2003, s. 290.

Kantor ruszył w podróż do wnętrza, która nie ma końca. To wtedy po raz pierwszy padają znamienne dla współczesnej sztuki słowa: „Dalej już nic”. Nieświadomość okazuje się otchłanią i pustką zarazem. Kantor nie boi się w nią spojrzeć. W jego osobistym zmaganiu pomaga mu to, co Grecy nazywali *sofrosyne*, dzielnością, odwagą prawdy. Ta właśnie odwaga prawdy jest kluczem do zrozumienia Kantorowskiego realizmu. Jest początkiem poznania siebie samego. Informel to sztuka pozbawiona figuracji, nie ma w niej rozpoznawalnego kształtu, który byłby atrakcją i dystrakcją zarazem, jest brakiem przedmiotu. Nadwerżona świadomość nie wie, na czym powinna się skupić, czemu oddać; jaki przedmiot byłby godzien zainteresowania podmiotu. Dlatego też wcześniej czy później musi nastąpić koniec z informelem, a stało się to około 1963–1964 roku. Do jego sztuki wkroczy teraz zniecka i nieproszone to, co na zewnątrz, to, czego nie można dłużej ignorować, „miazga życia, fakty, wypadki, osoby, resztki, dokumenty, poszukiwanie przedmiotu, wielość i groza niewyobraźnego, happeningi, okolice zera”²⁶. Następnie konieczny będzie gest: ukrycie przedmiotu, opakowanie, choć przedmiot istniał dalej, „dołączył tylko do biednego pokoiku wyobraźni. [...] Ukrycie nieokreślonego Przedmiotu jest ukrywaniem samej pustki, śmierci, pakunki, torby, listy, poczta, walizki, mizdrzenie się, oszukiwanie”. Ambalaż wędrowny to kolejna forma, którą wymyśla. Należy wszystko opakować. Na opakowaniach pojawiają się portrety, także matki, w końcu własne. Inną wersją ambalażu są powstające (od 1965) parasole – zakrzywienia przestrzeni, pozwalające uniknąć pustki, zneutralizować śmierć i lęk przed nią. „To nieprawda, że rozum współczesny zwyciężył lęk”²⁷. On wraca. Śmierć jest nie do wyeliminowania, to jedyna pewność na tym świecie, a jednocześnie coś absolutnie skandalicznego. Trzeba ją ukryć, opakować, zataić. Trzeba pustkę „owijać w bawełnę”, kreować jak to nazywa dzisiejsza filozofia – przedstawienie bez modelu. Łatwo o rozpacz, a co za tym idzie przeklinanie Obrazu i kolejne wtargnięcie życia. Ono także wraca. Kiedy pod koniec drogi pojawi się znów owo katastroficzne i złowrogie „Dalej już nic”, nadal będzie istniał, oparty na przedstawieniu właśnie, Teatr Życia. „«W nim zostanie». Bo przecież Obraz musi zwyciężyć”. Tak kończy się *Moja twórczość, moja podróż*, tekst-sповідź, tekst-testament, tekst intymny.

„W kącie na pace / stoi kobieta / w kompletnym bezruchu. / Mężczyzna trzymając zwój białej taśmy / owija ciało kobiety / dookoła, / dokładnie / w niezwykłym napięciu, / bardzo precyzyjnie, / z perfekcją, / nieustannie, / owija, / bandażuje, / dookoła, / miejsce po miejscu, / stopy, nogi, uda, brzuch, / tułów, ręce, głowę, / warstwy stają się coraz grubsze, / kształt ludzki z wolna zanika, / w końcu zostaje tylko sama / szaleńcza i bezcelowa / czynność owijania, / opakowywania, / owijania, / opakowywania”. To ostatni, dziewiąty fragment *Cricotage'u*, puenta. Jeśli przypatrzeć się uważnie, to można dostrzec tu jeszcze jeden zabieg formalny: klamrę. Godzinę wcześniej wykonano inne działanie, które jest z nim powinowate. Całe zdarzenie z 10 grudnia 1965 roku zaczynało się bowiem od akcji, podczas której usmarowany pyłem węglowym półnagi mężczyzna wiadrami nosił węgiel i powoli, systematycznie, wiadro po wiadrze, zasypywał leżącą

w kącie na stole nagą dziewczynę, „z rękoma rozrzuconymi jak manekin, / oczy szeroko otwarte, / uśmiech martwy”. Tam i z powrotem nosił wiadrami węgiel, zasypywał, nosił, zasypywał, aż nagie ciało znikło niemal całkowicie pod hałdą czarnego minerału.

Oba opisane eventy to ludzkie ambalaże. Owija się w nich człowiek, „żywe, ludzkie wnętrza”, kobietę²⁸. Za pierwszym razem czyni się to za pomocą węgla, surowca naturalnego wydobywanego przez górników z wnętrza ziemi w znoju i trudzie, węgla, który od czasów pierwszej rewolucji przemysłowej jest niemal wprost symbolem pracy rąk ludzkich, wysiłku i codziennej harówki. Praca twórcza była dla Kantora ukrywaniem mistycznego braku, którego tajemnica symbolizowana była przez kobietę, kamuflowaniem fascynującej i niepokojącej pustki. Owijaniem, opakowywaniem...

...

„Zdumiewająca jest analogia między linią rozwoju tego teatru a doświadczeniami światowego happeningu, przy czym nie ma tu mowy o jakichkolwiek bezpośrednich inspiracjach, co łatwo stwierdzić, porównując daty”²⁹. Tak o teatrze Tadeusza Kantora *Cricot 2* i początkach happeningu w Polsce pisała w 1968 roku Hanna Ptaszkowska. Za początek happeningu na świecie – przyznawała – uznaje się rok 1958. Lata następne, do około 1963, to czas aktywności happeningów prawie wyłącznie amerykańskich – Kaprowa, Dine'a, Oldenbarga, Groomsa i Whitmana, żeby wymienić największych – czas, gdy happening był jakby jeszcze „zakonspirowany”. W Europie działania pod nazwą happeningu zaczynają się od około 1964 roku, choć to, co robi na przykład Yves Klein, należałoby uznać raczej za „manifestację indywidualną” niż nowy ruch artystyczny. W teatrze *Cricot 2* lata 1956, 1957, 1961 i 1962 to intensywne „gra w Witkacym”, podczas której destrukcji ulegają wszystkie niemal tradycyjne kategorie teatralne. (Wystawione zostają kolejno: *Mątwą*, *Cyrk*, *W małym dworku*, *Wariat i zakonnica*. Powstały później, bo w 1967, spektakl *Kurka wodna*, nazwany wprost teatrem happeningowym, to ich „nieuchronne następstwo”. Dlaczego? Hanna Ptaszkowska tłumaczy, że był to proces dwupoziomowy: po pierwsze – poszerzenia pojęcia „przedmiotu”; po drugie zaś – „rozpadania się informacyjnej struktury” i powstawania struktury nowej, którą – za Michaeliem Kirby'm – Ptaszkowska nazywa „przedziałową”: złożoną z serii działań, z „przedziałów”, z odrębnych eventów, autonomicznych sytuacji³⁰. Przedmiot pełniący dotąd funkcję ilustracyjną i występujący jako rekwizyt, teraz miał się pojawić jako przedmiot gotowy, *ready made*, znaleziony i wyjęty z życia, a także – jakby tego było mało – „przekraczający granicę jakościową dzielącą go od aktora”. Jak go nazywał Kirby: aktor nieożywiony. Podobnie, znaleziony i wzięty jako gotowy, był tekst. U Kantora „cały spektakl nie ilustruje tekstu sztuki, ale stanowi rodzaj akcji paralelnej”. Przedziały, czyli „niezależne jednostki teatralne”, powstały na skutek rozpadu i „uprzedmiotowienia” wszystkich elementów spektaklu.

