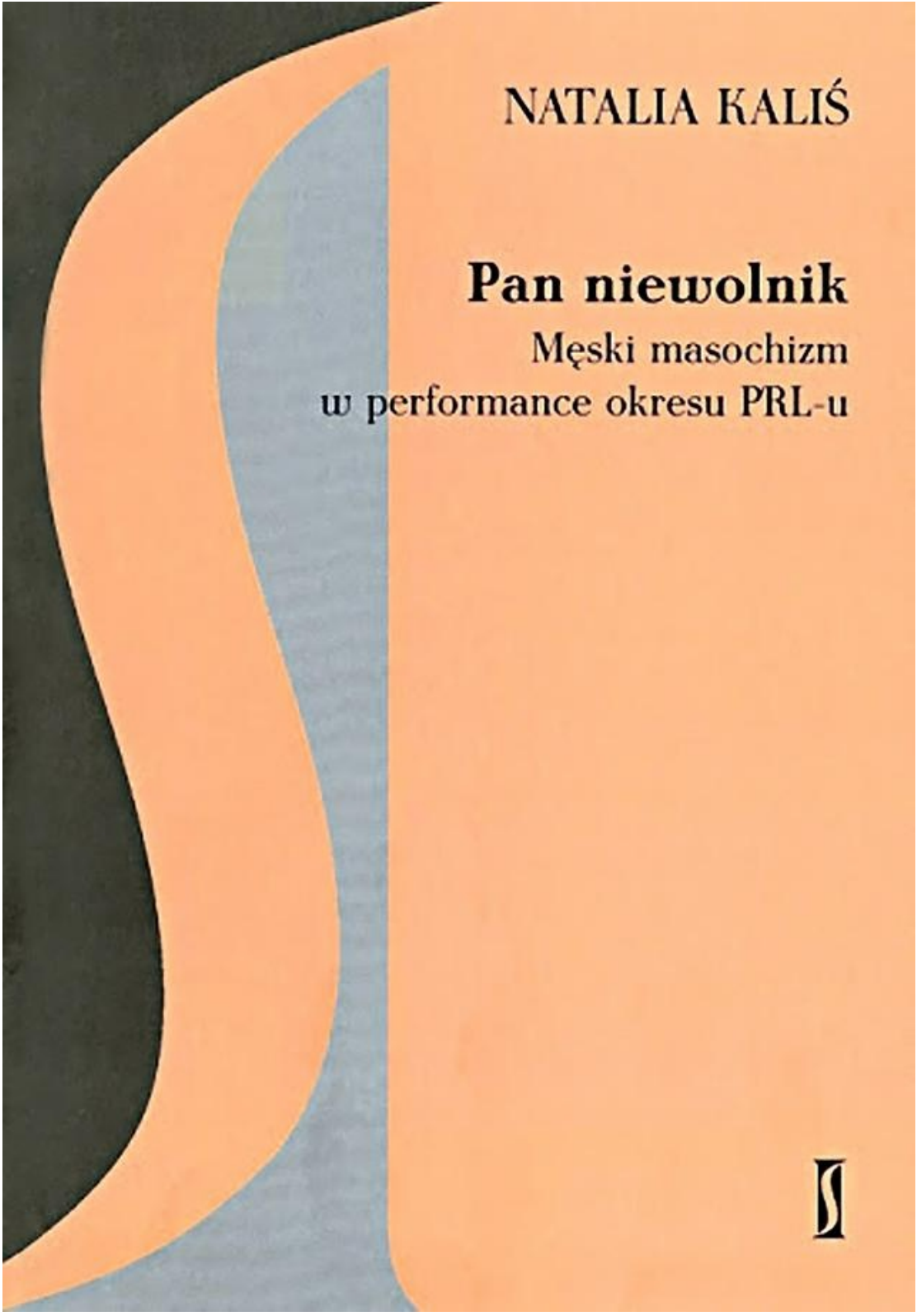




NATALIA KALIŚ

Pan niewolnik

Męski masochizm
w performance okresu PRL-u



NATALIA KALIŚ

Pan niewolnik

Męski masochizm w performance okresu PRL-u



Dziękuję Pani prof. Joannie Marii Sosnowskiej za jej nieustające wsparcie w mojej pracy naukowej i nad tą książką.

WPROWADZENIE

Dzieło sztuki nigdy nie pojawia się w całej pełni swojego znaczenia¹

Książka *Pan niewolnik* traktuje o męskim masochizmie w performance okresu PRL-u, ma jednak charakter daleki od monografii. Moim celem było opracowanie problemowe skupione wokół zagadnienia wolności, a nie śledzenie wszystkich przejawów masochizmu w ówczesnych działaniach. Skupiłam się na pogłębionych interpretacjach wybranych realizacji i postaw artystycznych, starając się zrozumieć zarówno ich rodzimą specyfikę (wynikającą z kontekstu polityczno-kulturowego), jak i obecną w nich problematykę uniwersalną.

Masochizm w polskim performance jako osobne zagadnienie nie został wcześniej podjęty. Brak w naszej historii sztuki książek w całości poświęconych performance, zwłaszcza zaś tych problemowych. Performance jest obecny w opracowaniach zbiorowych, istnieje kanon uznanych performerów, ale wiedza na temat ich działań jest rozproszona i niekompletna; trzeba jej szukać w drukach ulotnych, katalogach wystaw, książkach poświęconych innym problemom (konceptualizmowi, feminizmowi itd.), a nierzadko w publikacjach wydawanych przez artystów własnym sumptem.

Pozycji poświęconych polskiemu performance jest zaledwie kilka, choć w ostatnich latach sytuacja zaczyna się zmieniać. Wciąż inspirująca pozostaje wydana w 1988 roku książka Tadeusza Pawłowskiego *Happening*², mimo że prawie w całości opiera się na materiale sztuki zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej i skupia tylko na latach 50. i 60. XX wieku, czyli okresie zwanym dziś zwrotem performatywnym³. Jest w niej jednak miejsce dla Tadeusza Kantora, Jerzego Beresia i innych polskich performerów.

Kolejną klasyczną pozycją jest wydany w 1984 roku zbiór tekstów zatytułowany *Performance*⁴, będący pokłosiem międzynarodowej konferencji zorganizowanej w 1978 roku przez Galerię Remont w Warszawie. W tym samym roku w Lublinie odbył się festiwal *Performance and Body*⁵, na którym po raz pierwszy termin „performance” pojawił się na oficjalnym plakacie. Od tego roku tradycyjnie przyjmuje się w Polsce upowszechnienie samego terminu „performance” (choć znany był już wcześniej).

W zbiorze pokonferencyjnym znalazły się teksty artystów i krytyków sztuki. Między innymi Grzegorz Dziamski w *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska* zarysował historię performance za klasyczną już dziś, a wówczas dopiero co wydaną pozycją Roselee Goldberg *Performance Art: From Futurism to the Present*⁶. Poświęcił w nim kilkustronicowy fragment polskiemu performance, za wydarzenia fundujące uznając *Pokazy synkretyczne* (1966–1971)

Włodzimierza Borowskiego i manifestacje Jerzego Beresia z końca lat 60. Wymienił też ważne dla rozwoju polskiego performance instytucje, w tym Galerię Labirynt w Lublinie, warszawskie galerie Remont i Repassage oraz wrocławskie Pod Moną Lisą i Galerię Sztuki Aktualnej. Stworzył listę artystów wykonujących performance i reprezentujących szerokie spektrum postaw, od Krzysztofa Zaremskiego przez Jerzego Kalinę, Teresę Murak, Zofię Kulik, Przemysława Kwieka, Annę Kutę, Grzegorza Kowalskiego, Wiktora Gutta, Waldemara Raniszewskiego, Pawła Freislera, Halinę Zawadzką, Piotra Bernackiego, Michała Boguckiego, Zbigniewa Warpechowskiego, Jana Świdzińskiego, Krzysztofa Wodiczkę, Jerzego Trelińskiego, Andrzeja Różyckiego, po Andrzeja Partuma, Akademię Ruchu i Jarosława Kozłowskiego.

Zestawiając tak różnych artystów pokazał, że performance rozwijał się w wielu środowiskach o zupełnie odmiennych tradycjach. Część z wymienionych wyżej była z wykształcenia rzeźbiarzami, część wyrastała z eksperymentów filmowych czy fotograficznych, jeszcze inni wychodzili od konceptualizmu. Działali w różnych miastach. Uwarunkowania środowiskowe, zależne od ograniczeń komunikacyjnych i polityczno-ekonomicznych, były o tyle istotne, że artyści funkcjonujący w ideowych i towarzyskich kręgach o tym, co dzieje się w innych środowiskach, mieli wiedzę dość wybiórczą, zwłaszcza w kryzysowej dekadzie lat 80.⁷

Paweł Jarodzki z Grupy Luxus o wystawie *Ekspresja lat 80*. (Sopot, 1986) opowiadał, że „była to pierwsza ekspozycja zbierająca artystów z różnych środowisk, z Wrocławia, Gdańska, Warszawy, Krakowa. Dopiero wtedy się wszyscy poznaliśmy. Wcześniej kontakty między nami były żadne. Wynikało to głównie z problemów komunikacyjnych, nie mieliśmy nawet telefonu. Ziarkiewicz [kurator] któregoś dnia po prostu pojawił się u mnie w domu i zaczął tłumaczyć kim jest, co chce zrobić”⁸. Mirosław Filonik z kręgu artystów Świadomości Neue Bieriemienność podkreślał: „Mieliśmy świadomość dość mocnej siły. Nie widzieliśmy innej formacji czy ludzi o większej sile oddziaływania”⁹. A przecież był to czas wzmożonej działalności performatywnej innych grup i środowisk.

Dziamski, aby tę różnorodność rodowodów i formuł performance jakoś zaznaczyć, używał w swoim tekście różnych terminów. Obok i wymiennie ze słowem „performance” pojawiły się więc określenia: sztuka żywa, zdarzenia, działania dokamerowe, aktywności, akcje. Niektórzy artyści praktykujący performance czynili do terminologii własne zastrzeżenia. Była dla nich a to zbyt wąska, a to zbyt szeroka; mało precyzyjna lub niezdolna oddać specyfiki działań.

Wystarczy przywołać niechęć Jerzego Beresia do terminów happening i performance, które zastąpił autorskim określeniem „manifestacja” (więcej na ten temat w rozdziale mu poświęconym) albo duet artystów KwieKulik, którzy niechętnie

odnosili się do pojęcia performance, obstając przy swobodniejszym, lepiej oddającym specyfikę ich twórczości terminie – działania albo reakcje („reakcje na wydarzenia, zwłaszcza złe”). Przemysław Kwiek stworzył też autorskie pojęcie „appearance”, którego konsekwentnie używa do dziś. To „pojawienie się” (od angielskiego appear – pojawiać się), może zawierać w sobie wiele elementów: na przykład *Appearance 178* składał się z trzech części: wystawy prac, wystąpienia *Rój* i pomnika w przestrzeni publicznej *Podwójne popiersie*.

Sama starałam się używać w książce różnych terminów (jak działanie, wydarzenie, realizacja, zdarzenie, akcja), by w ten sposób uniknąć wąskiego i dość powszechnego rozumienia performance. Zgodnie ze *Słownikiem terminologicznym sztuk pięknych* jest to „pojęcie określające rodzaj działań efemerycznych wykonywanych przez artystów w obecności widzów. Częstym elementem performance są działania parateatralne, przybierające formę zdarzeń o zaplanowanej strukturze i przebiegu czasowym. W odróżnieniu od happeningu artysta stosujący performance najczęściej nie dąży do włączenia do akcji widzów”¹⁰. W potocznym odbiorze performance wydarza się w galerii i jest wystąpieniem artysty przed bierną widownią – to jednak tylko jedna z nieskończonej ilości możliwych wariantów i kombinacji, jakie cechują wystąpienia artystyczne.

Historia sztuki dopracowała się kilku terminów próbujących uchwycić różnice między poszczególnymi formułami działań. Wyznaczają one jednocześnie chronologię rozwoju „żywej sztuki”. Czas happeningu, rozumianego jako ciąg symultanicznych zdarzeń współtworzonych z aktywnym widzem, pojawia się w latach 50. i 60. Akcja, czyli wydarzenie rozciągnięte w czasie lub całkiem chwilowe, najczęściej bez uczestnictwa widza na przełomie lat 60. i 70., a performance (gdzie „nie próbuje się przemienić publiczności w aktywnych uczestników spektaklu”¹¹) jako wystąpienie indywidualne artysty przed odbiorcami w latach 70.

Zbigniew Warpechowski w tekście *Performare*¹², rysując swoją wizję zjawiska, performance odnosił właśnie do tych trzech terminów, lecz zaznaczył, że „od pierwszych happeningów zarysowuje się odrębny nurt, nowa dziedzina, którą można nazwać syntetyczną lub interdyscyplinarną [...]. Jest to synteza tego co we wszystkich dziedzinach sztuki jest wspólne, a odrzucenie tego co jest charakterystyczne”¹³. Miał na myśli sam proces powstawania sztuki. Procesualność jest charakterystyczna dla performance niezależnie od różnorodności form, które przybiera.

Pewna teoretyczna marginalizacja performance na gruncie polskiej historii sztuki, wyrażna zwłaszcza w braku poświęconych mu w całości opracowań, paradoksalnie wynika z istoty performance. Wydarzeniowość i swobodne przekraczanie granic między różnymi dyscyplinami stało się przyczyną jej zaniedbywania przez badaczy

obrazów i przedmiotów. Historia sztuki bada kulturę wizualną, tymczasem istota performance jest pozawizualna.

Nie tyle zresztą zaniedbywano sam performance, ile jego niewizualną jakość. Dlatego niewiele jest rozważań teoretycznych o performance, które wyszły spod pióra historyków sztuki, zwłaszcza gdy porównamy je z bogatą myślą teatrologów o performance i równie bogatą myślą historyków sztuki o naturze obrazów (choć obrazy to przedmioty powstałe w wyniku performance i będące przedmiotami performance). Jednak pojęcia wędrują, jak pisała Mieke Bal, i te ich nieustanne wędrówki owocują ożywym przenikaniem i rozszerzaniem się znaczeń¹⁴. Obserwowane ostatnio zwiększone zainteresowanie historyków sztuki tematyką performance związane jest z coraz większą ogólną „trans-medialnością” kultury a także rozwojem performatyki.

Znikanie i trwanie

Performatyka, rozwijająca się prężnie od lat 90. dziedzina badań nad szeroko pojętym performance, nie wyrasta z gruntu historii sztuki, lecz z kręgów badaczy teatru i antropologów widowisk. Kierunki uniwersyteckie zawierające słowo performatyka w nazwie istnieją na wydziale kulturoznawstwa w Poznaniu i literatury w Krakowie¹⁵. W dyskursie sztuki, performance funkcjonuje głównie dzięki obrazom, a więc fotograficznej i filmowej dokumentacji, na której skupiają swoją uwagę badacze; w takiej też formie mogą je łatwiej sprzedać galerie sztuki. Polskie czasopismo historyczno-artystyczne w całości poświęcone performance nosi, co symptomatyczne, tytuł „Sztuka i Dokumentacja”¹⁶. Historycy sztuki w sposób jakby bezwiedny fetyszyzują obrazy (choć oczywiście problematyka dokumentacji jest jednym z centralnych zagadnień związanych z performance i poświęcają jej bardzo wiele uwagi także teatrologi, kulturoznawcy i historycy).

Widać to, gdy przyglądamy się problemowi komercjalizacji performance. Długo podkreślano, zwłaszcza na Zachodzie Europy i w Ameryce, że performance jest rodzajem sztuki, który jako jedyny nie poddaje się dyktatowi rynkowej logiki. Uważano to za jego cechę dystynktywną i wartościowano wyraźnie pozytywnie. W tym samym jednak czasie artyści i instytucje z wielką starannością gromadziły wszelką dokumentację wizualną, traktując ją jak samoistne dzieła sztuki. Dziś jasne jest, że wszystko da się sprzedać, w tym nawet wizerunek performerera jako markę. Z drugiej strony praktyka polska (ale i zagraniczna) pokazuje, że na performance wciąż trudno zarobić jakieś większe sumy. To stanowiło i wciąż stanowi sporą barierę dla szerokiego funkcjonowania pracy performerów w komercyjnym obiegu galeryjnym.