Najwymowniejszym znakiem tej estetyki jest Maszyna Aneantycyjna ze spektaklu *Wariat i zakonnica*, w całości wykonana z prostych, składanych krzesel (tych symboli

²⁶ Pleśniarowicz, Kantor, dz. cyt., s. 183.

²⁸ Hanna Ptaszkowska, *Happening w Polsce*, dz. cyt., s. 8.

³⁰ Książki Michaela Kirby'ego, *Happenings: An Illustrated Anthology*, New York 1965, oraz późniejsza, *The Art of Time*, New York 1969, stanowią główne odniesienie i bazę teoretyczną dla wszystkich niemal polskich badaczy tego medium. Pierwszą książkę mógł Tadeusz Kantor znać, choć nie ma na to dowodów.

Główną cechą happeningów było to, co zdaniem publicystki „Dialogu” jawi się jako logiczna struktura. Zwraca uwagę fakt, jak wielką rolę spełniał w happeningu przypadek. Nie bez kozery Allan Kaprow dla określenia szczegółów przygotowywanych zdarzeń często podczas pisania partytur sięgał po wróżby w stylu *Jijing*, wykorzystywał lodygi krwawnika albo rzuty monetą. Chciał uwydatnić jednostkowość i wyjątkowość aktu twórczego, którego jedyną rzeczywistą determinantą byłby sam los. Statystyka uśredniała i standaryzowała, eliminowała różnice i równała w dół, dlatego też szybko stała się narzędziem systemowym, środkiem manipulacji władzy. Nie była dobrze widziana przez ze swej natury antykonserwatywnych artystów. Teraz więc szybko zastępowała ją filozofia przypadku, stochastyka, a nawet swoista, choć brzmi to paradoksalnie, metoda przypadku. Ten antystrukturalny, alogiczny nurt zyskiwał niezwykłą siłę w różnorodnym żywiole kontrkultury lat sześćdziesiątych. „Teatr przypadku”, „dramat przypadku” – nie wahano się tak nazywać akcje, które dziś znamy jako klasyczne już happeningi. Choć refleksja krytyczna nad tymi zagadnieniami najcenniejsze owoce wydała później, już wtedy szukano podstaw metafizycznych tłumaczących nową estetykę. Tworzono ciągi wynikowe mające wyjaśnić genezę stochastycznej natury happeningu. „Rzeczywistością rządzi brak celowości i przypadek – happening imituje rzeczywistość – nim więc także rządzi brak celowości i przypadek”³⁷. To oczywiste, że dziś nie da się ująć tego tak prosto.

John Cage mówił, że „jedynym określonym elementem jego utworów staje się czas. Czas jest zresztą jedynym wspólnym mianownikiem dla rozmaitych elementów, które znalazły miejsce w happeningach”³⁸. Ale jaki był czas okalający Cricotage? Jaka panowała atmosfera, co stanowiło szeroki kontekst pierwszego polskiego happeningu? Trzeba o tym powiedzieć, gdyż większości danych o zdarzeniu dostarczył nam jego twórca skupiony na własnej drodze twórczej, organizujący swój zapis wokół wewnętrznego doświadczenia artysty. Ale w jakiej sytuacji historycznokulturowej ten artysta się znajdował? Jak należałoby określić ten czas?

Lata sześćdziesiąte. „Odszedł stalinizm, rozwiały się albo skisły nadzieje październikowe, system pozostał. Naprawdę starzy ludzie pamiętali wiek dziewiętnasty. Sześćdziesięcioletni – pierwszą wojnę i zdążyli wziąć udział w wojnie bolszewickiej. Pokolenie akowskie przekroczyło czterdziestkę. Konsumowano społeczne awanse z lat pięćdziesiątych. Marksizm obowiązywał w sferze rytuału. Centralizacja władzy obejmowała wszystko, tylko inaczej niż za stalinizmu. [...] Cenzura była przykra. Mały realizm nie zadowalał nikogo. [...] Pozorne wybory stały się prawdziwymi, prawdziwe pozornymi. [...] W latach sześćdziesiątych pisali i wydawali swoje dzieła Parnicki, Buczkowski, Konwicki, Andrzejewski, Lem, Różewicz, Jastrun, Strykowski, Herbert, Białoszewski, Szymborska, Grochowiak, Nowak, Miłosz i Gombrowicz”³⁹. Wymieniać można by długo. Zresztą każdy

³⁷ Hanna Ptaszkowska, dz. cyt., s. 109. Szkieletując teorię happeningu, Stefan Morawski najsilniej akcentuje właśnie inspirację aleatoryczną. Por. Stefan Morawski, *Happening. Rodowód, charakter, inspiracje*, w: „Dialog” 1971 nr 9, s. 109-131, oraz nr 10, s. 117-136. W tym ciekawym studium pisarzem w roku 1971 nie mówi się jednak wcale o polskim happeningu (poza marginalnym wspomnieniem tekstów Ptaszkowskiej i Semil, i jednego zdania o *Koncerte morskim* Kantora), a materiał analizowany pochodzi w całości z książek zachodnich happenersów.

³⁸ Tamże.