Tymczasem performance jest wydarzeniem, a więc w pracy badawczej refleksja teoretyczna nie może rozwijać się jedynie wokół obrazów. Obrazy i nagrania odsyłają

do wydarzenia i kontynuują wydarzenie, są jego częścią. Warto więc zapytać, dlaczego obrazy miałyby być tu szczególnie uprzywilejowane?

Performance jest badaczowi trudno dostępny, a z pewnością inaczej niż materialne dzieło sztuki. Po pierwsze – przez sam fakt jego efemerycznej natury, po drugie – przez jego związek z przeszłością i pamięcią. Badając historię performance, bada się w pewnym sensie wyobrażenie o nim, to czym stał się z czasem – dla jego wykonawców, odbiorców, interpretatorów. Bada się jego dostępne reprezentacje, podczas gdy wydarzenie, do którego źródłowo się odnoszą, na zawsze pozostaje nieuchwytnie i niemożliwe do zrekonstruowania. Właściwie nie możemy mieć nawet pewności, w jaki sposób zaistniało, a nawet czy zaistniało w ogóle.

Znacząca jest choćby historia performance Valie Export *Genital Panic* (1969), który na stałe wszedł do kanonu światowej historii sztuki, gdy tymczasem najprawdopodobniej wcale się nie wydarzył. A przynajmniej nie w takiej formie, w jakiej jest znany. Istnieją fotografie przedstawiające artystkę z bronią skierowaną w kierunku widza i z wyciętym fragmentem spodni odsłaniającym owłosioną waginę. Tak uzbrojona miała się przechadzać w kinie porno. Jednak w świetle ostatnich ustaleń wszystko wskazuje na to, że wcale tam nie poszła. Zaaranżowała po prostu same fotografie¹⁷.

W literaturze przedmiotu istnieje znaczące rozdzarcie dotyczące natury performance, które dobrze ilustrują znane jeszcze ze starożytności dwie koncepcje teraźniejszości. Jedną z nich to koncepcja teraźniejszości jako ciągle znikającego punktu, którego nie sposób uchwycić. Teraźniejszość jest w niej tym, co stale umyka w przeszłość. W drugiej koncepcji przeciwnie – teraźniejszość jest rozumiana jako trwanie, ma pewną gęstość, ciągłość, jest teraz, w którym działam, doświadczam, odczuwam, mam jakieś poglądy. Koncepcja teraźniejszości jako trwania jest nieodłączna od procesu własnej aktualizacji (z miejscami na wyrwy i puste plamy zapomnienia). Obie te wizje są przekonujące i dokonanie między nimi radykalnego wyboru wydaje się niemożliwe.

Stąd pojawia się pewien żal, że performance może zostać zredukowany albo przekłamany, bo tamta teraźniejszość, jak punkt, umknęła zanim w ogóle można było ją poznać. I jednocześnie performance trwa w czasie, wyobraźni, pamięci, relacjach. Mogę go poznawać i uczestniczyć w jego trwaniu, więc nie znika. Natura performance jest paradoksalna – chwilowa i trwająca.

Badacze i artyści zwykli dzielić się na kładących nacisk na efemeryczność i tych, którzy wybierali trwanie. Ostatnio jednak podkreślają, że nie trzeba między nimi wybierać. Rebecca Schneider w tekście *Performans pozostaje* napisała: „Po bliższym przyjrzeniu się, staje się oczywiste, że znikanie nie jest przeciwieństwem pozostawiania”¹⁸. I dalej po rozważaniach na temat pamięci, znikania i archiwum, stwierdziła, że „sens performansu jest prawdopodobnie zawarty w zdaniu Phelan

«performans realizuje się poprzez znikanie». [...] To oznacza, że znikanie zostaje przekroczone»¹⁹.

Teksty artystów

Być może największą zaletą performance jest jego otwartość na konfabulacje, nadpisywanie i przepisywanie sensów, fantazję odbiorcy, swoiste znaczące zniekształcenia, pracę wyobraźni. Stąd też tak łatwo wiele performance zyskuje z czasem rangę kultowych, legendarnych. Co ciekawe, gdy poznałam dostępny moim badaniom materiał, okazało się, że reprezentacje i interpretacje performance są najczęściej autorstwa samych artystów – ich autorów. Dlatego najważniejszymi źródłami stały się dla mnie, obok obrazów i rejestracji video, właśnie teksty artystów. W nich performance trwają.

Zdecydowałam się traktować autorskie pisma na równi z dokumentacją natury wizualnej. Ich status, związek z wydarzeniem jest bowiem tej samej wagi, choć innej natury. Co więcej, ponieważ do tej pory teksty nie były traktowane tak samo jak dokumentacja wizualna, udzieliłam im więcej miejsca, by zaistniały i wybrzmiały. Artyści piszą w nich o swoich doświadczeniach, towarzyszących emocjach, fantazjach i poglądach. Szczególnie ważne okazały się dla mojej pracy trzy pozycje: zbiór tekstów Jerzego Beresia zatytułowany *Wstyd*²⁰, autobiograficzny *Zasobnik*²¹ Zbigniewa Warpechowskiego oraz teksty Jerzego Truszkowskiego z tomu *Histeria filozofii*²².

Zebrane w tych książkach pisma prezentują różnorodność form i konwencji. Najczęściej jawią się jako forma autorskiego komentarza. Czasem były przygotowane do wygłoszenia w trakcie realizacji performance i przybierały formę wykładu czy eseju filozoficznego. Warto podkreślić, że przemawianie do widza było ważnym elementem wielu wystąpień Beresia, Warpechowskiego i Truszkowskiego. Bywa, że teksty powstawały wiele lat po realizacji samych performance. Między innymi dlatego nie da się traktować ich (podobnie zresztą jak fotografii czy nagrań) jak źródła, dzięki któremu da się dotrzeć do oryginalnego utworu. One są tym utworem – jego częścią i istotnym przedłużeniem, kontynuacją wydarzenia, jego trwaniem – *continuum*. Z tego punktu widzenia performance w ogóle nie jest jakąś zamkniętą całością, lecz procesem pozbawionym wyraźnych granic.

Teksty artystów performerów poddają się interpretacji tak samo, jak ich działania. Jeśli zdołamy w nich zauważyć jakieś nieścisłości (zniekształcenia czy manipulacje) względem innych przekazów, to również i one przynależą do sfery performance. Stosunek do tych tekstów przypominać może stosunek Freuda do pacjentów opowiadających mu o swoich snach. Wojciech Michera opisał to następująco: „Freud nie przejmował się stawianymi mu często zarzutami, że jego pacjenci nie zawsze

dokładnie pamiętają i referują swoje sny – także z tej niewierności, z przemilczeń i oporu, mających swe źródło w nieświadomości analityk wyciąga istotne wnioski”²³.

Większość spośród omawianych w książce performerów zajmowała się różnymi aktywnościami pozostającymi ze sobą we wzajemnej relacji (m.in. rzeźbą, pisanem tekstów, malarstwem, tworzeniem obiektów, poezją, muzyką, improwizacją, krytyką kultury itd.). Wyjątkiem są Ryszard Siwiec i Walenty Badylak, którzy nie byli artystami z wykształcenia, jednak również dla nich ważna była twórczość literacka i pisanie w ogóle. Taki model wszechstronnej aktywności na różnych polach reprezentował też ojciec masochizmu, historyk z wykształcenia, Leopold von Sacher-Masoch. Jego literaturę wraz z działalnością polityczną (zaangażowaniem w panslawizm) i prywatnymi spektaklami masochistycznymi można widzieć jako części jednej całości.

Gilles Deleuze w *Masochism: Coldness and Cruelty & Venus in Furs* podkreślał istniejące między tymi różnymi aktywnościami ścisłe relacje²⁴. Właśnie takie szerokie, obejmujące wiele płaszczyzn spojrzenie stało się dla mnie bezpośrednią inspiracją w procesie interpretacji wątków masochistycznych w twórczości polskich performerów. Masochizm jawi się tu jako zjawisko czy rodzaj działania przenikającego wiele płaszczyzn aktywności, jako reakcja na panujące w danym czasie relacje władzy i poczucie zniewolenia.

Masochizm i autoagresja

Kolejną ważną publikacją ukazującą masochizm jako specyficzną grę z porządkiem kultury stała się dla mnie książka *Masochism: The Art Of Power* Nicka Mansfielda²⁵. Istotne były też wspomnienia pisarki Aurory Rümelin²⁶, pierwszej żony Leopolda von Sacher-Masocha, które umożliwiają wgląd w doświadczenia osoby odgrywającej w spektaklu masochistycznym rolę Dominy. A tę rolę w masochistycznym performance XX wieku pełni zwykle widz. A może nie tyle widz, ile szeroko pojęty odbiorca, uczestnik bezpośredni i pośredni.

Autoagresję traktuję jak formę masochizmu. Różnica pomiędzy relacją masochistyczną, w której masochista wyraźnie przydziela rolę Dominy innej osobie, a autoagresywnym wystąpieniem, w którym rolę tę spełnia widz, jest w istocie natury technicznej (więcej o tym w trzeciej części książki). Dlatego ważne były dla mnie także dwie pozycje z zakresu psychologii. *Autoagresja* autorstwa Annegret Eckhardt²⁷ i *Autoagresja. Mowa zranionego ciała* duetu Gloria Babiker i Louis Arnold²⁸. Obie podejmują temat akcentując jego kulturową rolę. Psychologia zajmująca się problemem autoagresji wiele zawdzięcza pracom antropologów i etnologów²⁹. Pokazują one bowiem, że różne formy masochizmu są w naszej kulturze głęboko zakorzenione i akceptowane. Rzecz jasna tylko wtedy, gdy pojawiają się w określonym kontekście. „Okaleczanie ciała [...] stanowi element długiej, uniwersalnej tradycji ludzkości,

spełniając w niej od dawna ważne funkcje, zarówno w życiu grup, jak i całych społeczeństw [...] w wielu kulturach były nośnikiem rozmaitych i głęboko symbolicznych treści”³⁰.

Męski masochizm

Terminu masochizm używam w znaczeniu dość szerokim. Masochizm charakteryzuje świadome dążenie jednostki do wchodzenia w rolę podporządkowaną, przedmiotową, co przybiera różne formy i przejawia się w bardziej lub mniej widoczny sposób. Postawa taka czy też elementy takiej postawy w działaniach performance spełniają różne, czasem odmienne funkcje, przy użyciu podobnych środków. Zawsze zależne są od całego spektrum czynników zewnętrznych, a jednym z nich jest płeć performującej osoby.

Problematyka gender w odniesieniu do masochizmu w sztuce jest zagadnieniem na osobne opracowanie. O masochizmie kobiecym, a raczej o masochizmie jako cesze typowo kobiecej pisał Sigmund Freud, a następnie wątek ten rozwijała Anna Freud. „Freud w latach 20. opisze na nowo tożsamość płciową masochistycznego podmiotu, odnosząc go do kobiety i potwierdzi tym samym stereotypowe wyobrażenia o niej”³¹. W niniejszej pracy zajmował mnie jednak wyłącznie męski masochizm. Skupiłam się na nim z kilku powodów.

W historii polskiego performance w interesującym mnie okresie PRL-u nie było wyraźnie masochistycznych, a zwłaszcza autoagresywnych wystąpień performerek. Samo w sobie jest to interesujące i zasługuje na odnotowanie. Materiał polski jest zdecydowanie rodzaju męskiego. Nie twierdzę, że masochizm nie pojawiał się w performance kobiet. Masochistyczna gra przedmiot – podmiot wpisana jest w samą naturę wystąpień i w ogóle jednostkowego „bycia” wobec innych ludzi³². Jednak nie uzyskała wyraźnego statusu problemu. Być może obecna była w innej formie, mniej oczywistej i mniej agresywnej. Takie ironiczne, można powiedzieć lekkie i przewrotne, były zasygnalizowane przeze mnie na końcu książki wystąpienia Marii Pinińskiej-Bereś i Zofii Kulik, w których artystki przepraszały widzów za swoją obecność na scenie.

Problem kobiecego masochizmu jest też w moim przekonaniu zagadnieniem odrębnym od masochizmu męskiego. Co nie znaczy, że model męskiego masochizmu nie może być realizowany przez kobietę performerkę. Sytuacja wówczas bardziej komplikuje się, lecz jest możliwa. Męski masochizm to, jak pokazuję, specyficzny rodzaj manipulacji, która na chwilę pozwala doświadczyć pełni i odsyła do całkowitego braku relacji władzy. Z zawieszenia pomiędzy rolami pana i niewolnika czerpie siłę. Kluczowe jest tutaj decydowanie o swojej przedmiotowej pozycji.

Sytuacja kobiety jest bardziej skomplikowana, albowiem w porządku patriarchalnej kultury zajmuje ona symboliczną pozycję poddanej (niewolnicy, przedmiotu). Reżyserując masochistyczny spektakl własnego poniżenia ryzykuje więc wzmocnienie

tej poddańczej pozycji, a nie jej przekroczenie. Wszystko zależy jednak od kontekstu. Problem ten pojawia się na przykład w *Pianistce* Elfriede Jelinek, gdzie kobieta – reżyserka masochistycznego spektaklu – zostaje zgwałcona przez kochanka, który nie chce przyjąć zaproponowanej mu w kontrakcie roli Dominy. Wydaje się więc, że jest to historia porażki męskiego modelu masochizmu w wykonaniu kobiety. Gwałcący kochanek przypomina kobiecie o tym, kto reżyseruje relacje władzy: to mężczyzna jest reżyserem jej podległej pozycji, a nie ona sama.

Realizacja męskiego modelu masochizmu przez kobietę możliwa jest wówczas, gdy performance ma wymowę przekroczenia, gdy wyraźny jest w nim element zwycięskiego zniesienia – owej specyficznej manipulacji. Z masochizmem kobiecym mielibyśmy natomiast do czynienia w sytuacji, gdy centralnym problemem jest pozycja ofiary i trudności związane z jej przekraczaniem. Bardziej odpowiednim byłby tu może funkcjonujący w literaturze przedmiotu termin „sztuka ofiary”. Ten typ wystąpień jest także realizowany zarówno przez kobiety, jak i mężczyzn. Otwiera się tu jednak całe spektrum nowych problemów, które należałoby rozważyć i zinterpretować osobno. Podobnie jak relacje w performerskich parach. Myślę, że szczególnie interesujące mogłoby być zestawienie masochistycznych wystąpień pary damsko-męskiej, z damsko-damską i męsko-męską.

Moja decyzja skupienia się na męskim masochizmie podyktowana była jednak głównie dostępnym, fascynującym, a nieopracowanym materiałem. Przełomowe było dla mnie dostrzeżenie pozornie oczywistego faktu, czyli tekstów performerów nie tyle jako dokumentacji, ile przedłużenia performance. Z tym wiąże się także sposób pisania, wspomniane ograniczenie ramy metodologicznej do konkretnych pozycji i zagadnień, współgrających z lokalnym, wschodnioeuropejskim kontekstem i udzielenie głosu performującym artystom.

Rola widza

Przed przystąpieniem do pracy czytałam analizy masochistycznych performance, uwzględniające perspektywę feministyczną, które pozytywnie waloryzowały relację pomiędzy performerem czy performerką a widzem. Wychodziły one z założenia, że widz tradycyjnie jest w pozycji panowania, a narażony na doświadczenie poniżenia artysty czy obcowanie z jego bólem traci tę komfortową rolę. Zostaje *de facto* pozbawiony władzy.

Takie odczytanie jest przekonujące, jednak perspektywa męskiego masochizmu, wywiedziona przeze mnie głównie z analizy działań Leopolda von Sacher-Masocha, nie pozwala waloryzować tej sytuacji po pierwsze jednoznacznie, po drugie zdecydowanie pozytywnie. Performer manipuluje bowiem widzem, ale przy zachowaniu pozoru udzielenia mu władzy – na tej zasadzie, na jakiej władzę posiada Domina. Poniżony,

przyjmujący pozycję ofiary artysta wymusza na widzu pozycję kata. Pozornie to widz jest Panem sytuacji.