³⁹ Fragmenty z tekstu o latach sześćdziesiątych autorstwa Jacka Łukasiewicza, *Rzeczywiste i całkiem inne*, „Odra” 2005 nr 4, s. 54.

inaczej uzasadniłby swój wybór; albo wybór swojej pamięci. Przypominam te fakty, gdyż dookreślają one historię popularną, tę, która zapisuje, że w 1962 roku w odległej Ameryce przyjęto na uczelnię pierwszego czarnego studenta, że przez te dwanaście miesięcy wybudowano na świecie największą dotąd liczbę nowych kłujących niebo wieżowców, a Yves Saint-Laurent zabył jako najmłodniejszy projektant świata. Czy w celu zarysowania wyobrażenia o tych latach zasadne będzie dodać, że już rok później, w 1963, odbył się wielki, dwustupięćdziesiątytysięczny marsz równości pod pomnikiem Lincolna w Waszyngtonie, że Beatlesi przez cztery tygodnie nie schodzili z pierwszego miejsca na listach przebojów, a 22 stycznia Niemcy i Francja podpisały symboliczny dokument o współpracy i przyjaźni, pierwszy od zakończenia drugiej wojny? To także istotne fakty. A jednak... Dla Cricotage'u znacznie więcej znaczył, jak się zdaje, czas inny, czas wewnętrzny.

Jak już zostało powiedziane, w 1963 roku następuje długo przygotowująca się zmiana w twórczości Tadeusza Kantora – odchodzenie od informelu, od abstrakcji lirycznej, od tasyzmu. Artysta rozpoczyna następny etap prowadzonej od czasu wystawienia *Mątwy* w 1958 „gry z Witkacym”. W piwnicy Krzysztoforów reżyseruje *Wariata i zakonnicę*. Mówi o tym przedsięwzięciu „Teatr Zerowy”. Ogłasza manifest. „Wiele podróżując, [Kantor] obserwował uważnie zapowiedzi nowych przemian: głośnie wówczas malarstwo Hiszpana Tapiesa, francuski nowy realizm, początki amerykańskiego popartu (o happeningu jeszcze nie słyszał)” twierdzi biograf, Krzysztof Pleśniarowicz⁴⁰. Istotnie, w 1961 roku Kantor ogląda Wystawę *Przedmiot* w Musée des Art Decoratifs w Paryżu (Arp, Agam, Mathieu, Dubuffet) i 29 czerwca 1964 komentuje ją w liście do Jerzego Beresia: „Przedmiot wraca, ale prawie autentyczny – nie w formie aluzyjnej (tak jak to u nas sobie poniekąd wyobrażają)”. Planuje ostateczne „rozbitcie skorupy dramatu”, „szok i skandal”, „dotarcie do przytłumionej sfery wyobraźni dzisiejszego człowieka, którego cechuje mały, powszechny praktycyzm”. Z perspektywy czasu opíše tamtą atmosferę: „W 1963 roku, kiedy sformułowałem ideę teatru autonomicznego, uznałem, że jedyną metodą jest takie działanie, które zmierza w kierunku «poniżej» normalnego postępowania życiowego, w kierunku pustki i okolic zerowych”. Dlatego następny manifest mówi już o „Teatrze Zerowym”. 30 listopada w Krzysztoforach otwarta zostaje Anty-Wystawa, czyli Ekspozycja Popularna. 937 eksponatów, „ekshibicja raczej niż ekspozycja”, jak sam mówi o tym przedsięwzięciu, „rzeczy wstydlive, marginalne, pozbawione już, jeszcze, albo w ogóle – rangi artystycznej”. Jak Josef Beuys, który stwierdza, że wszystko jest sztuką, a każdy artystą, jak Edward Stachura nawołujący do uznania każdego elementu rzeczywistości za właściwą poezję, Kantor zapisuje: „Należy uznać za twórczość wszystko, co jeszcze nie stało się dziełem sztuki”. Anektowanie rzeczywistości trwa. Czy po to, by mieć nad nią kontrolę, by nad wszechogarniającym chaosem i przypadkiem dało się choćby w minimalnym stopniu zapanować? Być kreatorem, skoro nie można odnaleźć samoistnego sensu realności, stwarzać świat, skoro nie daje się go pojąć? To byłaby radykalna zmiana. Czyżby tendencja, by nie konstruować rzeczywistości, lecz drażyć jej żywotne nurty, została teraz odrzucona, zastąpiona demiurgicznym gestem? To, co zaraz po wojnie wydawało się nie zadawalające, okazywało się koniecznością. Obraz, dotąd negowany jako ersatz realności, teraz zdawał się być jej jedynym oparciem.

⁴⁰ Cytat ten i następne za: Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor*, dz. cyt., s. 147, 148.

Cricot 2 – komplementarny wobec wizji Kantora-egotyka czy Kantora-kabotyka. Bezkompromisowość granicząca z okrucieństwem była podporządkowana pewnej postawie, którą Herbert określił nader jasno: „Był realistą”.

Potwierdzają to przyjaciele i bliscy. Współpracujący z Kantorem w ramach Awangardy Krakowskiej, a nawet obecny w paru jego happeningach, spokojny i zawsze ważący słowa performer Jerzy Beres mówił w dniu pogrzebu twórcy Cricotage'u, że był Kantor jego zdaniem – skromność Beresia uwidatnia jego myśl – zawsze oddany „walce przeciwko miernocie”, a to było „wyzwanie chyba najbardziej szaleńczej odwagi” i należałoby rozpatrywać je w kategoriach etycznych, gdyż ta odwaga „ma swoje rozwiązanie na pułapie etyki twórczej”⁵¹. Proces twórczy podporządkowany był określonym wartościom. Owijanie i opakowywanie absurdalnej pustki to działanie pozytywne. Kantor „nie był nihilistą” – wyznawał przyjaciel z Grupy Krakowskiej, malarz, Jerzy Nowosielski – on „nienawidził łatwości, zakłamania”, był „rewolucjonistą delikatnym”.

Chciałem mówić o pewnym podejściu, o tej szczególnej intencji twórcy, by poszukiwać prawdy, nie bojąc się spojrzeć w pustkę, drążyć tajemnicę rzeczywistości zaczynając od tego, co jest nam dane – od codzienności, odkrywać najodpowiedniejsze formy artystyczne po to, by oddać tę realność jak najszczerzej i jak najdokładniej. W tym sensie Kantor działał poza estetyką. „Bo jemu nie chodziło nawet o formę, tylko – bo ja wiem – o jakieś morale”⁵² – pisze Mieczysław Porębski. „Ja w ogóle twierdzę, że to należałoby koniecznie podnieść, bo w tych zagranicznych historiach sztuki nie ma nic, czysta pozał się Boże, estetyka. A to, że obok czerwonego musi być zielony, obok takiego waloru taki, to żaden dziś problem, mnie to absolutnie nie obchodzi, żadnych formalnych założeń, żadnej powiedziałbym nawet ekspresji. Morale tak. Na Zachodzie to zanika”.

...

O happeningu mówi się, że to malarstwo zeszło z płótna. Jedna z kluczowych rozmów z Tadeuszem Kantorem oscylująca wokół tematu tego została zarejestrowana i choć zmontowana została z innymi materiałami, nie nadano tej całości wspólnego tytułu. Pozostaje niejasne, kto był realizatorem dokumentacji. Kasetę wideo z zapisem znajduje się w zbiorach Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Numer katalogowy 236/C/ZPA⁵³. Kantor, pytany o malarstwo czynności codziennych, stwierdza kategorycznie: tak, ale nigdy nie namalowałbym stołu zakrytego obrusem w kratkę czy zastawionego dzbankiem z kwiatami. Stoły były puste, a ludzie siedzieli przy nich na krzesłach – nie wiadomo po co.

Kantor wspominał, że nie miał jednego celu, jaki przyświeca geniuszom, „nie był pewnie zdolny” – krygował się ale z drugiej strony od zawsze pociągał go symbolizm ze swym nieodłącznym motywem drzwi i tego, co niewidoczne, a co znajduje się za nimi. „Symbolizm skompromitował wiek XIX”, „cały świat codzienny został skompromitowany” – mówi. Zaraz podkreśla, że on nie operował symbolem, że w jego spektaklach śmierć nie jest symbolizowana przez sprzątaczkę, ona jest śmiercią, ona jest sprzątaczką, a dokładnie ↓ – śmiercią-sprzątaczką. Nie może tu być mowy o wzniosłości symbolizmu, o wyniesieniu.

⁵¹ Ten cytat i następny z filmu *Pogrzeb Tadeusza Kantora*, realizator nieznan, Kraków 1990.

⁵² Ten cytat i następny z: Krzysztof Pleśniarowicz, dz. cyt., s. 298.

⁵³ Tadeusz Kantor, *Wypowiedzi na temat: malarstwa, tradycji, teatru, awangardy*; realizator nieznan, b. d., numer katalogowy w zbiorach CSW w Warszawie: 236/C/ZPA. Czas projekcji: 62 min.

Tu kierunek był odwrotny. Zgodnie ze znaną Kantorowską teorią realności niższej rangi. Ukonkretnia ją stwierdzenie, że chodzi mu o to, by wszystko, bez wyjątku, „sprowadzić do realności najniższej rangi, pomieszać z moją codziennością”. Stąd doskonale opisana obecność w spektaklach śmieci, dołów, lumpenproletariatu. Pomieszać z codziennością, doświadczyć niemal fizjologicznie, zrozumieć tak, jak rozumie się konieczność jedzenia, mycia, obcinania wciąż odrastających włosów. Nie chodziło jednak o to, by całkowicie wyeliminować iluzję, jak czynić chcieli happenerzy. Zresztą to właśnie był główny zarzut postawiony Kantorowi przez Vostella. Rzeczywistość stworzona w happeningach Kantora była, co z upodobaniem podkreślał ich twórca, herezją wobec czystych postaci tego nurtu. Ortodoksyjni happenerzy całkowicie negowali jako happeningi wszelkie zaaranżowane na bazie innego malarstwa wydarzenia, takie jak *Tratwa Meduzy według Gericaulta*, *Lekcja anatomii wedle Rembrandta* czy *Spotkanie z nosorożcem Dürera*. To dlatego, że angażują one sferę wyobraźni – tłumaczy Kantor znaczącą różnicę – „bo w happeningu ortodoksyjnym sfera wyobraźni musi zostać wyeliminowana. Musi się operować materią życia codziennego. [...] Ja powiedziałem: Rzeczywiście! To może nie jest happening, ale mnie to bardzo mało wzrusza. Nie jestem zaciekłym obrońcą happeningu, natomiast robiłem happeningi wtedy, kiedy happeningu w ogóle jeszcze nie było. I nie było nazwy happeningu. Ale w happeningu, tak, jako teoretyk muszę powiedzieć, że sprawa realności jest pierwsza i nie ma nic poza tym”. Dlatego, że – jak tłumaczy – zawsze miał skłonności kacerskie i był „tym happeningiem bardzo zainteresowany”, postanowił, że dokona na nim pewnego aktu heretyckiego. Bo skoro istnieją dwa bieguny – jeden to realność, drugi zaś to iluzja to prawdziwa realność bez iluzji by nie istniała i nie byłoby sztuki. „A jak by nie było sztuki” – ciąg wynikowy jest prosty i konsekwentny – „to nie wiadomo, czy w ogóle byłaby realność. Wobec tego, założyłem, że istnieje REALNOŚĆ i że ja jestem za tą REALNOŚCIĄ, ale (jak to ostatnio powiedziałem śmieje się) zerkam w kierunku ILUZJI, ponieważ czuję tam pewne ciągotki. I to była chyba stale moja postawa”⁵⁴.

Iluzją, jakiej Kantor bronił przez całe życie, był obraz. Jednocześnie jak mało kto rozumiał problem nieadekwatności przedstawienia. „Płaszczyna obrazu często staje się zbyt ortodoksyjna, aby zdołać zawrzeć myśl wybiegającą poza struktury obrazu” – pisał, narzekając na „granice krępujące myśl”. Jediną formą, która mogła sprostać dynamice myśli, a jednocześnie oddziaływała na odbiorcę bezpośrednio, był teatr. Teatr był niemal tożsamy z myślą, nie hamował jej nurtu, nie ograniczał kształtu. Tworzył przedstawienie w ruchu, przedstawienie żywe, niemal namacalne. Kantor dodawał ważne zastrzeżenie, by zrozumiano go dokładnie: „teatr nie może stać się terenem aplikowania efektów malarskich, jak to się ostatnio zdarza. To «przekroczenie» granic malarstwa musi być koniecznością. [...] Należy działać w całości sztuki”. Z miną szalonego eksperymentatora stwierdzał: „Jeśli iluzję wpuścimy do realności, to mogą wyjść bardzo interesujące rzeczy”⁵⁵. To była jego praktyka. Zawsze wychodząca od realności fizycznej, od przedmiotu. Czyniona bez złudzeń, z wielkim gestem, konsekwentnie i odpowiedzialnie. Czuł się w tym demiurgiem. „Biorę realność i wstawiam ją w swoje dzieło... i nią trochę manipuluję... bo muszę manipulować” – tłumaczył się.

⁵⁴ Choć był to tekst mówiony, w zapisie najważniejszych słów używam kapitalików, tak jak robił to Kantor w swoich manifestach. Ta wypowiedź nosi bowiem znamiona tego stylu.

⁵⁵ Cytat ten i następne pochodzi z wspomnianej, nieopisanej kasety wideo, będącej w zbiorach Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowski w Warszawie.