Dominującą cechą relacji masochistycznej jest więc ambiwalencja. To istotne, że widz nie ma pewności czy ma władzę, czy też jest bezsilny. Tu upatrywałabym wartości tego doświadczenia dla widza – w jego podstawowej niepewności. Genderowe określenie widza w masochistycznej relacji jest także niepewne, nie zajmuje on zdecydowanie męskiej pozycji panowania, lecz zarazem nie jest jednoznacznie tej władzy pozbawiony.

Zrozumienie motywów działania masochistycznych performerów było dla mnie kluczowe, ale starałam się też zrozumieć sytuację widza. Pracując głównie na tekstach, pracowałam na materiale interesująco rozszczepionym. Uwzględniając bowiem autobiograficzną koncepcję performowania artysty w tekście jako wywołującą efekt „oddalenia tego, kto podejmuje zadanie autoprezentacji, od niego samego”³³, należałoby stwierdzić, że performer staje się także swoim własnym widzem. Piszący performer trwającego performance jest więc zarówno aktorem i widzem.

Istnieje „tradycyjna” interpretacja masochistycznych występów zgodna z deklaracjami wielu artystów, utrzymujących, że chodzi w nich o specyficzne przebudzenie społeczeństwa, o wyrwanie go z marazmu i skonfrontowanie z agresją obecną w samym sobie i innych. W swojej książce starałam się znacząco przesunąć akcenty takiego odczytania. W świetle moich analiz brzmią bowiem zbyt pozytywistycznie.

Polscy performerzy zwykle też nie deklarowali podobnych celów (może z wyjątkiem Ryszarda Siwca, który wyraźnie pisał: „przebudźcie się!”), jednak nawet gdyby tak robili, to starałam się zwrócić uwagę na to, że męski masochizm jest w pierwszym rzędzie manipulacją pozwalającą artyście osiągać własne cele. Widz jest w sytuacji niepewności, wykorzystany przy zachowaniu pozorów nadania mu władzy. I to jest jego podstawowym doświadczeniem: rodząca się świadomość ambiwalencji własnej pozycji. Dlatego masochistyczne performance nie są ani przyjemnym, ani szczególnie pożądanym przez publiczność doświadczeniem. Właśnie ze względu na tę ambiwalencję.

Masochistyczny performer jest egocentryczny; skupiony przede wszystkim na swoich celach. Innego traktuje jak aktora w swoim spektaklu. Dlatego dla widza pierwszym jest doświadczenie niepewności i manipulacji, co oczywiście nie znaczy, że nie może to prowadzić do konfrontacji z agresją w sobie i w innych.

Rola Dominy w masochistycznym performance przypada publiczności, a ta utożsamiana jest ze wspólnotą. Wspólnotą społeczną lub, posługując się inną terminologią, wspólnotą narodową. Jest obecnym w galerii (bądź dowolnej przestrzeni, w której rozgrywa się performance) reprezentantem społeczeństwa. Także i ona ma

więc status źródłowo niejednoznaczny. Symbolicznie może zmieniać się z negatywnej, uciskającej i fałszywej władzy komunistycznej w srogą, lecz wartą wymaganych przez nią poświęceń, pozytywną Polonię (więcej o Polonii jako Dominie w rozdziale poświęconym Ryszardowi Siwcowi).

I tutaj zasadnicza jest kategoria masochistycznej ambiwalencji, owa wymienność relacji władzy. Widać to w rozdziale poświęconym Warpechowskiemu. Z jednej strony traktuje on publiczność jako kata, a właściwie kolaboranta kata i bezpośrednio ją oskarża, jak w *Championie* w PKiN, z drugiej dostrzega jej transformującą siłę, godzi się z nią, jak w *Porozumieniu*.

Rodzimy kontekst

Powszechnie uważa się polską kulturę za przesiąkniętą kultem cierpienia³⁴. To specyficzne jej oblicze zaczęło się kształtować wraz ze zbiorowym doświadczeniem niewoli, od czasu rozbiorów. Do dziś funkcjonuje stereotyp Polaka wiecznie narzekającego, który odnajduje szczególną przyjemność w rozpamiętywaniu swojej podległej, przedmiotowej pozycji. Postawę tę w kategoriach masochizmu analizowała Monika Rudaś-Grodzka. W artykule *Słowiańszczyzna zniewolona* skupiła się na romantycznej literaturze, lecz wskazała też jaki wpływ wywarła ona na kolejne pokolenia Polaków³⁵. Za przykład posłużył jej wydany w 1926 roku, czyli w siedem lat po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, anonimowy *Pamiętnik pacjentki* będący autobiograficznym zapisem masochistycznych cierpień Panny M. Sama Panna M. była świadoma tego wpływu. Pisała: „Dziwnie mnie uderzyła analogia między wiarą Mickiewicza w posłannictwo Polski, w tego wielkiego człowieka, który się z niej narodzi i który pociągnie za sobą świat cały, a moim całym życiem. Czyż nie mam prawa myśleć, że właśnie ja będę matką tego człowieka? [...] podobno już się nie wierzy w mesjanizm Polski. Czytałam nieraz, że było to tylko cudne marzenie romantyzmu, ale skąd wziął się we mnie ten cały proces duchowy”³⁶. Rudaś-Grodzka pokazała związek pomiędzy czytaniem przez Pannę M. lekturami – zwłaszcza fascynacją *Wykładami literatury słowiańskiej*, czyli *Prelekcjami paryskimi* Adama Mickiewicza³⁷, a popadaniem w ciężkie stany emocjonalne. Charakterystyczne było dla niej miotanie się pomiędzy pragnieniem samoponiżenia a rojeniami o własnej wielkości. Z jednej strony, zwracając się do Boga, wyznawała: „Ja się ofiarowałam na męczarnię. Męcz mnie, męcz [...] jeszcze więcej cię kochać będę i u nóg Twoich się czołgać”³⁸. W innym miejscu stwierdzała: „We wszystko prędzej uwierzyć bym mogła niż w to, że jestem zwyczajnym sobie, przypadkowym człowiekiem. Na mnie składają się całe pokolenia, ja jestem koniecznością”³⁹.

Spojrzenie z tej perspektywy na masochizm w polskim performance drugiej połowy XX wieku okazało się bardzo owocne. Zwłaszcza w twórczości Beresia

i Warpechowskiego wątki masochistyczne miały związek z wywodzącym się z romantyzmu myśleniem, podobnie jak w przypadku performance Siwca i Badylaka. W wystąpieniach Trzeciakowskiego i Truszkowskiego było to już mniej bezpośrednie.

We wczesnej fazie pracy posługiwałam się nawet roboczym terminem „performance romantyczny” – na określenie akcji mających związek z mesjanistyczną tradycją, gdzie zwycięstwo i poczucie rychłej wolności wpisane jest w obraz klęski. Tego typu performance są odpowiedzią artysty na napiętą sytuację polityczną, dlatego u Beresia pojawiły się w burzliwym roku 1968, a szczególne nasilenie w realizacjach wszystkich omawianych tu performerów osiągnęły w latach 80. XX wieku. Elementy masochizmu są jednak w różnym stopniu stale obecne w performance, dlatego ostatecznie zrezygnowałam z tego terminu, gdyż jak każdy termin zbyt mocno wymuszał odrzucanie wszystkiego, co się w jego ramach nie mieściło.

Przyjęta przeze mnie perspektywa nie wyczerpuje tematu masochizmu w polskim performance, pokazuje jednak bogate spektrum problemów, które odnaleźć można także w wystąpieniach o zupełnie odmiennym charakterze, tradycjach, źródłach i intencjach. Z elementami masochizmu mamy do czynienia między innymi w performance Krzysztofa Zarebskiego⁴⁰, Jerzego Słomy Słomińskiego, Krzysztofa Junga⁴¹ czy Pawła Kwaśniewskiego, a pod koniec lat 90. w twórczości kobiecej grupy performerskiej Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor) oraz Grupy Suka Off (Piotr Węgrzyński, Sylvia Lajbig, Maciej Dziaczko). Wyraźny rys masochistyczny zauważalny jest także w twórczości Zofii Kulik, Marka Rogulskiego, Doroty Nieznalskiej, Daniela Rumiancewa, Oskara Dawickiego oraz w różnej częstotliwości występowania i stopniu nasilenia u wielu innych.

Zofia Kulik zwróciła uwagę na obecność problematyki masochistycznej we własnej postawie, nie używając jednak terminu masochizm. Wyznała, że teraz wydaje się jej, że „cały czas mocuję się z jakimś niewidzialnym ostrzem, które usilnie staram się odwrócić od siebie i skierować na zewnątrz – na innych? Nie łagodność mnie wypełnia, ale tłumiona chęć ataku. I jest tylko problem kierunku: od siebie czy do siebie. Napisałam kiedyś: porządek i podporządkowanie się to silnie odczuwany przeze mnie przymus zachowania i działania – i w tzw. życiu i w tzw. sztuce. Czy ja, obrazując podporządkowanie – doceniam je i chwale, czy wyszydzam i obalam? Akceptując podporządkowanie jako swój problem i temat, pełna strachu, a jednocześnie pełna nienawiści wobec sytuacji, w której występuje przymus podporządkowania się mszczę się artystycznie, chwytając za każda broń (symboliczną i formalną) używaną przeciwko mnie”⁴².

Performance i performans

Sprawy pisowni są z mojej perspektywy drugorzędne, jednak w książce konsekwentnie używałam terminu performance pisanego przez „c”, zgodnie z tradycją polskiej historii sztuki. Terminu tego nie odmieniam, traktując go jak przyswojony termin obcy. Odmieniam zaś termin spolszczony (performans) zgodnie z zasadami obowiązującymi w gramatyce języka polskiego.

Zapis „performance” występuje w literaturze przedmiotu od lat 70. XX wieku. W dzisiejszym piśmiennictwie przeważa jednak wersja spolszczona tego terminu – performans pisany przez „s” (także w tekstach historyków sztuki), a tradycja ta wywodzi się z piśmiennictwa dotyczącego antropologii widowisk i performatyki, traktującej performance jak najszerzej⁴³.

Choć blisko mi było do szerokiego rozumienia tego terminu, zostałam przy performance przez „c”, ponieważ jest on symbolicznym świadectwem konkretnego czasu. Ponadto większość artystów, o których piszę, wyrosła z kręgu sztuki, a nie teatru. Kiedy w latach 60. i 70. sztuka performance wyraźnie zaznaczyła się w obrębie sztuk wizualnych, wielu performerów twierdziło, że performance jest przeciwieństwem teatru, czego z perspektywy refleksji pogłębionej w ramach performatyki oczywiście nie da się utrzymać. Wówczas jednak znaczyło to tyle co: autentyczność (performance – prawda) kontra udawanie (teatr – konwencja). Często performerzy postulowali też, że performance jest „niepowtarzalny”, a więc nie należy go powtarzać. Mimo tego, w praktyce rzadko potrafili się do tego zastosować⁴⁴.

Dziś badacze w większości zgadzają się, że niepowtarzalność performance to złudzenie. Mieke Bal nie bez uszczypliwości pisała o naszej „iluzorycznej pretensji do bezpośredniości”⁴⁵. Przecież nawet najprostsze gesty, jak poruszanie rękami, chodzenie i mówienie do widzów to powtarzanie (z różnicami) tego, czego nauczyliśmy się jeszcze w dzieciństwie. W samej zaś deklaracji, by nie powtarzać performance, zawarta jest przecież obawa przed nieuchronnością powtórzenia. To „pobożna” intencja.

Nawiązaniem do tradycji „performance contra teatr”, żywej w polu sztuk wizualnych, była jeszcze akcja *Wirus* grupy Sędzia Główny, która odbyła się 11 lutego 2006 roku w warszawskim Teatrze Rozmaitości. Polegała ona na zakłócaniu przedstawienia *Magnetyzm serca* (na motywach *Ślubów panińskich* Aleksandra Fredry) granego „normalnie” na scenie przez aktorów. Widzowie byli nakłaniani do wydawania performerom dowolnych poleceń, które one bezwzględnie spełniały. Doprowadziło to do całkowitego paraliżu scenicznego przedstawienia oraz napięć, a nawet agresji, pomiędzy artystkami a grającymi spektakl aktorami. Co ciekawe, istotną część akcji *Wirus* stanowił też autoagresywny performance Pawła Kwaśniewskiego. W pewnym momencie, gdy na scenę chwilowo spuszczone kurtynę

stanął on blisko widzów. Autoagresja miała tu zapewne dodatkowo poświadcząć „prawdę” performance przeciwko „konwencji” sztuki teatralnej.

Jednak performer Paweł Kwaśniewski także występował jako postać fikcyjna. Cytuję z moich notatek spisanych zaraz po akcji *Wirus* (2006): „Artysta mówił, że właściwie nie robi już performance tylko opowiada bajki o Jose Rodriguez Montoya, który każdego dnia wieczorem umiera a rano zmartwychwstaje [...] wbijał sobie w ramiona igły zakończone białymi bibułkami. Przy każdej mówił – tryk. W którymś momencie na scenie rozpoczął się znowu spektakl. Kwaśniewski stanął centralnie do ustawionej przed nim lampki i patrząc w nią podniósł do góry ponakłuwane ręce. To jeden z ciekawszych momentów, bo na scenie ten konwencjonalny Fredro i wszystko na niby”⁴⁶.

Niektórych polskich performerów cechuje skłonność do separatyzmu w kwestii interdyscyplinarności performance. Dobrym przykładem może być postawa Artura Tajbera – artysty realizującego performance i prowadzącego Pracownię Sztuki Performance na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, który w korespondencji e-mailowej do Przemysława Kwieka pisał: „Część Twojej wypowiedzi o «performatyzmie» i pochodnych przez odmianę, to pogląd któremu zdecydowanie basuje – TAK, to zmora akademicko-rynkowego światka, zmora wszystkich «para-teatralnych» środowisk, które chcą się podpiąć i zasłonić sobą tych, którzy w dobrej woli dali im argumenty, a które przez uniwersytety i profesjonalny teatr, jego infrastrukturę, mają więcej środków niż pobocza tzw. sztuk czystych.... Zwłaszcza, że w dyskusjach tych znika problematyka artystyczna wypierana przez pseudo-socjologie i «kulturoznawcze» podejście”⁴⁷.

Tajber napisał również tekst *Sztuka performance versus performatyka, performatyczność, performance studies*, zamieszczony w tomie *Zwrot performatywny w estetyce*⁴⁸, który zakończył pytaniami: „Jakich użyć narzędzi, aby dotknąć istoty, najważniejszych dla nas artystycznych praktyk?” i „Czy pomocne jest w tym wyróżnianie i wyznaczanie cech nowego, wspólnego wielu różniącym się od siebie zjawiskom idiomu (performatyka, performatyczność)?”. Na drugie pytanie od razu odpowiadał krótko: „wątpię”⁴⁹.

Także Cezary Bodzianowski, autor szeregu subtelnych i dowcipnych działań, w tym *Propozycji korupcyjnej* (2003) złożonej dyrektorze warszawskiej Zachęty⁵⁰, w jednym z wywiadów stwierdził, że porusza się „w kategoriach czystej sztuki, gdzie liczy się tylko czas, przestrzeń i jakość”, a jakiekolwiek obserwacje psychologiczne czy socjologiczne, które można poczynić na podstawie jego akcji, są jedynie niezamierzonym i niechcianym efektem ubocznym⁵¹.

Stanowisko Tajbera czy Bodzianowskiego, cechuje przeświadczenie o odrębności performance w polu sztuk wizualnych, na tle performance na innych polach aktywności.

I obawa przed ztraceniem jego specyfiki. Jednakże owa specyfika jest niezwykle trudna do określenia, a próby jej definiowania mające miejsce w przeszłości, odzwierciedlające się między innymi w wielości terminów, dziś nie są już owocne w praktyce interpretacyjnej i badawczej. Problematyka artystyczna i kulturoznawcze podejście się nie wykluczają, przeciwnie nawzajem się oświetlają i uzupełniają, a właściwie są nierozdzielne. Przeprowadzona przeze mnie analiza wątków masochistycznych w performance bez szerokiego otwarcia się na wszelkie teksty kultury byłaby niemożliwa. Zarówno performance, jak i masochizm to zjawiska opierające się – jak wyraziła się Joanna Michalik – „mitowi dyscyplinarnej czystości”⁵².