Odtąd dla awangardowego porządku istniała alternatywa, później nazywana postartystycznością, undergroundem lub jeszcze inaczej. Można powiedzieć, że skończyła się awangarda, taka jaką znano z dwudziestolecia. Świadomi tego faktu twórcy nie sięgali już po awangardowe linie podziału. Ale inni nadal silnie związani byli z tymi tradycjami. Kantor nie był bynajmniej – choć tak twierdził – ostatnim awangardystą. Ci, którzy wybrali nową drogę stanowili wyjątek od reguły, a cała większość pozostała (i nadal pozostaje) wierna awangardyzmowi, idei postępu w sztuce czy kategoriom pierwszeństwa. Wszyscy jednak mniej więcej w tym samym momencie zaczęli odczuwać zmianę lub przynajmniej pewien wewnętrzny dyskomfort z tego powodu, że nie chcieli nikomu nic narzucać, a ich rola społeczna przymuszała do tego. Nie chcieli jak ślepy prowadzić kulawych. Wyrosli z kontrkultury i cenili pluralizm.

Ale konflikty jednego kierunku awangardowego z innym, eliminowanie jednych artystów przez drugich nie pozwalały zapomnieć o tym, że dotąd zarówno w sztuce jak w kulturze rządził monizm, prawo zwycięzcy, prawo tego, kto jest najnowszy, najświeższy, najbardziej postępowy. Odbiorca sztuki gubił się w tej różnorodności głosów krzyczących o swoim pierwszeństwie i postrzegał tę wielość w kategoriach logiki konfliktu, a nie pluralistycznej koegzystencji. „Niepowodzenie naszego wnikania poprzez sztukę w istotę rzeczy wynika z tego” – pisał Świdziński – „że komunikaty sztuki XX wieku są ze sobą tak dalece sprzeczne, że nie istnieje możliwość nawet teoretyczna – ze względu na klasyczne kryteria niesprzeczności: prawda/fałsz – znalezienia wspólnych cech określających wartość artystyczną. [...] Dyskurs sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie był fenomenologiczny, nie był również idealistyczny w żadnym innym znaczeniu. Był neopozytywistyczny i strukturalny. [...] Racjonalistyczna analiza, jaką był konceptualizm teoretyczny reprezentowany przez *Art&Language* ujawniła ostatecznie, że w ramach logiki binarnych opozycji: prawda/fałsz, byt/niebyt, znaczące/znaczone, wartość/fakt (logiki naszej tradycji filozoficznej) i dysponując katalogiem pojęć, jakimi posługujemy się, by określać czym jest sztuka – nie możemy znaleźć formalnych warunków zgodności między znaczącym a znaczonym”⁸².

Ciekawe jest ostatnie zdanie, a to ze względu na kryjącą się w nim sprzeczność (gdy mierzyć je dawnymi kategoriami) lub paradoksalność (gdy sprzeczności logicznej nie będziemy postrzegać jako cechy dyskwalifikującej to zdanie). Wielowartościowa logika pozwala bliżej przyjrzeć się komunikatom nawet bardzo złożonym, nie skreślając ich arbitralnie jako bełkotu czy absurdu, dlatego tylko, że posługują się one kategoriami, które same odrzucają (tutaj dzieje się tak z parą znaczące/znaczone). Dzieło sztuki współczesnej, niecharakteryzujące się pięknem i przede wszystkim niezrozumiałe, może być odczytywane tylko za pośrednictwem innych, alternatywnych wobec binaryzmu, metod hermeneutycznych.

Akt sztuki to akt performatywny, a nie konstatywny – jak go nazywa Świdziński. Jest działaniem, tworzeniem lub niszczeniem, a nie stwierdzaniem istniejącego stanu rzeczy. „Postmodernistyczną strategią sztuki późnych lat siedemdziesiątych i lat osiemdziesiątych można by tak scharakteryzować: nie ma potrzeby tracenia czasu na szukanie relacji

– między faktem sztuki a jego wartością. Sztuka sama swym działaniem przywrócić powinna z powrotem te relacje. [...] Akt wypowiedzi artystycznej należy traktować jako performatywny, a więc taki, który pozwala coś uczynić, coś przekazać, coś wyrazić – za pomocą samego zadziałania. Cechą aktu performatywnego jest to, że spełnia się, uzyskując swój sens dopiero w sytuacji całościowej, w jakiej znajduje się interlokutor”.

Pisząc te słowa już w 1996 roku, Świdziński zastanawia się także nad najnowszą specyfiką tego dynamicznego modelu komunikacji w sztuce, potwierdzając nasze intuicje pochodzące z analizy prac Borowskiego i Matuszewskiego. „Performatyw sztuki postmodernistycznej – zaznacza w tym samym tekście *O latach 70-tych* – nie jest jednak czystym performatywem. Paradoks polega na tym, że odcinając się od czegoś, nie chce z tego zrezygnować, ze sztuki jako wartości, którą jednocześnie jawnie ignoruje. Jest jak cały postmodernizm, czy postawangarda w relacji do tego, co przekracza w swym przedrostku «post». Nowa sztuka „nie mówi sama za siebie, ktoś mówi za nią: rytuał istnienia sztuki, konwencja”. Po pierwsze kontekst, po drugie „elementem identyfikującym akt performatywny jest jego iterowalność, powtarzalność pewnego aktu działania, postępowania, które zostało zaakceptowane uprzednio jako forma działalności artystycznej. [...] Po to, aby wypicie szklanki wody stało się sztuką należy ją pić w odpowiednim miejscu, w odpowiednim czasie i w odpowiednim towarzystwie. Wszyscy robią sztukę, nikt nie chce zrezygnować, nawet antyszuka. Postmodernizm chce robić sztukę bardziej niż ktokolwiek inny”. Wrócimy jeszcze do tego zagadnienia w rozdziałach następnych, poświęconych sztuce akcji lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

Strategia gestu powtórnego zaczęła święcić triumfy, stawała się poetyką o wielkim wpływie na współczesną świadomość. Sztuka „typowo” postmodernistyczna (to znaczy taka, jaką określa się jako postmodernistyczną w prasie) wychodzi z aktu, jaki Świdziński określa formułą: „wróć do sztuki poprzez gest, poprzez powtórzenie dawnego gestu. Zrobić sztukę poprzez cytowanie sztuki”. Problem jest taki, że relacja między znaczącym a znaczoną nie jest zdaniem Świdzińskiego symetryczna. „To znaczące podporządkowuje sobie to, co znaczone. Funkcjonuje jako instytucja, informuje, jakie cechy należy brać pod uwagę, by z znaczoną odnaleźć znaczące”. O jaki rodzaj instytucji chodzi? Zgodnie z współczesną antropologią kultury instytucją tą jest mit. Świdziński dochodzi do tego samego wniosku, pisząc o sztuce lat siedemdziesiątych, postrzegając jednak jej historyczne procesy w znacznie szerszym, ogólnokulturowym kontekście. Zarysowuje ów szeroki kontekst – kondycję ludzką ery postmodernizmu – pamiętając o tym, że analiza nowych faktów kultury i jej wartości nie może opierać się na zużytych modelach opisu, że musi uwzględnić to, że znajdujemy się w nieistniejących jeszcze nigdy dotychczas okolicznościach. „Simulakrum postmodernistyczne nie uruchamia mechanizmu łączącego fakty z wartościami. Uświadamia jedynie niemożliwość takiej rekonstrukcji. Problem tkwi bowiem nie w sile performatywnego aktu artystycznego, lecz w zewnętrznej sile, która mogłaby uruchomić ten mechanizm. Pojawiające się chroniczne niepowodzenie tego wysiłku ujawnia istnienie pewnej genetycznej skazy, nie w mechanizmie sztuki, lecz w mechanizmie kreującego ją z zewnątrz pewnego mitu, na którym oparła się