Na książkę składają się trzy odrębne, lecz zarazem ściśle ze sobą powiązane części. W pierwszej zarysowałam ogólne problemy związane ze zjawiskiem masochizmu, wyznaczając tym samym ramy metodologiczne dla późniejszych interpretacji. Otwierający rozdział poświęcony jest literackiej twórczości i prywatnym zwyczajom Leopolda von Sacher-Masocha. Drugą część pracy stanowi obszerny rozdział poświęcony performance lat 80. w PRL, ponieważ większość wystąpień masochistycznych, o których następnie piszę, miała miejsce właśnie w tym okresie. To wówczas nastąpiło u nas nasilenie autoagresywnych działań, które w Europie Zachodniej i Ameryce przypadają na wcześniejszą dekadę. W ten sposób nakreśliłam tło artystyczno-społeczno-kulturowe dla analiz przeprowadzonych w trzeciej i zasadniczej części książki.

Rys masochistyczny, lecz nie autoagresywny, wyraźny był w działalności Jerzego Beresia. Poświęciłam uwagę zwłaszcza dwóm kategoriom, które intrygują w jego manifestacjach: wstydom i grotesce. W kolejnym rozdziale wskazałam na moment, w którym masochizm pojawił się w twórczości Zbigniewa Warpechowskiego, akcentując jego ścisłą zależność od sytuacji politycznej w kraju. Następnie poddałam interpretacji publiczne samospalenia Ryszarda Siwca i Wincentego Badylaka – dwóch mężczyzn niezwiązanych z obszarem sztuki – pokazując, że ich czyny powodowane były podobnym myśleniem o sprawach wolności, które reprezentowali artyści działający w ramach sztuki. W ostatnim rozdziale skupiłam się na działaniach dwóch artystów debiutujących w okresie stanu wojennego – Zbyszko Trzeciakowskiego i Jerzego Truszkowskiego. Ich autoagresywne performance pokazują, że zbuntowani młodzi cechowali się nie tylko zamiłowaniem do zgrywy i kpiny, lecz także w inny sposób zmagali z poczuciem braku wolności.

Kreśląc w drugiej części książki historię polskiego performance, sporo piszę o wspólnotowości jako ważnym zagadnieniu performatywnych lat 80. Wystąpienia, na których się skupiam, były dialogiem z ówczesną sytuacją polityczną. To ona w dużym stopniu je determinowała. Z wystąpień przedstawionych w trzeciej, zasadniczej części książki, jedynie samospalenie Ryszarda Siwca i *Chleb malowany czarno* Jerzego

Beresia miały miejsce w 1968 roku – a rok ten rozpatrywany pod kątem napięć politycznych i wolnościowego klimatu, można zestawić z okresem lat 80.

Pisząc o klimacie wspólnotowości, pokazałam nie tylko działania wspólne, lecz także indywidualne, będące odpowiedzią na performance wspólnotowe. Nie chodzi bowiem tylko o to, że działano wspólnie, ale że problematyka wspólnotowości stała się palącym zagadnieniem, z którym artyści mierzyli się zwykle w indywidualnych wystąpieniach. W tym sensie performance były dialogiem jednostki ze wspólnotą lub, ujmując to inaczej, wypowiedzią jednostki świadomej siebie jako części wspólnoty. Dla późniejszych analiz masochistycznych performance w trzeciej części książki jest to bardzo istotne.

Wątki wspólnotowe naturalnie w niej powracają. Zbigniew Warpechowski zmagał się z mocno obecną w jego myśleniu opozycją „ja – społeczeństwo”, „indywiduum i wspólnota”. Ten sam problem pojawia się w autoagresywnych akcjach Zbyszko Trzeciakowskiego. Jerzy Bereś właściwie nieustannie poruszał się w kręgu zagadnienia „jednostka w społeczeństwie”. Wolność jest tu odnoszona do pozycji wspólnoty, wolności społeczeństwa jako wspólnoty i do budujących wspólnotę relacji władzy, które w niej jednocześnie jednostkę umocowują i ograniczają.

Kluczowe napięcie obecne w wystąpieniach masochistycznych wynika z owego zderzenia poczucia wspólnotowości z potrzebą indywidualizmu. Nieprzypadkowo drugi rozdział rozpoczynam wskazując na obecny w niektórych artystycznych wypowiedziach podziw (graniczący z zazdrością) wobec skuteczności działań „Solidarności”. Potem, w rozdziale poświęconym Warpechowskiemu, wskazuję na podziw artysty dla Marszu Głodowego, manifestacji kobiet i dzieci, którą nazwał „podmuchałem gniewu”.

Opisuję też wspólnotowe środowisko Kultury Zrzuty, o którego współtwórcach Zbyszko Trzeciakowski i Jerzym Truszkowski piszę następnie w kontekście ich indywidualnych masochistycznych działań, większość działających razem działała bowiem także indywidualnie. Stąd też w rozdziale o latach 80. pojawia się podrozdział o Witkacym jako artyście (figurze performerera), którego aktywność obejmuje wiele pól sztuki. Zbliża go to do „modelu masochistycznego”, w jakimś sensie interdyscyplinarnego, antropologicznego lub „totalnego”, prezentowanego przez Leopolda von Sacher-Masocha, a także przez opisywanych performerów, z których każdy, prócz występów i tworzenia obiektów, dużo pisał.

Na koniec dwa zastrzeżenia. Zdecydowałam, że w książce nie będę często odwoływać się do seksualności, choć zjawisko masochizmu zostało pierwotnie skonceptualizowane jako patologia seksualna. Zależało mi na podkreśleniu jego uniwersalnego, dialektycznego wymiaru. Masochizm jest charakterystyczny dla naszej binarnie zorganizowanej kultury i realizuje się na wielu płaszczyznach życia

społecznego. W tym ujęciu seksualność nie jest jakimś pierwotnym terenem masochizmu, lecz jednym z wielu pól jego występowania. W opisywanych przeze mnie wystąpieniach, performerzy nie podejmowali masochistycznej gry w kontekście miłosnym czy seksualnym. Chciałam zachować ten inny wyraz. Nie znaczy to, że takie performance nie mogą być analizowane w kontekście wiedzy o masochistycznych mechanizmach seksualności. Jest to jednak kwestią wyboru, ja chciałam uwypuklić sprawy wspólnotowej i osobistej wolności.

Rozbudowywanie problemów teoretycznych związanych z samym performance i masochizmem, zastąpiłam w książce skupieniem się na konkretnych tekstach performerów. Pozwoliło mi to dużo miejsca poświęcić ich analizie, czego zwykle historycy sztuki nie robią.

I. MĘSKI MASOCHIZM ZA LEOPOLDEM VON SACHER--MASOCHEM

W miłości nie ma równouprawnienia [...] jak długo jednak mam jeszcze przed sobą wybór roli: tyrana lub niewolnika, ta druga wydaje mi się ponętniejsza.

*Leopold von Sacher-Masoch*⁵³

Ponieważ masochizm ma swoje korzenie w fantazji, nigdy nie był jedynie prostą kategorią podmiotowego życia albo psychopatologią. Ukonstytuował się w i poprzez narrację, wyobraźnię i fikcję, które zainspirowały literatura, teatr i tak dalej. W tym znaczeniu nie jest możliwe dyskutowanie masochizmu, nie używając jednocześnie języka sztuki.

*Nick Mansfield*⁵⁴

Uważne spojrzenia na życie i twórczość Leopolda von Sacher-Masocha⁵⁵ ma dla zrozumienia zjawiska masochizmu znaczenie kluczowe nie tylko dlatego, że masochizm zawdzięcza jego nazwisku swoją nazwę (il. 1). Przede wszystkim dlatego, że analiza dzieł i biografii Masocha pozwala zobaczyć pewne uniwersalne mechanizmy i problemy związane z tym zjawiskiem, które później łatwiej będzie można rozpoznać w zupełnie odmiennych formalnie realizacjach performance o charakterze masochistycznym. Leopold von Sacher-Masoch był też zarówno pisarzem jak i – używając dzisiejszych terminów – performerem. A skłonność do pisania charakteryzowała też większość polskich performerów, o których piszę. Dlatego warto zwrócić się w stronę tekstu zarówno w przypadku pisarza, jak i performerów. Teksty będą miały w procesie rozumienia i interpretacji wątków masochistycznych w sztuce performance szczególne znaczenie.



Il. 1. Leopold von Sacher-Masoch, fotografia, ok. 1860

Domina

W początkowych partiach *Wenus w futrze* Leopolda von Sacher-Masocha (1870)⁵⁶ główny bohater powieści zachwyca się napotkanym w parku posągiem Wenus. I choć z opisu wynika, że jest to typ *Venus pudica* skromnie zasłaniającej dłonią swą nagość, to Seweryn nie postrzega jej jako zawstydzonej. Przeciwnie, wrażenie robią na nim zupełnie inne jej cechy: wyniosłość, chłód i doskonała obojętność. Urzeczony tym widokiem potajemnie wymyka się wieczorami do parku, pada posągowi do stóp i modli się do kamiennej Wenus jak do najwyższego boga. I pewnego razu Wenus ożywa. Dokładnie tak, jak ożyła mityczna Galatea wyrzeźbiona przez Pigmaliona.

Warto nadmienić, że w seksuologii wyróżnia się takie jednostki jak kompleks Pigmaliona i pigmalionizm. Kompleks Pigmaliona to termin używany na określenie

osoby, „która wykreowała obiekt erotyczny dla siebie lub ma potrzebę stworzenia takiego obiektu”⁵⁷. Pigmalionizm to rodzaj fetyszyzmu, polegający na dążeniu do satysfakcji seksualnej na drodze oglądania bądź/i dotykania rzeźby. W *Słowie wstępnym* do polskiego wydania *Wenus w futrze* z 1989 roku Kazimierz Imieliński napisał, że jako dziecko Leopold von Sacher-Masoch „kochał się w stojącym w gabinecie ojca posązkowi Wenus, przed którym się modlił i który namiętnie całował w usta”⁵⁸.

W powieściowym świecie Leopolda von Sacher-Masocha pojawia się tylko jeden kobiecy typ, choć w wielu wariantach. Za jej pierwowzór uchodzić może owa kamienna Wenus, bo choć kobiety Masocha mają różne imiona i czasem nieznacznie różnią się od siebie wyglądem, to zawsze posiadają te same cechy. Zaliczyć do nich można między innymi srogość, chłód, nieczułość, okrucieństwo i władczość. Ten ideał pozostanie niezmienny i będzie się uporczywie w twórczości pisarza powtarzał.

Dla pierwszej żony Masocha, Aurory Rümelin (il. 2), stało się to jasne dość wcześnie. W swoich wspomnieniach *Confession de ma vie* (1907)⁵⁹ przytoczyła głos niemieckiego krytyka (całkowicie się z tym głosem zgadzając), który, aczkolwiek przychylny twórczości pisarza, zwrócił uwagę na to, że kobiety w jego powieściach niepokojąco przypominają siebie nawzajem. I choć były to, jak twierdził, typy intrygujące, to na dłuższą metę wydawały się zbyt powtarzalne, a sama lektura stawała się przez to monotonna⁶⁰.



Il. 2. Aurora Rümelin (pseud. Wanda Sacher-Masoch), fotografia, przed 1900

Pisarz nigdy jednak nie porzucił swego ideału. Gdy Aurora Rümelin spytała go, co myśli o opinii owego krytyka, powiedział: „[...] gdyby ta kobieta rzeczywiście istniała w moim życiu, jak mu się wydaje, nie byłoby jej w moich książkach. Wkrada się ona do powieści, bo moja głowa jest jej pełna. Kiedy tylko chcę sportretować kobietę, to ona wychodzi spod mojego pióra. Jestem zmuszony opisywać ją nawet wbrew sobie bez końca, a kiedy zacznę jestem jak odurzony. Nie mogę przestać zanim opiszę całe jej demoniczne piękno. Jeśli kończy się to zanudzeniem czytelnika, to boję się tego, ale co mogę począć?”⁶¹. Potem zapytany czy rzeczywiście nie było w jego życiu takich kobiet dodał: „Ach! Wszystkie chciały być takie, lecz okazywały się zbyt słabe”⁶².

Problem pisarza polegał na tym, że ikonografia drugiej połowy XIX wieku nie знаła dokładnie takiego kobiecego typu, który rozpałał jego wyobraźnię. Dlatego tworzył

swoją Wenus na podobieństwo własnych fantazji, z okrucichów innych, znanych sobie przedstawień. Być może najbliższa była mu dekadencja *femme fatale*⁶³, ale ona pojawiła się trochę później i ukształtowała ją właśnie między innymi heroiny Leopolda von Sacher-Masocha. Zanim jednak w sztuce końca XIX wieku zapanowały kobiety fatalne, pisarz tworzył je na podobieństwa własnej fantazji, czerpiąc obficie z całej tradycji kultury europejskiej. Na równi inspirowały go postacie literackie, biblijne i historyczne. Wśród wymienianych w *Wenus w futrze* szczególnie ważnych kobiet znalazły się między innymi Kirke z Odysei, biblijne Judyta i Dalila, Manon Lescaut, Lukrecja Borgia, a nawet Katarzyna II. Kobiety te łączy przede wszystkim jedno: okrucieństwo skierowane w stronę mężczyzny. Idealna kobieta w imaginarium Leopolda von Sacher-Masocha zawsze przywodzi mężczyzn do zguby.

Jednym z najbardziej znanych obrazów, które przywołał pisarz w *Wenus w futrze*, jest obraz Tycjana *Toalety Wenus* (1554–1555; il. 3)⁶⁴. Przedstawia on siedzącą na brzegu łoża kobietę, starannie ułożoną, z łagodnym uśmiechem zwróconą w kierunku lustra podtrzymywanego przez dwa amorki. Przygląda się sobie z zadowoleniem, ale też skromnością, a jej ręce układają się w znany gest *Venus pudica*. Lecz znowu bohater Leopolda von Sacher-Masocha widzi ją po swojemu, wcale nie jako łagodną damę. Na bazarze u przekupnia Seweryn zauważył „zdjęcie fotograficzne obrazu *Wenus przed lustrem* Tycjana. Postać wydała mi się tak piękna, że poczułem w sobie natchnienie... Kupiłem karton i opatrzyłem go napisem: *Wenus w gronostajach*”. Następnie przyglądając się wizerunkowi mówił: „O Wenus! Kostniejesz z zimna, mimo że sama wywołujesz w sercu człowieka płomień. Osłoń się płaszczem despoty, bo w nim ci najbardziej do twarzy, ty – groźna bogini miłości!”⁶⁵. A więc ta łagodna szesnastowieczna dama, kiedy patrzy na nią Seweryn, staje się despotyczna i groźna. Bo Seweryn, jak przystało na zakochanego, widzi jedynie to, co chce widzieć.



Il. 3. Tycjan, *Toileta Wenus*, 1554–1555, National Gallery of Art, Waszyngton

Opowiadanie zatytułowane *Lola* rozpoczyna takie oto wyznanie: „Jest pewien typ kobiety, który od czasów młodości z pamięci wyjść mi nie może... Kobieta z oczami Sfinksa, która przez żądzę użycia i przebiegłość wyradza się w istotę na wskroś bezlitosną – okrutną. Kobieta-tygrysica, którą mężczyzna uwielbia bez względu na to, czy ona go dręczy i poniża. Jest ona zawsze ta sama, czy to w stroju biblijnym, dzieląca niewygodę obozowe z Holofernelem, czy to okryta iskrzącym się pancerzem czeskiej amazonki, która swego uwodziciela rozkazuje na koło wpleść, czy też wreszcie, gdy odziana w przepyszny płaszcz gronostajowy sułtanki – spycha swoich ulubieńców w nurty Bosforu”⁶⁶.