⁸² Ten cytat i następane: Jan Świdziński, *O latach 70-tych*, dz. cyt. Podkreślenia zachowano oryginalne. Zwroty obcojęzyczne wyróżniono kursywą.

na świecie. Dość pretensjonalne ekspresje buchających energią młodych malarzy, rzeźbiarzy, poetów. Zachowały się niektóre teksty, część z nich opublikowano, można to więc samemu ocenić. Potem były działania w łódzkim klubie 77, z których jedno (jednocześnie jest prawem natury) Warpechowski nazwał „antyhappeningiem”⁹². Zrobił to jednak z innej przyczyny, niż Jerzy Ludwiński chrzcząc akcją *Fubki Tarb* Borowskiego. Uczestnicy *Châle Rose* nie mieli pojęcia, co się na ich oczach dzieje, gdy ośmiu poproszonych z tłumu mężczyzn zaczęło rwać na strzępy duży, kobiecy szal. Nawet tych ośmiu „bawiło się, ale istota sprawy była przed nimi zatajona”. To była akcja intymna, gdyż sens działania jasny był wyłącznie dla Warpechowskiego i kobiety, od której ten szal dostał. Miała na imię Ewa. W materii puszystego rózu kryła się „filozofia” jego byłej właścicielki, jej poglądy na wartości, przyjemności, modę czy luksusy – tłumaczy autor – filozofia życia inna niż jego własna. Dlatego odprawił nad szalem gusa, chciał coś jej przez to powiedzieć, ale słowa nie byłyby tu najlepszą metodą. Pozwolił, by szal w rękach mężczyzn zamienił się w cienkie strzępy nitek i po chwili opadł na ziemię. Na oczach Ewy.

W tym „antyhappeningu” (czy może protoperformensie) zawiera się już niewielka częśćka złożonej formuły przyszłych działań Warpechowskiego. Oto więc artysta wykonuje działanie prawdziwie enigmatyczne, robi tu coś, co posiada raczej sens wewnętrzny niż społeczny i co jest naprawdę ważne tylko dla niego samego i jednej osoby na sali. Będąc demonstracją publiczną, zaaranżowana akcja – użyjmy właściwych słów – załatwia prywatne „porachunki filozoficzne”, a wykonane działanie pozostaje dla ogółu widzów niezrozumiałe lub na tyle wieloznaczne, że każda niemal interpretacja niezaangażowana dałaby się do niej przyłożyć. Także obyczajowa czy polityczna. A jednak to swoiście rozumiane „filozoficzne porachunki” będą dla Warpechowskiego treścią najważniejszych performansów. Choć symbolicznie korespondują z wrażliwością powszechną, nadal pozostają intymne. Może – lepiej będzie powiedzieć, że – podejmuje on problemy i zmagają się z nimi, niż je „załatwia”. Zresztą performer wielokrotnie ironizował z możliwości artystycznego rozwiązywania jakichkolwiek realnych problemów, kiedy na przykład zaprojektował i rozgłosił znak „unionusa” (nawiązanie do praktyki unistycznej Władysława Strzemińskiego), czyli własną, artystyczną wersję znanego i powszechnie używanego „ptaszka”, którym oznacza się rzeczy zrobione, skończone, załatwione. Ta myśl była także jedną ze składowych performansu, podczas którego Warpechowski kazał sobie w 1985 roku wybicować na plecach słynny (súprematystyczny, a więc ultraduchowy) kwadrat Kazimierza Malewicza⁹³.

Nie walczył on w nich jednak z wiatrakami filozoficznych systemów, chciał dotknąć tkanki społecznych wyobrażeń, także światopoglądowych czy religijnych. Dlatego w innych performansach posługiwał się przedmiotami pochodzącymi z kulturowej ikonosfery, a przy tym zdecydowanie bardziej znaczącymi symbolicznie niż ów kobiecy szal, przedmiotami, które w jego prywatnych rytuałach miały spełniać funkcję podobną do – jak sam porównuje – taoistycznych *tsao-hua* – „czyniących przedmiotów”⁹⁴.

⁹² Por. Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik*, dz. cyt., s. 22. Następny cytat pochodzi z tej samej strony.

⁹³ *Unionus* został po raz pierwszy wystawiony w Łodzi w galerii Adres w 1975 roku, natomiast performance pod tym tytułem (i podnoszący ten sam temat) wykonany został w College of Art w Winchesterze w Anglii na początku 1979 roku. Por. *Zasobnik*, s. 58. Także w Łodzi, stolicy konstruktywizmu, odbyło się w 1985 w galerii STK (Stowarzyszenia Twórców Kultury) działanie zatytułowane *Obywatelstwo dla Czystego Odczucia Kazimierza Malewicza*.

⁹⁴ Por. tamże, s. 40.

Performer związany jest ze światem, który znajduje się na pograniczu obiektywności i subiektywności. Często kolekcjonuje przedmioty, które wiążą się z jego archeologią osobistą. Jeśli nie zbiera samych obiektów nasyconych energią doświadczeń, widzi znaki swej prywatnej kosmologii w świecie otaczającym, w sygnałach wysyłanych przez naturę, w treściach kulturowych, które wdzierają się do głębin ego świadomości, w przypadkowych zbiegach zdarzeń zmieniających kierunek jego losu, w nasyconym znaczeniami procesie. „Inny proces” towarzyszy także przygotowaniom do performansu. Pisał o tym między innymi Guillermo Gómez Peña: „W głębi siebie wierzę, że istnieją niewypowiedziane metafizyczne prawa rządzące moim procesem twórczym (wszystko jest tym procesem dla mnie, także sen, także spacer), moimi spotkaniami z innymi i większymi zmianami w moim życiu. Mój przyjaciel szaman mówi, że jestem szamanem, który zgubił swoją drogę. Podoba mi się taka definicja sztuki performance”⁹⁵. Także w innym miejscu, gdzie porównuje on performance i sztuki teatralne, mówi: „Próby w sensie tradycyjnym nie są dla nas ważne. Właściwie artyści performance więcej czasu poświęcają poszukiwaniom miejsca i tematu projektu, zbierając rekwizyty i przedmioty, poznając swoją publiczność [ucząc się jej], prowokując burzę mózgow z współpracownikami, pisząc niezrozumiałe notatki i przygotowując się psychologicznie, raczej niż «próbując» za zamkniętymi drzwiami”.