Idealna kobieta Leopolda von Sacher-Masocha jest więc zawsze taka sama. To, co wyróżnia ją najwyraźniej, to despotyczna natura i absolutna władza sprawowana nad mężczyzną. Bardzo często na końcu opowiadania bohater ginie z jej rąk. Nierzadko gotów jest także sam złożyć swe życie w ofierze. Ona przyjmuje to z całkowitą obojętnością. Popelniane przez siebie morderstwa traktuje lekko, jakby to było coś powszedniego. Kobiety Masocha, nawet gdy zabijają, pozostają kompletnie niewzruszone. Odbierają życie bez cienia poczucia winy. Czasem z satysfakcją, ale częściej kompletnie bez uczucia. Jak na przykład artystka cyrkowa Asma Rogganow, bohaterka jednego z opowiadań: „Bez żadnego wzruszenia spojrzała Asma na dół, gdzie leżał jej mąż zmiażdżony prawie od razu, bez ducha... Spokojnie zesunęła się po linie na dół, zarzuciła futrzany płaszcz, gotowa do odejścia. W tej chwili wyszedł na scenę dyrektor i oznajmił jej nieszczęście. Wiedziałam, że tak będzie – odrzekła z zimną krwią, brwi nieco marszcząc – pił dzisiaj wiele i stracił sprawność umysłu. Powiedział mi to zresztą sam”⁶⁷. Jeszcze bardziej bezwzględna jest Milena z opowiadania *Córka grabarza*, która „dokonawszy tego potwornego czynu [zabicia męża], stanęła nad grobem, oparła ręce na biodrach i poczęła się śmiać”⁶⁸.

W wizji Leopolda von Sacher-Masocha mężczyzna jest w rękach kobiety jak bezwolna kukielka. Pisarz porównuje go do zabawki, myszy schwytanej przez kota. Kobieta jest zawsze jak owo piękne, bezwzględne zwierzę i to, co innym wydaje się okrucieństwem, dla niej jest najwspanialszą zabawą. Lola z wyraźną przyjemnością wyznaje: „Zdaje mi się, że jestem wielkim kotem i mam szaloną chęć bawić się myszą, ale – musiałyby to być mysz wielka”⁶⁹. Spogląda na mężczyznę, a jej oczy z zadowolenia błyszczą „blaskiem fosforu” i włosy wydają iskry elektryczne. Kobiety o rozwichrzonych, właśnie jakby elektrycznych rudych włosach będą w dekadentckim *fin de siècle* wielkimi bohaterkami – przedmiotami pożądania. Ale już bohaterowie Masocha są pod ich odurzającym wpływem: „Była czarująco piękna i posiadała dla mnie niewysłowiony wdzięk [...] naokoło niej promieniował zapach jakiegoś dzikiego zwierza, żadnego ciepłej krwi. Lubowała się w takich sytuacjach, w których mogła maltretować mężczyzn – niewolników”⁷⁰. Mężczyźni są pod urokiem niebezpiecznych kobiet, nie pomimo ich okrucieństwa, ale właśnie dlatego, że są one okrutne.

Gilles Deleuze zwrócił uwagę, że heroiny Leopolda von Sacher-Masocha mają wspólną im wszystkim „dobrze rozwiniętą, masywną sylwetkę, dumną i władczą naturę, wolę władzy oraz okrucieństwo nawet w momentach czułości”⁷¹. Jednak mimo to, twierdził filozof, da się w jego powieściach wyróżnić trzy typy kobiece. Typ pierwszy, nazwany Greczynką, to kobieta pierwotna, bagienna, powodująca chaos. Jest zmysłowa, żyje chwilą, płci są dla niej równe, jest w zasadzie hermafrodytą, podważa moralność i małżeństwo. Drugi typ to Sadystka, której przyjemność sprawia zadawanie cierpienia. Torturuje jednak zawsze na polecenie mężczyzny i ostatecznie staje się jego

ofiara. Wanda z *Wenus w futrze* na początku książki reprezentuje typ Greczynki, a na jej końcu typ Sadystki. Jest jasne, twierdził Deleuze, że żadna z nich nie była ideałem Leopolda von Sacher-Masocha. Jego ideał, typ trzeci, to kobieta poruszająca się jak wahadło pomiędzy tymi skrajnościami, łącząca w sobie główne cechy Greczynki, czyli zmysłowość, i Sadystki, czyli okrucieństwo. Jest ona „jak zimna i surowa matka, która jednak dba o swoje potomstwo. Jest jak kobieta pustyni o jednocześnie czułym sercu i okrutnych instynktach kocięj rasy”⁷². A więc kobieta o naturze kota – łącząca zmysłowość z bezwzględnością. Na przykład Lola – nie była prostą *Sadystką*, ponieważ „z drugiej strony odznaczała się pewnym rozsądkiem, taktem i zdawała się być delikatną, jak wszystkie sentymentalne stworzenia”⁷³. Ponieważ Gilles Deleuze nie nazywa tego ideału pomiędzy Greczynką a Sadystką, możemy nazwać ją właśnie typem Kobiety-Kota.

Mężczyznę masochistę pociąga własne cierpienie i obiecuje mu je idealna kobieta jego fantazji. Bo okrutnica, która materializuje się na kartach powieści Sacher-Masocha, jest taka z natury. Zadawanie bólu sprawia jej radość a okrucieństwo jest jej „wrodzone, tak samo jak u innych żądza błyszczenia, romantyczne awantury”⁷⁴. Lolę poznajemy kiedy jest jeszcze dzieckiem, a główny bohater przypadkowo staje się świadkiem następującej sceny: „Odłączyła się od nas i położyła się o kilka kroków dalej na ławce. [...] Nagle spostrzegłem rzecz okropną. Ideał mój łowił muchy, obrywał im skrzydła i nóżki i przypatrywał się uważnie, jak nieszczęsne zwierzątka ginęły w śmiertelnych podrygach”⁷⁵. Co więcej, wzrok Loli wyrażał „równocześnie szatańskie zadowolenie i okraszona uśmiechem grozę”⁷⁶. Przypatrujący się temu młodzieniec czuje obrzydzenie, lecz mimo to Lola go olśniewa i całkowicie opanowuje jego wyobraźnię.

Dziecięca skłonność Loli do okrucieństwa rozwija się wraz z upływem czasu. Jako dojrzała dziewczyna zwierza się bohaterowi z przemożnego pragnienia, by „mogła podpisać na kogoś wyrok śmierci i być obecną podczas egzekucji”⁷⁷. W trakcie rozruchów powstańczych w 1864 roku we Lwowie korzysta z okazji i uprasza kobietę odpowiedzialną za biczowanie więźniów, by pozwoliła się wyręczyć: „Związano mu ręce i nogi, położono na ławce i w tej chwili spostrzegł uroczą panienkę, ubraną w futurystyczną kaczajkę. Rękawy miała zakasane po łokcie, a na twarzy aksamitną maskę. Delikwent począł ją błagać o litość, daremnie”⁷⁸. Lola, gdy obecna jest w końcu na prawdziwej egzekucji, żałuje, że nie posiada władzy ułaskawienia więźnia. Lecz nie po to by go rzeczywiście ułaskawić, lecz by po pierwotnym ułaskawieniu zgotować biedakowi jeszcze cięższą śmierć. Głównym, jeśli nie jedynym pragnieniem kobiet Masocha jest bowiem coraz bardziej wyrafinowane dręczenie mężczyzn. Dziś kobietę, która jest główną bohaterką niemal wszystkich powieści austriackiego pisarza, nazywamy bez wahania Dominą. Nie kobietą fatalną, pomimo że to określenie także

do niej pasuje, ale właśnie Domina – tą, która dominuje nad mężczyzną. Ma nad nim władzę tak nieograniczoną, że może decydować o jego życiu i śmierci.

Jak podkreślał Kazimierz Imieliński, Leopold von Sacher-Masoch cieszył się u swych współczesnych wysokim uznaniem, „zażywał sławy wielkiego pisarza, a także naukowca i odkrywcy duchowych otchłani człowieka. Jubileusz 25-lecia jego twórczości uświetniony został gratulacjami wielkich pisarzy, artystów i naukowców, wśród których między innymi znaleźli się: Viktor Hugo, Emil Zola, Henrik Ibsen, Charles Gounod i Louis Pasteur”⁷⁹. Mimo to nie przeszedł do historii za sprawą literackiego talentu, ale dzięki obsesyjnym fantazjom, którym dawał upust w swoich książkach. Jego wielka popularność w drugiej połowie XIX wieku była z tym ściśle związana. Nikt wcześniej w ten sposób nie opisywał takiego typu relacji między kobietą a mężczyzną, nie znano dokładnie takiej bohaterki. Z perspektywy czasu dziwi, że książki te nie oburzały czytelników, którzy byli w większości statecznymi mieszczanami. Dopóki jednak wszystko rozgrywało się w fikcyjnym świecie literatury pisarz był poza wszelkim podejrzeniem. Sytuacja uległa zmianie w ostatnich dziesięciu latach jego życia, kiedy to reputację zrujnowało mu wydanie dzieła Richarda von Krafft-Ebinga *Psychopathia Sexualis* (1886)⁸⁰. Nazwisko i twórczość pisarza posłużyły tu do zdefiniowania jednej z najczęściej występujących „patologii” seksualnych.

W reklamie lwowskiego wydawnictwa z 1911 roku, zapowiadającego publikację *Wenus w gronostajach*, napisano, że „we wszystkich jego [Leopolda von Sacher-Masocha] utworach dominuje idea, że piękna kobieta posiada w sobie pierwiastek dzikiego despotyzmu i że stosuje ten despotyzm do mężczyzn, jeśli on tylko nie potrafi zapanować nad nią bezwzględnie”⁸¹. Zapomniano jednak o tym, że ów mężczyzna wcale nie usiłuje nad nią zapanować i to właśnie on pragnie się kobiecie bezwzględnie poddać. Nie jest ofiarą z przypadku, ale dlatego, że chce nią być.

Domina w gorsecie

Masoch jako pierwszy tak szczegółowo opisał idealną uczestniczkę masochistycznej relacji. Idealną kobietę Dominę, która stworzona jest w jednym tylko celu – dręczenia mężczyzny. Jest ona opisywana wielokrotnie, ale ponieważ jej rola jest dość ograniczona – właśnie do dręczenia – pozostaje płaska i papierowa. Domina z samej swej istoty nie jest kobietą z krwi i kości. Jest wcieloną fantazją, która ma do spełnienia jasno określoną rolę. Kiedy uważnie się temu przyglądamy, staje się jasne, że władczą kobietą bawiącą się mężczyzną sama jest jedynie zabawką. Ostatecznie to ona sprowadza się do bycia instrumentem w rękach mężczyzny – pisarza-twórcy. Instrumentem umożliwiającym mu realizację własnych fantazji o unicestwieniu. A więc jest odwrotnie niż się z początku wydaje. Staje się to jeszcze wyraźniejsze, kiedy

przyglądamy się życiu pisarza i czytamy wspomnienia jego żony, porównujemy kobiety pojawiające się w powieści z tymi, które obcowwały z nim na co dzień.

Masochiści XIX wieku, jak można wnioskować na podstawie przypadków zebranych w *Psychopathia Sexualis*, jeśli w ogóle dążyli do realizacji swoich fantazji, to po pierwsze mieli wielkie poczucie winy, a po drugie nie robili tego we własnym domu, lecz zachowując pełną dyskrecję – w domach publicznych. Po prostu płacili prostytutce, która wcielała się dla nich w rolę Dominy. Jednak postawa taka bynajmniej nie cechowała Leopolda von Sacher-Masocha. Jego twórczość jest ściśle spleciona z życiem. Pisarz nie tylko realizował swoje fantazje na polu literatury, lecz także starał się wcielać je w życie w każdym poważniejszym związku. Jak wynika ze wspomnień Aurory Rümelin, nie traktował swoich pragnień jako wstydliwych. Nie ukrywał ich i nie miał poczucia winy. Uczynił ze swoich fantazji rodzaj stylu życia, a może nawet rodzaj specyficznej filozofii życiowej.

Confession de ma vie są jak rewers powieści Masocha i dają w nie jeszcze lepszy wgląd. To, co znamy jedynie z relacji mężczyzny, jest tu pokazane z perspektywy kobiety. A ponieważ postać kobieca wysuwa się w masochizmie na plan pierwszy, można skonfrontować fantazję o Dominie z Dominą w rzeczywistości. Ponadto w dwudziestowiecznych performance rola Dominy przypisana jest widzowi, co tłumaczyć może jego często nieprzychylnie reakcje, jego kłopotliwą pozycję wobec uprzedmiotawiającego się performerera.

Małżeństwo Aurory Rümelin i Leopolda von Sacher-Masocha nie było szczęśliwe. Ich wzajemne relacje dobrze oddaje przytoczona w *Confession...* anegdota o wizycie jednego z przyjaciół domu, który najpierw wychwalał Rümelin jako wspianą towarzyszkę życia, zawsze gotową spełnić zachcianki męża, po czym zdziwiony zauważał, że „tylko jedna rzecz wydaje się zabawna: że to on panią nazywa władczynią, a siebie samego niewolnikiem”⁸². W rzeczywistości bowiem ich relacje wyglądały odwrotnie. Poddaną i zależną była ona, choć to on lubił sprawiać takie wrażenie. Masoch chciał widzieć w żonie swój ideał, wcielenie literackich bohaterów, takich jak Lola, Milena, Asma, a szczególnie Wanda z *Wenus w futrze*. Nazywał ją zresztą Wandą i wymagał, aby ich związek realizował opisany przez niego w powieści schemat. Będąc w sytuacji zależności żona starała się spełniać jego oczekiwania, lecz było to dla niej źródłem nieustającego cierpienia: „Walczyłam przeciwko swojej własnej naturze, stosowałam wobec siebie przemoc, żeby dać mu tak wiele szczęścia ile to możliwe. A kiedy czułam, że mogę utonąć pod tym ciężarem, myślałam tylko o dzieciach – strach o ich przyszłość pozwalał mi stanąć na nogi i kontynuować moją *Via Dolorosa*”⁸³.

Dla Aurory Rümelin była to więc prawdziwa „droga przez mękę”. „Bywały takie dni – wspominała – kiedy posuwał się naprawdę za daleko – dni, w których nie udawało mi się uciec przed rolą okrutnej władczyni i kiedy niecierpliwie oczekiwałam nocy, która

pozwalala mi znowu stac sie soba”⁸⁴. Rümelin brała udział w spektaklach reżyserowanych przez swego męża i odgrywała w nim postać, w którą nigdy nie wcieliłaby się z własnej woli. Masoch nie zważał na jej pragnienia, liczył się jego potrzeby. Nie chodzi o to, by pokazać, że był okrutnym człowiekiem czy podkreślić jak ona przez to cierpiała⁸⁵, ale by podkreślić, że męski masochizm ma naturę spektaklu i jest przedstawieniem, w którym role są z góry rozpisane. Rümelin była swoją rolą skrupowana. Musiała wcisnąć się w nią jak w za ciasny kostium. Stała się Domina, lecz Domina w gorsecie. Gorsecie, kształtującym jej osobę na potrzeby męskiej fantazji. Kiedy wreszcie zdecydowała się zerwać z Masochem napisała: „[...] ciężar ten spadł z moich ramion jak ciężki pancerz noszony przez długie lata, krępujący i deformujący naturalne ruchy mojego ciała”⁸⁶.

Jeden z badaczy masochizmu, Theodore Reik⁸⁷, twierdził, że Inny w relacji masochistycznej jest w ogóle jedynie pustym kostiumem. Za pomocą tego kostiumu masochista się uprzedmiotawia: „[...] akcja innego w tej grze jest tylko akcją masochisty skierowaną przeciw samemu sobie”⁸⁸. Dlatego zapewne Masocha cechowała taka bezwzględność w stosunku do żony, której używał jak przedmiotu, rekwizytu. Gilles Deleuze napisał z kolei, że „torturująca kobieta przynależy całkowicie do masochizmu; [...] jest czystym elementem masochizmu”⁸⁹.

Masochizm ma naturę spektaklu i jako taki przynależy do szeroko pojętej sfery performance. Literatura Masocha jest pozbawiona psychologicznej głębi, ma charakter bardziej opisowy. Zbudowana jest z serii obrazów, z których najważniejsze to uniżony mężczyzna i dominująca kobieta. Ikonografia związanych z masochizmem motywów ma swoje źródło w literaturze, lecz prawdziwe, intensywne życie zyskuje dopiero w sztuce. Masoch kochał też obrazy i nie bez powodu mają one znaczącą rolę w *Wenus w futrze*.