Śledząc materiały z ponad dwustu zrealizowanych przez trzydzieści osiem lat działań Zbigniewa Warpechowskiego, udaje się wyróżnić dwie główne ścieżki, dwie linie refleksyjne jego sztuki. Biegają one zawsze równolegle, niejednokrotnie zbliżając się do siebie czy krzyżując. Charakter tej twórczości może zostać określony przez te najosobliwsze punkty na obu rozwijających się w czasie niciach. Jestem przekonany, że rozwijają się one nadal do dziś, choć mnogość środków i wielość podejmowanych przez performer tematów utrudnia dostrzeżenie tej dwoistości i ukazanie jej innym. Znacznie łatwiej wyróżnić je w początkach drogi twórczej Warpechowskiego, kiedy jego wybory artystyczne klarują się, a niestychaną żywotność i wszechstronne zaangażowanie artysta sam ogranicza, kształtując w ten sposób – siłą konsekwencji – własną personę. Najważniejsze wydało mi się zrozumienie tego, jaki ścieg tworzył się z tańca tych refleksyjnych dratew, jakie sploty obu niejasnych na razie linii doświadczeniowego procesu artysty doprowadziły go do performansu *Champion of Golgotha*, jaki był przebieg działań twórczych Warpechowskiego w pierwszym okresie, jeszcze przed jego najważniejszą pracą, tą (nie bez kozery) najbardziej znaną, ale ukazywaną zawsze w odosobnieniu, bez kontekstu, bez historii myśli w czasie, a więc (z punktu widzenia sztuki performance) bez sensu, lub – jeśli już – z sensem okrojonym, fragmentarycznym, wątplym.

Jeśli pierwszą linię refleksyjną rozpoczyna akcja *Nic-nic-nic-nic*, to druga za swój początek ma performance *Woda*. Wykonane na inaugurację Biura Poezji założonego w Warszawie przez Andrzeja Partuma, działanie podejmuje problem cierpienia, rozpoczyna walkę z zakłamaniami, w której performer jest jednocześnie prowokatorem, oprawcą, nauczycielem mechanizmów władzy. Lepiej – zamiast powiedzieć, że działanie to coś

⁹⁵ Ten cytat i następny: Guillermo Gómez Peña, *In defence of performance art*, maszyn., strony nienumerowane. Tekst dostępny również na stronie <http://www.pochanostra.com> (1.03.2005).

Im znaczniejsze nasunie ono skojarzenia, im większą myśl poruszy, tym lepsza jest to praca. Może ona kryć w sobie zahibernowany proces myślowy twórcy, który po zdekodowaniu dzieła zaskoczy nas i olśni głębią refleksji czy subtelnością skojarzeń. Ale często zdarza się, że pierwsza nasza reakcja, sam afekt będzie tak silny, że wywoła szok lub oburzenie, podnosząc tylko temperaturę emocji i tłumiąc tymczasem proces myślowy, który od zmałowanego wrzasku woli mroźną przejrzystość górskiego potoku. Albo na odwrót: na chłodno oglądana praca wywoła tylko wzruszenie ramion, a prowokacyjna akcja poruszy grunt, który (być może) okaże się grząski. Być może podwójną ona rzekomą „nienaruszalny fundament” przekonania, który zbyt często jest tylko chwiejną stertą codziennych przyzwyczajeń.

...

Być może Ludwiński ma rację. Może od czasu, kiedy zaczęła się tak zwana epoka postartystyczna, sztuka jest i musi być KAŻDA i ŻADNA¹⁰⁴. Nie można jej już inaczej określić, jeśli chce się być szczerym i mówić ogólnie. W ogóle nie warto już mówić ogólnie o sztuce. Jej model nie istnieje; albo – lepiej powiedzieć inaczej – nie istnieje jeden model. Jest za to nieskończenie wiele modeli sztuki. W XX wieku były w sztuce dwie rewolucje – mówi Ludwiński – i mają one swoje trwałe i nieodwracalne konsekwencje. Pozytywne i negatywne. Pierwsza rewolucja miała miejsce przed drugą wojną, dokonały jej pierwsze awangardy. Zakwestionowany został jeden kierunek rozwoju sztuki, każdy -izm wytyczał swój własny cel, ten właściwy dla sztuki „w ogóle”. Negowano, ale jednocześnie odwracano stary porządek, powtarzając go wspak. Miało być jak po drugiej stronie lustra, a jednak – choć odwrócony – istniał porządek, istniała prawda (choćby nadrealna, to jednak prawda). Ruchów awangardowych było wiele, choć każdy wolałby być jedynym. Każdy rozciągał granice istniejącego modelu sztuki; niektórzy – jak Duchamp czy Schwitters – przekraczali tę dawną barierę, nie pasowali nigdzie.

Potem przyszła „rewolucja rewolucji”¹⁰⁵. Było to w latach sześćdziesiątych. Nikt nie wie, co tak naprawdę się stało. Ale niewątpliwie coś się stało. Idee pierwszych awangard rozpowszechniły się i zaczęły być poddawane próbie. Podlały oliwy do ognia ruchu, który chciał w kulturze zmienić wszystko. Ten bunt nazwano kontrkulturą, bo choć niszczył stare, to gdzieś na marginesie destrukcji chciał tworzyć. Zresztą ową dawną negatywność awangardystów chciano teraz przewartościować: zamiast wyznaczania granicy, linii podziału czy podobnych praktyk różnicujących, zarządzano ogólną afirmacją rzeczywistości. W filozofii różnicę zastąpiła różnica, a hierarchiczny system – przygodna gra form¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Por. Jerzy Ludwiński, *Sztuka PO*, w: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu [wstęp do katalogu], Galeria Studio, Warszawa 1983. Por. tegoż, *Epoka błękitu*, dz. cyt., s. 245.

¹⁰⁵ Tamże, s. 248.

¹⁰⁶ Wywodzące się z filozofii Jacques’a Derrida pojęcie „różni” (*différance* w odróżnieniu od różnicy, *différence*) oznacza to, co w każdej wzajemnej relacji umieszcza radykalną inność lub wskazuje na absolutną heterogeniczność poszczególnych członów tej relacji, tak iż elementy zestawione zyskują określone cechy wyłącznie w tej relacji, ale jednocześnie nie pozostają do niej zredukowane. *Różnia* jest więc tym, co stanowi niezbędny „odstęp”, podaje w wątpliwość opozycję istota-pozór, a nie wskazuje wyłącznie na polaryzację tego samego i różnego. Por. Jacques Derrida, *Różnia*, przeł. Jerzy Skoczylas, Stanisław Cichowicz, w: *Drogi współczesnej filozofii*, oprac. Marek Siemek, Warszawa 1978. Jacques Derrida, *La dessémination*, Paris 1993, s. 11, a także Michał Paweł Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 172-173, 241, 266. Pojęcie różni, choć kształtowało się stosunkowo długo, swoje początki ma około roku 1967, kiedy Derrida opublikował trzy fundamentalne prace: *Głos i fenomen*, *O gramatologii* oraz *Pismo i różnicę*.

Zapanowała taka wielość głosów, taka różnorodność stanowisk, taki przesył jakimi-kolwiek prawdami, że zamiast bogactwa zaczęto doświadczać chaosu; po fazie postartystyczności totalnej przyszedł czas na fazę zerową. I tylko niektórzy z rewolucjonistów wciąż chcieli nazywać stan ten wolnością. Podobno greckie mitologiczno-filozoficzne pojęcie „chaosu” wiąże się z jak najbardziej niefilozoficzną, bo fizjologiczną czynnością, jaką jest ziewanie¹⁰⁷. Taki właśnie ogólny ziew zaczął zagłuszać najlepsze nawet intencje artystów. Sztuka stała się hermetyczna, ciężka, trudna. A dla niektórych „trudna” znaczy tyle, co „nudna”.

Cechy postartystyczności daje się dość jasno określić. Ludwiński mówił, że jest ich osiem, natomiast faz, przez które przejść miała sztuka, by stać się taką jak dziś, postartystyczną – sześć¹⁰⁸. Zacniemy od cech nowej sztuki. Nastąpiła (1) gwałtowna dewaluacja oryginału, który w sztuce dotychczasowej cieszył się wielkim szacunkiem (będąc jednocześnie jednym z głównych, konstytuujących tę sztukę mitów), a także dewaluacja własnoręcznego wykonania dzieła przez artystę. (2) Wyeliminowano przedmiot materialny, który był kiedyś koniecznością istnienia dzieła. Coraz częściej sięgano po (3) inne formy zapisu dzieła sztuki pochodzące spoza sztuk plastycznych np. z dziedziny literatury czy muzyki. Zaczęto postrzegać (4) sztukę jako akcję, formę uczasowioną, posiadającą cechy zdarzenia. W konsekwencji, nastąpił (5) rozpad struktury dzieła sztuki, zarówno przestrzennej jak i (o dziwo) czasowej. (6) Skomplikowała się relacja artysta-dzieło-publiczność. W interpretacji (7) punkt ciężkości przeniósł się z formy na pojęcie; materia była śladem dzieła, a samo dzieło bliższe stało się idei czy koncepcji. (Prymat myśli nad materią?) Wreszcie, artyści podjęli (8) próbę wyjścia poza tradycyjny obszar kultury artystycznej, chcieli przełamać „artystyczność” sztuki. Czy to się udało? – to już całkiem inna historia.

Nim doszło do stanu, który możemy obserwować w sztuce dzisiaj, następowały po sobie kolejne fazy przemian. Przemiany te miały w końcu doprowadzić do sytuacji tak złożonej i niejednoznacznej, że nie sposób ustosunkować się do niej bez głębszego zastanowienia. Autor modelu dwudziestowiecznej metamorfozy sztuki, jeden z najbardziej wpływowych historyków sztuki polskiej, na uogólnienie tego rodzaju pozwolił sobie dopiero po latach studiowania dziejów i teorii sztuki oraz aktywnego uczestnictwa w kształtowaniu się współczesnego pejzażu artystycznego na pozycji nie tylko krytyka, ale także animatora polskiego konceptualizmu.

Pierwsza była faza przedmiotu, jak nazywa ją Ludwiński. Malarstwo „zeszło z płótna”, obrazy stawały się grubofakturowe, były prawie rzeźbami. Przedstawienie wychodziło poza ramę, a do tego, co było postrzegane jako sztuka, dołączyły przedmioty gotowe, początkowo wmalowywane w obraz, jak w kolażu, potem zastępujące go całkowicie, jak w *readymade*. Tendencjami charakterystycznymi dla tej fazy były malarstwo

¹⁰⁷ Por. Karl Kerényi, *Mitologia Greków*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 2002. Pisząc o tym związku a propos wyjaśnienia, iż Chaos nie był postrzegany przez Greków jako bóstwo, a tylko jako „ziewanie” po Świętym Jaju kosmicznym, z którego powstał świat, czyli po tym, „co pozostaje z jaj po odrzuceniu skorupki”. Tamże, s. 24. Kerényi odwołuje się tu zapewne do tego znaczenia słowa „chaos”, które tłumaczy je jako „rozwartą paszczę, rozdziawiony pysk”, a dopiero w kolejnych znaczeniach jako: „niezmierzona przestrzeń”, „wodę”, „atmosferę”, „otchłań podziemną”. (Podaję według *Słownika grecko-polskiego*, oprac. Oktawiusz Jurewicz na podstawie słownika Zygmunta Węclewskiego, PWN, Warszawa 2001; hasło *ΧΑΟΣ*, *ΟΤΟΣ*).

¹⁰⁸ Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, dz. cyt., s. 158. Kolejne cytaty pochodzą ze stron 156-167.

inicjowany członek kultury tradycyjnej. Tylko że teraz sam artysta miał pełnić funkcje, które wtedy spełniała cała społeczność. Często to przeżycie ekstremalne wprost dotyczyło ciała, bólu, wysiłku, okaleczeń przywodzących na myśl również praktyki mistyków. Ale artysta nie był natchniony wolą Boga – kierował się własną, wolną i osobną. Taką zmianą wiązała performance raczej z porządkiem etycznym niż estetycznym, jak to miało miejsce w przypadku *action painting* Pollocka czy informelu Kantora. Nie był on też nastawiony społecznie jak happeningi. Nastąpił zwrot o sto osiemdziesiąt stopni. Happeningi były działaniami ekstrawertycznymi, natomiast performance jest z zasady introwertyczny, oparty na wglądzie¹²⁰.

Nie pozwólmy jednak, by uwiódł nas diabeł uproszczeń dyskursu. Wywód Warpechowskiego przypomina nam, że „performance jest nieprzekładalny”, że naprawdę jest Tajemnicą. Jest ulotny i niedokumentowalny, a każda wypowiedź o nim to pustostowie i „nowa demagogia”. Przypomina się mowa Zaratustry: „(...) czymś innym jest myśl, czymś innym czyn, a czymś zgoła odmiennym czynu obraz. Kolisko przyczyn nie toczy się między nimi”¹²¹.

¹²⁰ Podobnie formuluje to Grzegorz Dziamski. Por. tegoż, *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa 1984.

¹²¹ Friedrich Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. Waclaw Berent, Warszawa 1992, s. 20.