Na samym początku tej powieści znajduje się scena, w której narrator ogląda pokój Seweryna i dostrzega na ścianie płótno wywierające na nim ogromne wrażenie: „Był to obraz olejny wielkich rozmiarów, malowany dość barwnie według szkoły belgijskiej, przedstawiający precyzyjnie piękną nagą kobietę, okrytą jedynie futrem o obfitym ciemnym włosie. Z twarzy jej promieniowała słoneczna pogoda i wyraz jakiegoś rozkosznego zadowolenia. Wyciągnęła się w pólleżącej postaci na otomanie, na lewym łokciu się wsparła, w prawej ręce dzierżąc szpicrutę. Lewą stopę oparła niedbale na grzbiecie mężczyzny, który tarzał się przed nią jak niewolnik, ba, więcej może, jak pies wierny, chociaż najwidoczniej maltretowany. Człowiek ten o szlachetnych, choć nieco ostrych rysach, wzrokiem pełnym rozkosznego omdlenia patrzył w twarz dręczącej go kobiety z uśmiechem, wyrażającym boleść i równocześnie jakieś dziwne zadowolenie”⁹⁰.

Znany jest fakt, że *Wenus w futrze* to powieść niemal autobiograficzna, zapis rzeczywistego romansu pisarza z baronową Fanny von Pistor. Leopold von Sacher-Masoch, jak napisała Aurora Rümelin, miał na swoim biurku całą kolekcję fotografii byłych kochanek, gdyż lubił na nie spoglądać w trakcie pracy. Na poczesnym miejscu znajdowało się tam zdjęcie przedstawiające właśnie Fanny von Pistor. Nie wiadomo jak wyglądało, gdyż Rümelin go nie opisała, z dużym prawdopodobieństwem możemy jednak założyć, że była to owa wspomniana fotografia z okresu ich romansu, przedstawiająca scenę bardzo podobną do tej z obrazu „szkoły belgijskiej”⁹¹ (il. 4).



Il. 4. Fanny von Pistor i Leopold von Sacher-Masoch, fotografia, ok. 1870–1880

Owa zachowana fotografia skomponowana jest po przekątnej, na podobieństwo malarskich przedstawień. Linia biegnie od górnego lewego rogu, gdzie wisi ciemna kotara, przez znajdującą się w centrum kobietę leżącą na kanapie, po siedzącego u jej stóp mężczyznę w prawym dolnym rogu. Fanny Pistor ma białe nakrycie głowy odsłaniające wysokie czoło, a na twarzy wspartej na dłoni maluje się delikatny uśmiech. Ubrana jest w suknię z szerokim dekoltem odsłaniającym ramiona. Na nią ma zarzucony obszerny i ciężki płaszcz obszyty futrem. W spoczywającej swobodnie lewej dłoni trzyma pejcz. Leopold von Sacher-Masoch ubrany jest w ciemny, niezbyt wykwintny garnitur i białą koszulę, przez co przypomina urzędnika. Jego głowa zwrócona jest ku górze, ku postaci von Pistor. Fotografie końca XIX i XX wieku będą niezliczoną ilość razy, w najróżniejszych wariantach inscenizować podobną sytuację. Ten typ przedstawienia rozpowszechni się także w rysunku i grafice, czego przykładem jest choćby twórczość Bruno Schulza⁹².

Te dwa obrazy, z których jeden opisany jest w powieści a drugi utrwalony na fotografii, to najważniejsze obrazy masochistycznej ikonografii i punkt wyjścia dla poszukiwań wątków masochistycznych w sztuce. Można powiedzieć, że są to obrazy archetypiczne dla męskiego masochizmu.

Fetysz

Na niemal wszystkich zachowanych fotografiach Aurora Rümelin widnieje odziana w płaszcz obszyty futrem. Podobnie ubrana jest zawsze Fanny von Pistor, a także Hulda Meister⁹³, sekretarka i druga żona Leopolda von Sacher-Masocha. Pisarz miał prawdziwą obsesję na tym punkcie. Futro było jego fetyszem. Przyozdabiał nim powieściowe heroiny, ale także wszystkie swoje kochanki, a nawet zupełnie przypadkowe kobiety. Aurora Rümelin wspomniała na przykład jedną ze służących, którą ludzie nazywali „fabrykantką aniołków”. Kiedy okazało się, że przeprowadza ona aborcję, a wszystkie jej dzieci zmarły w niemowlęctwie, Leopold von Sacher-Masoch uznał ją za wcielony ideał okrutnicy i na święta podarował jej wspaniałe czarne futro. Piękna przyjaciółka matki Rümelin, Adela Strohmeier, została z kolei pewnego razu poproszona przez Masocha o włożenie futra, by mógł odnieść wrażenie, że jest sułtanką, a on jej poddanym. Sama Aurora Rümelin jeszcze przed ślubem miała pełną szafę futer. Gdy wyjeżdżała, jej mąż zadowalał się samym przedmiotem – futrem, które kładł na kanapie i wachał.

Ulubionym sposobem spędzania wolnego czasu była dla Leopolda von Sacher-Masocha zabawa w rozbójników. Rümelin i jej służąca Marie (która ponoć przypominała pisarzowi Brunhildę) miały gonić go po całym domu, a gdy dopadły przywiązać do drzewa w ogródku. Błagał wtedy o litość, a one go ignorowały. Niezbędnymi rekwizytami podczas tej zabawy były oczywiście futra, które musiały najpierw założyć. Leopold von Sacher-Masoch w ogóle trzymał pieczę nad garderobą swojej żony⁹⁴. Uwielbiał przebieranki i bardzo często to on decydował o jej stroju przed wyjściem do teatru czy na kolację. Dbał zwłaszcza o to, by sprawiała wrażenie kobiety niezwyklej i imponującej, co wielokrotnie kończyło się bardziej przebieraniem niż ubieraniem żony, która wspomina o „cyrkowych efektach” owych stylizacji. Nieodłącznymi elementami jej stroju były wysokie skórzane buty, rodzaj kolorowego ludowego kubraka zwanego kacabajką i oczywiście futro lub obszyty nim płaszcz. W kolejnych latach związku Rümelin miała zgodnie z wolą męża codziennie go biczować i zawsze musiała mieć wówczas na sobie futro. Tylko dzięki temu czuł się bowiem całkowicie zdominowany.

Futro i pejcz to podstawowe atrybuty groźnej Dominy. I fetysze dla masochisty, który zawsze jest także fetyszystą. W masochizmie niezbędne są przedmioty, ponieważ

bez nich, jak bez rekwizytów, nie może rozegrać się spektakl, a aktorzy nie mogą odegrać swych ról.

Aurora Rümelin i Leopold von Sacher-Masoch mieli nieustannie problemy finansowe i w pewnym momencie zdecydowali, że rozporządzaniem pieniędzmi zajmie się ona, a on będzie zatrzymywał tylko tyle, by spłacać długi i kupować futra. Na ten pomysł wpadła Rümelin, ale mąż przystał nań z wielkim zapałem i wykorzystał sytuację, by odegrać z żoną kolejną odsłonę masochistycznego spektaklu. Wyraził pragnienie, by spisali kontrakt, w którym przekaże jej całkowite prawo rozporządzania przychodami. Cieszył się z tego, bo uważał, że teraz będzie całkowicie od niej zależny. Kiedy siadła, by spisać umowę, zastrzegł, że „jest niezbędne, byś podczas pisania miała na sobie futro, tak bym mógł mieć poczucie że całkowicie mnie zdominowałaś”⁹⁵. Po podpisaniu papieru oznajmił: „Teraz jesteś moją władczynią a ja twoim niewolnikiem. Od tej pory będę się do ciebie zwracał tylko w ten sposób. Wydawaj rozkazy, a ja będę je wypełniał”⁹⁶. Aby Leopold von Sacher-Masoch mógł czuć się usatysfakcjonowany, zawsze konieczne było futro.

Swoją fascynację pisarz tłumaczył wielokrotnie, między innymi w *Wenus w futrze*, ustami Seweryna podczas jego rozmowy z piękną Wandą:

„– A zatem kobieta odziana w futro nie jest niczym innym, jak tylko wielkim kotem lub tygrysem, albo raczej baterią elektryczną?

– Niezawodnie. Tak sobie też tłumaczę znaczenie symboliczne gronostajów na barkach królewskich. Jest to oznaka potęgi; u kobiet będzie ona potęgą piękności. Tej samej myśli byli zapewne genialni mistrzowie pędzla, którzy tak monarchów, jak i boginie piękności dekorowali na swych płótnach obfitością gronostajów. Na przykład Rafael malował w ten sposób boską Fornarinę albo Tycjan swoją ubóstwianą kobietę.

– [...] Pan jednak nie powiedział mi jeszcze wszystkiego... Pan przywiązuje do futra jeszcze jakieś szczególne znaczenie.

– Tak mówiłem już o tym pani, że znajduję osobliwą rozkosz w cierpieniu, jakie zadać mi może kobieta despotyczna, odziana w gronostaje – po królewsku. Kobieta taka budzi we mnie piekielną namiętność. Widzę ją jako duszę okrutnika Nerona wcieloną w piękną postać Fryne, odzianej w gronostaje. To mój najwyższy ideał miłości.

– Pojmuję. Płaszcz gronostajowy dodaje kobiecie istotnie królewskiego majestatu”⁹⁷.

Wynika stąd, że futro jest pociągające głównie dlatego, że noszącej je kobiecie dodaje majestatu i symbolizuje jej władzę. Kiedyś futro gronostajowe było zarezerwowane jedynie dla królów czy cesarzy, którzy posiadali nad ludem władzę nieograniczoną. Kiedy więc Leopold von Sacher-Masoch podaje Aurorze Rümelin futro, to tak jakby symbolicznie ofiarowywał jej absolutną władzę. Z chwilą, gdy kobieta je wkłada, przestaje być sobą i staje się despotyczną cesarzową. Nie bez

powodu, najczęściej jest to futro gronostajowe i nie przez przypadek Masoch widzi w Tycjanowskiej *Toalecie Wenus* swoją władczą *Wenus w gronostajach*.

Freud twierdził, że fetysz jest substytutem kobiecego penisa i że jest to obraz, który przykrywa istnienie braku⁹⁸. Ponieważ kobieta nie ma fallusa, a więc symbolicznie pozbawiona jest władzy, fetysz jest obiektem, który może temu zaprzeczyć. Fetyszyzm jest więc w tym ujęciu wyparciem prawdy o tym, że kobieta nie ma władzy. Jako proces wyparcia i zawieszenia własnych przekonań jest związany z masochizmem.

Slavoj Žižek nazwał fetysz kłamstwem. Podczas gdy symptom zwiastuje powrót wypartego, „fetysz jest wcieleniem kłamstwa, które pozwala nam znieść nieznośną prawdę”⁹⁹. W przypadku masochisty nieznośną prawdą jest fakt, że kobieta nie ma władzy. Fetysz jest więc przedmiotem, który kłamie lub pozwala patrzącemu pozostawać w kłamstwie. Fetysz-obraz przynależy do sztuki. Być może zresztą dzieła sztuki w ogóle da się podzielić na te, które mają naturę symptomu zwiastującego powrót tego, co zostało wyparte, oraz te, które jak fetysz są kłamstwem pozwalającym wierzyć, że istnieje coś, czego nie ma i w ten sposób kompensują rzeczywisty brak.

Futro jest rekwizytem w masochistycznym spektaklu i oznaką władzy Dominy. Lecz futro zdaje się mieć w powieściach Masocha także praktyczną funkcję. Gilles Deleuze zwraca uwagę, że jego kobiety zaskakująco często kichają i wkładają „płaszcz despoty” także po to, by uchronić się od przeziębienia. Chłód charakteryzuje zarówno kobiety-posągi widziane najchętniej w zimnej poświacie księżyca, jak i „cielesne” literackie bohaterki.

Deleuze wyróżnił trzy typy kobiece pojawiające się w utworach Leopolda von Sacher-Masocha i porównał je z trzema erami rozwoju ludzkości opisanymi przez współczesnego Masochowi etnologa Johanna Bachofena¹⁰⁰. Są to era Afrodyty odpowiadająca typowi Greczynki, era Apollina odpowiadająca Kobiecie-Sadystce, a pomiędzy nimi era Demeter, czyli ta, która wciela absolutny ideał masochisty – Kobiety-Kota – czulej, lecz okrutnej. Era Demeter wyłoniła swój porządek, w którym władzę dzierżyły amazonki po katastrofie epoki lodowcowej. W owym czasie zmysłowość została stłumiona i zatriumfowała surowość¹⁰¹. Stąd właśnie u Masocha ów chłód, który jak pancerz spowija kobiety oraz ich sroga natura. Pod tym chłodem i dostojnym futrem ukrywa się cała zmysłowość poprzedniej ery. Ta zmysłowość pozostaje jak odległy cel, o którego istnieniu zaświadcza właśnie chłód oraz futro.

Kontrakt

Leopold von Sacher-Masoch nie tylko wykazywał szczególnie intensywne zainteresowanie futrami. Równie wielką wagę przywiązywał też do zawierania umów, spisanych na papierze kontraktów. Stały się one częścią jego stylu życia

i nieodłącznym elementem każdego związku z kobietą. Ogromną rolę odgrywają także w literaturze, zwłaszcza w *Wenus w futrze*.

Pamiętając cały czas, że książka ta ma silny kontekst autobiograficzny, przyjrzyjmy się bliżej temu, w jaki sposób dochodzi do podpisania kontraktu między głównymi bohaterami. A jest to proces dość długi, bo właściwy kontrakt zostaje podpisany dopiero mniej więcej w połowie powieści. Cały poprzedzający czas jest okresem przygotowawczym, znacznym częstymi rozmowami, dyskusjami i sporami przyszłych kochanków.

Bohaterowie wymieniają między sobą poglądy, a każde przedstawia inną wizję miłości. Wanda jawi się początkowo, jak zauważył Gilles Deleuze, jak owa Greczynka – wolna, niezależna i zmysłowa¹⁰². Mówi między innymi: „Ideą moim jest miłość helleńska, pogodna i bez cierpień i ideał ten staram się urzeczywistniać w moim życiu. W miłość naszych czasów, skrzepowaną kodeksami religijnymi, wcale nie wierzę i nie uznaję jej [...] Cywilizacja średniowieczna i nowożytna narzuciła ludzkości walkę ducha ze zmysłami, włączyła ją do rzędu przykazań, czego ja zupełnie nie uznaję”¹⁰³.

Seweryn od samego początku przeciwstawia jej własny ideał otwarcie wyznając: „W miłości nie ma równouprawnienia [...] jak długo jednak mam jeszcze przed sobą wybór roli: tyrana lub niewolnika, ta druga wydaje mi się ponętniejsza; chciałbym być niewolnikiem pięknej kobiety, ale czy znalazłbym taką, która zdobyłaby mnie nie drobiazgową kłótniowością, lecz zdołała poważnie i surowo nade mną panować?”¹⁰⁴. W tym niby retorycznym pytaniu odkrywa się już pragnienie Seweryna, by taką kobietą okazała się właśnie Wanda. Rzeczywiście, stopniowo ulega ona jego wizjom: „Ja na przykład – przerwała mi wybuchając śmiechem i przeciągając się kokieteryjnie – mam talent do despotyzmu. Mam nawet potrzebne ku temu futro”¹⁰⁵. Wanda jednak, chociaż coraz bardziej ulega wizji Seweryna, ciągle się waha. Potrafi wejść w rolę okrutnej Dominy, a potem całkowicie odwrotnie stwierdzić, że wszystko to wydaje jej się śmieszne. Raz ulega namowom, a raz zapytuje Seweryna, czy sądzi, że byłaby „zdolna do maltretowania człowieka, który by mnie tak kochał, jak pan?”¹⁰⁶.

Seweryn przez cały ten czas właściwie nie tyle dyskutuje z Wandą, ile powoli, lecz sukcesywnie skłania ją do bycia dokładnie taką, jaką pragnie ją widzieć. Jest to więc proces zawołanego pouczenia i instruowania, dawania przykładów godnych naśladowania. Opowiada jej o swoim dzieciństwie oraz młodości miłości – hrabinie Soból – dalekiej krewnej, uchodzącej w rodzinie za kobietę rozpustną. Była oczywiście piękna i pełna wdzięku, ale nade wszystko wyniosła, majestatyczna. Któregoś dnia potraktowała go biczem: „[...] wpadła do mego pokoju i ni stąd, ni zowąd, wzięła mnie w swoje obroty, wymierzając mi siarczyste baty, tak że pod wpływem bolesnych razów, musiałem wreszcie prosić ją na klęczkach o litość i pocałować potem w rękę z wdzięczności za wymierzoną karę. Wypadek ten zmienił mnie nie do poznania. Od

tej bowiem chwili gdy piękna kobieta wychłostała mnie uczułem w sobie budzące się zmysły i żądze”¹⁰⁷. Oto więc przykład do naśladowania dla Wandy.

Pojmuje ona prędko o co chodzi i pyta: „A więc mam być ową wymarzoną bohaterką?”, „A zatem obstaje pan jeszcze przy tym, abym była ucieleśnionym pańskim ideałem?”¹⁰⁸. Wydaje się prawie przekonana, ale już po chwili szydzi z takiej ewentualności: „Jak to? To miałabym być ja? [...] czy pan oszalał? Poczęła biegać po pokoju i śmiać się złośliwie i szyderczo”¹⁰⁹. Te wahania i zmiany zdania będą cały czas obecne. Wanda mówi: „Coś mnie ciągnie w tę przepaść, coś mnie zmusza do podobnych wybryków i szaleństw... A zresztą – jeżeli już pan tak chce – będę pańską margrabiną Pompadour”. A Seweryn na to: „Nareszcie decyduje się pani”. Lecz jest to ulga przedwczesna, bo chwilę później Wanda zmienia zdanie: „[...] proszę nigdy już mi o tym nie wspominać, rozumie pan, nigdy!”. I tak trwa to ponad połowę powieści. Wanda ma mieszane uczucia: „Obawiam się Sewerynie, że nie zdołam Cię uszczęśliwić tak, jak bym pragnęła, ale – spróbuję, gdyż kocham cię jak nikogo na świecie”¹¹⁰. Zaczyna przypominać osobę, która się poświęca, przykrawając własne pragnienia do kształtu pragnień ukochanego.

Jeszcze z wcześniejszych partii tekstu wiemy, że Seweryn nie przypomina bynajmniej jej ideału, bo „musiałby to być mężczyzna w całym tego słowa znaczeniu, mężczyzna, który by mi imponował, który by zadał mi gwałt i rzucił mnie sobie do nóg, oddaną w zupełności, rozumie pan? Niestety każdy mężczyzna, skoro tylko się zakocha, jest słaby, podatny, niedołężny, śmieszny, oddaje się w ręce kobiecie z pokorą na klęczkach, podczas gdy ja mogłabym kochać stale tylko takiego mężczyznę, przed którym ja musiałabym klęczeć”¹¹¹. Trudno o większą rozbieżność oczekiwań, bo przecież Seweryn na każdym kroku podkreśla, że pragnie być właśnie owym niewolnikiem oddanym kobiecie „z pokorą na klęczkach”. To Wanda będzie zmuszona się dostosować. Seweryn całkiem otwarcie mówi: „Niechaj więc pani przeobrazi się i podepcie mnie silną stopą”¹¹². I Wanda się w końcu przeobraża.

Na bazarze z uwagą wybiera pleciony bicz na krótkiej rękojeści zwany nahajką: „Kupiłam na pana to, czego się pan tak ustawicznie domaga”¹¹³. Przygotowuje się więc poważnie do roli, jaką wyznacza jej Seweryn. Pisze do niego list, w którym nakazuje mu pojawić się u niej już jako niewolnik. Kiedy dochodzi do spotkania, chłoscze go i na koniec kopie. Seweryn jest pobudzony, wreszcie doznaje szaleńczej rozkoszy, pragnie jeszcze. Ale Wanda przeciwnie. Wstydzi się, następnego dnia prosi go, by zapomnieli o tym, co się zdarzyło, podkreśla, że spełniła tylko jego kaprys i teraz powinni z powrotem „patrzeć na świat rozsądnie”¹¹⁴. Seweryn zaczyna być tym zmęczony, proponuje nawet wyjazd na Wschód, do „dzikich ludzi”, gdzie niewolnictwo jest legalne, byle tylko bez przeszkód mogli wspólnie realizować jego pragnienia. Prawdziwa przeszkoda to jednak ciągła niepewność Wandy. „Niepodobna z nią dojść

w żaden sposób do porozumienia: waha się ustawicznie, wciąż obiecuje uczynić zadość moim wymaganiom, a nie ma chęci przedsięwziąć czegokolwiek w tym kierunku”¹¹⁵.

Dlatego Seweryn bierze sprawy w swoje ręce: „Chwyciłem się wreszcie ostatecznego środka: ułożyłem pisemną umowę, na mocy której zapragnąłem oddać się jej na tak długo, jak jej się będzie podobało”¹¹⁶. Umowa pojawia się, by Wanda już więcej nie zmieniała zdania i ostateczne przyjęła rolę okrutnicy, a Seweryn miał jakiś rodzaj pewności, że się z niej nie wycofa przez określony w umowie czas. Właściwy kontrakt, podpisany już we Włoszech, to ona podsuwa malarzowi, lecz jest to pismo skonstruowane przez pilną uczennicę, która doskonale pojęła, czego się od niej oczekuje. Jest w niej mowa o tym, że Seweryn staje się odtąd jej niewolnikiem, że ona może go maltretować jak długo zechce, ale także przyrzeczenie, że będzie się mu jak najczęściej ukazywała „w płaszczu gronostajowym, szczególnie w chwili, gdy do swego niewolnika zapala nienawiścią i okrucieństwem”¹¹⁷. Wanda tym samym podejmuje wreszcie decyzję. Będzie jego wymarzoną bohaterką, ucieleśnionym ideałem. To teraz Seweryn mógłby zawołać jak wcześniej: „Nareszcie decyduje się pani”.

Ciekawe, że w tej decydującej chwili, w czasie podpisywania kontraktu, kolejny raz pojawia się obraz. Obraz doskonale odpowiadający fantazji Seweryna, która dzięki umowie z Wandą, może się wreszcie zacząć realizować bez przeszkód. Było to „piękne dzieło szkoły włoskiej, na którym namalowana była półnaga Dalila, leżąca na wzorzystym kobiercu. Z takim samym prawie uśmiechem jak Wanda, pochyliła się w kierunku Samsona, którego Filistyni związali i rozciągnęli na ziemi. Co za płomień w jej oczach, co za szatańska przebiegłość w uśmiechu, jakim darzy osłupiałego Samsona, który patrzy z lubością na nią w ostatniej chwili, zanim mu srodzy wrogowie wyłupią oczy rozpalonym żelazem...”¹¹⁸. Seweryn porównuje własną sytuację z doskonałą realizacją jego fantazji w sztuce. Sprawdza zgodność tego, co się dzieje, z ideałem. Na obrazie idealna chwila jest unieruchomiona na zawsze. W powieści Masocha obraz z Dalilą i Samsonem, który zauważa on dokładnie w chwili podpisywania kontraktu, także służy wstrzymaniu akcji, jej „zamrożeniu”. Smakowaniu rozkoszy ziszczonej się fantazji.

Aurora Rümelin wspominała jeden z długich, nudnych deszczowych dni, kiedy to Masoch zaczął opowiadać jej o swoich dwóch najważniejszych związkach. Najpierw o romansie z Anną von Kottowitz, który stał się podstawą powieści *Rozwiedziona kobieta*, a następnie o Fanny von Pistor, której postać stała się prototypem Wandy z *Wenus w futrze*. Z każdą z nich usiłował on realizować znany nam już schemat związku, w którym kobieta jest absolutną władczynią poddanego jej kochanka. Z każdą podpisał umowę określającą warunki takiego związku. Podobno Pistor była bardziej niż Kottowitz chętna podjąć się roli okrutnicy, jednak zarówno dla jednej, jak i dla

drugiej było to swego rodzaju poświęcenie, gotowość do spełniania pragnień kochanego mężczyzny. Dlaczego związki te się rozpadły? Pierwszy zakończył Masoch, gdy okazało się, że Kottowitz nabawiła się choroby wenerycznej zdradzając go – na jego własne życzenie – z pewnym polskim hrabią, który okazał się oszustem. Drugi zakończył się także po tym, gdy Pistor namówiona przez niego do zdrady, nawiązała intymne kontakty z innym mężczyzną. *Wenus w futrze* natomiast kończy się, gdy na scenę wkracza postać pięknego Greka – kolejnego kochanka Wandy.

Kontrakt podpisany przez obie strony przestaje obowiązywać w chwili ostatecznego upokorzenia Leopolda von Sacher-Masocha i jego literackiego odpowiednika – Seweryna. Nie ma już nic dalej, ponieważ cel, którym było totalne upokorzenie się i uprzedmiotowienie, zostaje zrealizowany. Seweryn powraca do majątku ojca a Sacher-Masoch porzuca Fanny von Pistor, bo, jak tłumaczył żonie, „kobiety nie mają charakteru – mają jedynie kaprysy. Kobieta może torturować mnie na śmierć i to może tylko uczynić mnie szczęśliwym..., lecz nie pozwolę sobie być znudzony. Po prostu ją rzuciłem”¹¹⁹. A więc kiedy Masoch osiąga swój cel i czuje się znudzony – umowa przestaje obowiązywać. Kontrakt pozostaje obowiązujący dokładnie tak długo, jak długo fantazje mężczyzny nie są spełnione. Po ich spełnieniu „ukochana” nie jest już potrzebna i zostaje opuszczona. Nie jest więc tak, że umowa rzeczywiście obowiązuje tak długo, jak się to podoba okrutnej władczyni, czy też tak, jak w powieści – „dopóki ona go nie zwolni”¹²⁰. Umowa jest ważna tak długo, jak się to podoba niewolnikowi. To on jest tu rzeczywistym władcą sytuacji i reżyserem swojej niewoli. Kobieta jest tylko aktorką wynajętą na czas spektaklu. Kontrakt określa jedynie jej rolę i zakres obowiązków.

Pierwszą definicję masochizmu znajdujemy w dziele austriackiego seksuologa Richarda von Krafft-Ebinga. Myślał on o masochizmie jak o odwrotności sadyzmu: „[...] masochizm jest przeciwieństwem sadyzmu. Podczas gdy ten ostatni jest pragnieniem, by powodować ból i używać siły, pierwszy jest życzeniem, by doświadczać bólu i przemocy”¹²¹. Dlatego też na wzór sadyzmu, biorącego swą nazwę od francuskiego pisarza – markiza de Sade, nadał zjawisku wcześniej nienazwanemu miano masochizmu – od nazwiska austriackiego pisarza. Uzasadniał: „Czuję się usprawiedliwiony nazywając tę seksualną anomalię masochizmem, albowiem pisarz Sacher-Masoch często czynił tę perwersję, która aż do owego czasu pozostawała nieznana światu nauki, esencją swoich książek. [...] zostało ostatnio dowiedzione, że Sacher-Masoch nie tylko był poetą masochizmu, lecz także sam był dotknięty tą anomalią”¹²². W tym miejscu seksuolog czyni przypis do jednej z pierwszych biografii pisarza. Związek pomiędzy literaturą a życiem Leopolda von Sacher-Masocha jest dla nas oczywisty także dzięki przywoływanym już wspomnieniom jego żony. Deleuze idzie jeszcze dalej, bo dla filozofa, zjawisko masochizmu daleko wykracza poza obszar

seksualnych patologii. Z jego perspektywy Masoch nie był „dotknięty anomalią”, ani nie ograniczał się do bycia „poetą masochizmu”. Deleuze nazywa go „wielkim antropologiem” – „jak ci, którzy potrafią wprowadzić do swego dzieła zwartą koncepcję człowieka, kultury i natury”¹²³, a także, co szczególnie istotne, „wielkim artystą” – „jak ci, którzy potrafią tworzyć nowe formy i kreować nowe sposoby odczuwania i myślenia, całkiem nowy język”¹²⁴.

Richard von Krafft-Ebing sformułował do dziś najpopularniejszą definicję masochizmu: „Przez masochizm rozumiem osobliwą perwersję życia seksualnego, w której dotknięta nią jednostka w swoich uczuciach i myślach jest owładnięta ideą całkowitego i bezwarunkowego poddania się woli osoby przeciwnej płci. Chce być traktowana przez tę osobę jak poddany przez absolutnego władcę, upokarzana i wykorzystywana. Idea ta jest silnie zabarwiona pożądaniem; masochista żyje w świecie fantazji, w którym kreuje sytuacje tego typu i często dąży do ich realizacji”¹²⁵.

Na pierwszy plan zwykle wysuwa się to, że masochista jest osobą, która lubi cierpieć. Nawet w codziennym życiu, jeśli ktoś sprawia wrażenie ofiary losu lub ma tendencję do zadrażniania samego siebie, mówimy o nim masochista. Freud mówił o masochizmie jako cesze specyficznie kobiecej, ale także o masochizmie moralnym, na który cierpieć mogą całe grupy ludzi. Szybko jednak zauważono, że to, co dla masochizmu najbardziej charakterystyczne, nie wystarcza, by go wyjaśnić. Doznawanie cierpienia jest tylko jednym z wielu elementów, które się nań składają. Już Krafft-Ebing zwrócił uwagę, że „masochista żyje w świecie fantazji”. Nie rozwinął jednak tego wątku, bo jego praca skonstruowana jest tak, że po krótkim wprowadzeniu w problem danej perwersji następował opis konkretnych przypadków, z którymi zetknął się w swojej praktyce. Najwięcej miejsca poświęcił więc opisom, pozostawiając tym samym znakomity materiał badawczy dla innych naukowców.

Jedną z ważniejszych postaci zajmujących się masochizmem był austriacki psychoanalityk Theodore Reik. W 1941 roku wydał on studium *Masochism in Modern Man*, w którym jako pierwszy położył nacisk na dwie zasadnicze sprawy. Po pierwsze stwierdził, że „masochizm pozostaje niepojęty tak długo, jak zakładamy jego pochodzenie od sadyzmu”¹²⁶. Po drugie wskazał, że miejscem narodzin masochizmu jest fantazja¹²⁷. Rozwija więc myśl Kraffta-Ebinga, podkreślając: „Nie znaczy to, że masochizm rodzi się w pustce. Rodzi się z reprezentacji, z ćwiczenia idei przemocy i akcji agresywnych, którym nadaje się nowy kształt poprzez zamianę ról”¹²⁸. Fantazja, zauważa Reik, odgrywa znaczącą rolę w życiu codziennym i w życiu seksualnym, ale tylko w masochizmie jest warunkiem absolutnie koniecznym.

Tropem wyznaczonym przez Reika podążał Gilles Deleuze w *Masochism. Coldness and Cruelty* z 1967 roku. Jednym z głównych zadań, jakie sobie postawił, było pokazanie, że masochizm nie jest wcale związany z sadyzmem. „Jak podkreślał Gilles

Deleuze, głupi dowcip o masochiście proszącym sadystę, aby go okrutnie pobił, w którym sadysta odpowiada: nie, nigdy..., jest zupełnie nietrafny; stosunek między sadyzmem a masochizmem wcale nie jest komplementarny, tj. sadysta i masochista nie stanowią idealnej pary, ich stosunek w żadnej mierze nie jest relacją, w której obaj partnerzy dostają od siebie to czego chcą” – pisał Slavoj Žižek¹²⁹.

Choć Krafft-Ebing w swojej książce stwierdził tylko, że masochizm jest odwrotnością sadyzmu, to wyniknęły z tego daleko idące konsekwencje. Nawet Freud w większości pism tak go traktował. Choćby w artykule *Popędy i ich losy*, gdzie wśród losów, jakie spotykają popędy, na pierwszym miejscu pojawia się „obrócenie w przeciwieństwo”, a jako przykład podany jest popęd sadyzmu – agresji zwróconej na zewnątrz, która obraca się w popęd masochizmu, czyli agresję zwróconą do wewnątrz¹³⁰. Co więcej, w powszechnym użyciu częściej niż sadyzm i masochizm spotkamy termin sadomasochizm.

A więc zjawiska te nie tyle uchodzą za swoje przeciwieństwa, ile zdają się łączyć w jednym i tym samym akcie. Osobę poddaną, czyli mężczyznę, nazywa się masochistą, a osobę władczą, Kobiętę-Sadystką. Jest to zasadniczy błąd, albowiem, jak wynika choćby ze wspomnień żony Masocha, domina nie jest sadystką i wcale nie pragnie dręczyć sama z siebie. Spełniała jedynie polecenia męża. Masochista nie potrzebuje sadystki, która realizowałaby własne cele, bo w masochizmie wszystkim kieruje masochista. Wszystko jest z góry zaplanowane, umówione, spisane w kontrakcie. Jednym słowem, w masochizmie to masochista, mimo że przedstawia się jako postać bezsilna i poddana, sprawuje absolutną kontrolę. Kontrolę nad ideałem, który pojawia się w fantazji, a w rzeczywistości może być podtrzymany jedynie za pomocą konkretnych zabiegów.

Deleuze drobiazgowo analizował sadyzm i masochizm udowadniając, że są to dwa zupełnie odrębne zjawiska o zasadniczo różnych celach i składnikach. Nawet te elementy, które na pierwszy rzut oka zdają się być podobne, okazują się mieć całkowicie inną funkcję. Jednym słowem, sadysta dąży do czegoś innego i wspiera go inna filozofia. Masochizm wyrasta z innych problemów i ma odmienne cele. Deleuze podkreśla zasadniczo różną rolę fantazji w obu przypadkach pisząc: „Masochista potrzebuje wierzyć, że śni nawet, gdy tego nie robi. Sadyzm nie proponuje takiej dyscypliny w sztuce fantazji. W sadyzmie jest odwrotnie, sadysta musi wierzyć, że nie śni nawet, gdy to robi [...] Masochistyczne wykorzystywanie fantazji jest całkowicie różne od tej w sadyzmie: składa się z neutralizowania rzeczywistości i panuje nad ideałem poprzez fantazję”¹³¹.

A więc przede wszystkim fantazja. Także Reik w czterech punktach charakteryzujących masochizm na pierwszym miejscu umieścił szczególną rolę fantazji. Nie bez przyczyny Aurora nazywała Masocha „wesołym fantastą”, a Krafft-

Ebing twierdził, że „masochista żyje w świecie fantazji”. Sam Masoch podkreślał, że kobieta jego marzeń nie istnieje w rzeczywistości, a jedynie jego głowa „jest jej pełna”. Masoch w licznych masochistycznych przedstawieniach ze swoją żoną, kochankami, służącymi zawieszał reguły rzeczywistości i kształtował nowe zasady zgodnie ze swoją fantazją. Do tego potrzebne mu były umowy, dokładne perswadowanie żonie, jaką ma być, w co ma się ubrać itd. Deleuze pisze, że istnieje „masochistyczna sztuka fantazji”. Stąd tak wyraźny element teatralny w masochizmie, dzięki któremu może się on realizować na zasadzie snu w rzeczywistości. Dlatego tak blisko jest mu do sztuki i dlatego w XX wieku pojawi się w sztuce performance, w szerokim nurcie zwanym performance masochistycznym.

Przypadek 57

Jednym z ciekawszych przypadków opisanych w *Psychopathia Sexualis* jest tzw. *Przypadek 57*. Ukrywający się pod tym numerem anonimowy mężczyzna napisał do Krafft-Ebinga już po kolejnym wydaniu książki i przedstawił swoją historię wraz z ciekawymi refleksjami na temat masochizmu w ogóle. Na długo przed Reikiem i Deleuzem pisał: „Jeśli chodzi o esencję masochizmu, to w mojej opinii idea – element wyobrazeniowy – jest końcem i celem masochisty, [bo] jeśli realizacja masochistycznych idei (jak np. bierne poddanie się biczowaniu) miałyby być pożądanym końcem, to stoi to w sprzeczności z faktem, że większość masochistów nie usiłuje ich realizować; lub gdy fantazja zostaje zrealizowana pojawia się wielkie rozczarowanie albo w ogóle niemożliwe jest osiągnięcie pożądanej satysfakcji”¹³². On sam nie próbował realizować swoich fantazji w życiu, bo zrealizowane byłyby zawsze ułomne wobec wyobrażenia. „Odkrywałem je jedynie przed sobą samym w wyobraźni, ponieważ nie spodziewałem się, że mój ideał mógłby nawet zechcieć zbliżyć się do ich realizacji. Myśl o komedii z płaceniem prostytutce zawsze wydawała mi się tak głupia i bezsensowna, bo opłacona osoba nie mogła stać się moim ideałem okrutnej władczyni. Wątpię, że istnieją sadystyczne kobiety w rodzaju heroin Sacher-Masocha. Ale nawet gdyby takie kobiety istniały, a ja miałbym szczęście jedną z nich spotkać to nadal, w świecie rzeczywistym, stosunek z nią wydawałby mi się farsą”¹³³.

Ale przecież Masoch także podkreślał, że jego idealna kobieta nie istnieje w rzeczywistości i jest dziełem doskonałym jedynie w wyobraźni. Liczne „prawdziwe” romanse i związki kończyły się zwykle porażką, ponieważ żadna z ukochanych nie potrafiła wcielić ideału, choć podobno wszystkie próbowały. Ale Leopold von Sacher-Masoch był pisarzem. Oto zasadnicza różnica. Artysta ma inne narzędzia i inną sferę, gdzie może „bezpiecznie” realizować fantazję. Dziedzina sztuki jest szczególnie ukształtowaną sferą kultury, w której rzeczywistość i fantazja mogą się przenikać w nie do końca jasny sposób, na swoich własnych zasadach – za pomocą obrazów. To sztuka

właśnie staje się idealnym polem realizacji o charakterze masochistycznym. Sztuka jest bowiem gdzieś pomiędzy rzeczywistością a wyobraźnią. Masochista może powoływać obrazy fantazji do istnienia w sztuce. Dlatego to właśnie na kartach powieści zaistniały idealne Dominy.

W życiu Leopold von Sacher-Masoch napotykał trudności i nigdy nie był wystarczająco usatysfakcjonowany. Zdawał sobie z tego sprawę, chociaż nie opuszczała go nadzieja, o czym świadczy choćby historia z listami, rozpoczynająca znajomość z Aurorą Rümelin. Przyjaciółka Rümelin, Madame Frischauer, postanowiła jej udowodnić, że Masoch, który fascynował wówczas w Grazu absolutnie wszystkie kobiety¹³⁴, jest tak naprawdę kapryśnym dziwakiem, który pragnie jedynie, by kobieta nim pogardzała. Dlatego napisała doń anonimowy list w surowym i władczym tonie oraz, jak podkreśla Rümelin, kompletnie „bezwstydy”. Pisarz odpowiedział natychmiast, donosząc, jak bardzo jest zachwycony, ale jak jednocześnie obawia się, że autorka przesadziła z opisem tego, do czego byłaby zdolna. A ponieważ „słabe kobiety nie były jego ideałem, bojąc się kolejnego bolesnego rozczarowania, woli raczej nie dać się uwieść nieznanej korespondentce”¹³⁵. A więc Masoch twierdził, że autorka przecenia samą siebie. Jednocześnie jednak podjął kokieterijną grę w nadziei, że nieznajoma będzie ją kontynuowała w przyjętym na początku tonie. Tylko bowiem zgoda na określone reguły gwarantuje, że kobieta będzie grała taką, jakiej on pragnie. Stąd w ogóle masochizm ma naturę maskarady, przebierania, grania, ową podkreślaną często, teatralną jakość. Zrozumienie i przyjęcie swoich ról jest pewną gwarancją, że wszystko rozegra się jak powinno. Dlatego do podstawowych składników masochizmu, które wymienia Reik, czyli szczególnej roli fantazji, atmosfery zawieszenia w oczekiwaniu, demonstracyjnego charakteru oraz prowokowanego strachu, Deleuze dodał formułę kontraktu. Umowa pomiędzy stronami jest absolutnie konieczna, by fantazja mogła przybrać pożądany kształt. Nie można zdać się tutaj na przypadek, masochista musi nad wszystkim panować – panować nad odpowiednią formą swojej fantazji w rzeczywistości.

Przypadek 57 także znalazł sposób, by poradzić sobie z własnymi fantazjami o poddaństwie. Sposób dużo mniej skomplikowany, niż to miało miejsce w przypadku Masocha. Wszystko, co najważniejsze, pozostało u niego w sferze wyobraźni: „Kiedy od rozkoszowania się fantazjami masochistycznymi, rosło moje seksualne podniecenie, szedłem do prostytutki, z wielką intensywnością przywoływałem przed oczy owe sceny”. Po pół godziny takiego myślenia odbywał z prostytutką bardzo satysfakcjonujący stosunek. A więc cały spektakl upokorzenia, bólu i cierpienia rozgrywał się w tym przypadku w wyobraźni, w bezpiecznym miejscu narodzin fantazji. Sam finał miał miejsce w rzeczywistości.

Przypadek 57 po pierwsze nie ufał, że jego fantazję dałoby się w zadowalającej formie wcielić w życie, ale też uważał, że zrealizowana stałaby się farsą. Unikał w ten sposób sytuacji, o której wspominała Aurora Rümelin, która często „w duchu” śmiała się ze swojego męża i uważała jego zachowanie za niedorzeczne. Przywołajmy jeszcze jedną sytuację z ich życia. Służąca Marie, ta sama, z którą często wspólnie bawili się w rozbójników, któregoś wieczoru na polecenie pana domu wychłostała go tak mocno, że jego plecy pokryły rany. Masoch był zachwycony i po wszystkim opowiadał żonie, jak wspaniale Marie go biła. Ale Rümelin nie była pod wrażeniem i bynajmniej nie z powodu zazdrości. W krótkich słowach przywołała męża do rzeczywistości: „Nie jest właściwe, by służący bił swojego pana. To stawia całą naszą trójkę w potwornie niekomfortowej sytuacji. Nie możesz polegać na Marie, że zachowa to dla siebie. Znając jej żywą naturę, powie każdemu, kto będzie chciał słuchać. Co oni wówczas o nas pomyślą?”¹³⁶. Wtedy Masoch przestraszył się skandalu, przyznał, że nie przyszło mu do głowy, że wszyscy mogą się dowiedzieć. Następnego dnia, z samego rana, służąca została zwolniona i odesłana do miasta pierwszym pociągiem. Kluczowe w tej historii było retoryczne pytanie Aurory: „Co oni o nas pomyślą?” i nacisk, na to że nie wypada, by pan był traktowany w ten sposób przez służącą. Bo jest to odwrócenie przyjętego porządku rzeczy. Zaburzenie w „normalnych” relacjach władzy, kpina z nich – właśnie farsa. Masoch stałby się miejscowym pośmiewiskiem.

Odegranie masochistycznego spektaklu nawet z prostytutką *Przypadek 57* uważał za narażenie swojej pozycji na szwank. Po prostu nie wypada, by mężczyzna pozwalał upokarzać się kobiecie. Dlatego w swoim liście do Kraffta-Ebinga podkreślał z całą mocą: „Fizycznie i psychicznie jestem pod każdym względem bardzo męski. Mam gęstą brodę a moje ciało jest silnie owłosione. Moje relacje z płcią żeńską nie są natury masochistycznej, warunkiem koniecznym jest męska dominująca pozycja i każda próba zmiany tej relacji napotkałaby na mój energiczny sprzeciw”¹³⁷. Odsuwa także od siebie podejrzenia, że w jakiś sposób tendencje masochistyczne kształtują jego życie: „Muszę także wyznać, że pomimo swego wyraźnie patologicznego charakteru, masochizm nie tylko nie jest w stanie zniszczyć mojej przyjemności w życiu, ale także w ogóle nie wpływa na moje zewnętrzne życie [...] Podczas aktywności tendencji masochistycznych jest oczywiście wielka rewolucja w moich uczuciach, ale moje zwyczaje nie ulegają z tego powodu żadnej zmianie. Mam potrzebę publicznego udzielania się i dążę do jej realizacji będąc w masochistycznej kondycji tak samo jak zwykle”¹³⁸. A więc chodzi o to, że w masochizmie następuje odwrócenie patriarchalnego porządku rzeczy, w którym mężczyzna zajmuje symboliczną pozycję kobiety – biernej i poddanej, a kobieta pozycję mężczyzny – aktywnego i panującego. *Przypadek 57*, bojąc się posądzenia o zniewieściałość, dlatego tak energicznie potwierdza swoją męskość.

W gruncie rzeczy usiłuje on uzmysłwić czytelnikom podstawową sprawę. Mianowicie, że niezależnie od swojej kondycji pozostaje on po stronie władzy. I tak jest w istocie. Bo nawet w trakcie odgrywania masochistycznego spektaklu, jak widzieliśmy na przykładzie relacji Masocha i jego żony, to masochista sprawuje nad wszystkim kontrolę. Dlatego Nick Mansfield mówi o masochistycznym paradoksie, polegającym na tym, że „podmiot konstruuje własną władzę jako bezsilność”¹³⁹. Wydaje się nam, że jest on słaby i zależny od okrutnej Dominy, ale to on sam reżyseruje jej zachowanie – „akcja innego w tej grze jest tylko akcją masochisty skierowaną przeciw samemu sobie”¹⁴⁰. To masochista zmusza innego, by używał wobec niego siły, jak pisze Reik. W języku angielskim wyraźnie widać to na zasadzie powtórzenia słowa siła – force. Masochista „forces another person to force him”¹⁴¹.

Mansfield w swojej książce na określenie typu podmiotowości, z jaką mamy do czynienia w masochizmie, wprowadza specjalny termin – „podmiot totalny”. Pisze on: „Masochistyczny podmiot odmawia rozpoznania swoich granic. Widzi binarne alternatywy raczej jako miejsce wyrachowanej gry [...] Podmiot masochistyczny może być jednocześnie miejscem konstruowania władzy i architektem jej zniszczenia. Może wybrać poddanie się kobiecie i w tym samym czasie trzymać kobietę na dystans jak własność”¹⁴². I dalej: „[...] a więc masochistyczny podmiot, jest podmiotem konstruowanym przez [...] pogodzenie hipotetycznie wzajemnie wykluczających się sprzeczności”¹⁴³. Chodzi o to, że masochista może być w tym samym czasie władcą i poddanym, a więc godzi to, co jest nie do pogodzenia w „normalnym życiu”. Ale Mansfield podkreśla też, że masochizm „nie czyni niemożliwego możliwym w politycznym sensie”, a jedynie „dostarcza przestrzeni [...], w której niemożliwe może trwać”¹⁴⁴. Jakich przestrzeni dostarcza? Gdzie może trwać pogodzenie przeciwieństw, trwać niemożliwe? Przede wszystkim jest to przestrzeń fantazji. Potem bardziej realna przestrzeń seksualnego teatru. Gdzieś pomiędzy fantazją a sferą seksualnego spektaklu znajduje się przestrzeń sztuki, a także scena przestrzeni publicznej.

II. JEDNOSTKA WE WSPÓLNOCIE, CZYLI PERFORMANCE LAT 80. W PRL-U

Jeśli nie panujemy nad swoim życiem, ono panuje nad nami. Panować nad swoim życiem można tylko w działaniu stanowiącym udział w partnerskim współdziałaniu z innymi ludźmi.

Jacek Kuroń¹⁴⁵

Performer [...] jest poza podziałami na gatunki sztuki.

Jerzy Grotowski¹⁴⁶

Działania Solidarności i ZOMO jako happening

Dekada lat 80. to okres w historii polskiego performance niezwykle burzliwy i interesujący. Wyjątkowo silnie na formy działań w tym czasie wpłynęła sytuacja społeczno-polityczna. Naturę przemian, które się wówczas dokonały, dobrze charakteryzuje komentarz Ewy Partum do wykonania *Hommage à Solidarność* w Galerie Wewerka w Berlinie (1983). Podkreśliła w nim płynność granic między performance wykonywanym przez artystów i nie-artystów. Rzeczywistość stała się w tym czasie przestrzenią performance, a sztuka zmieszała z rzeczywistością.

Pierwsza odsłona wystąpienia Partum miała miejsce 9 sierpnia 1982 roku w Łodzi, w drugą rocznicę powstania NSZZ „Solidarność”, i była wyrazem uznania dla tego nielegalnego już wówczas, opozycyjnego ruchu. Odbędzie się w kameralnym, dziesięcioosobowym gronie widzów, w mieszkaniu przy ul. Piotrkowskiej 255, które mieściło powstałą na początku stanu wojennego, w styczniu 1982 roku, podziemną galerię Czyszczenie Dywanów (oficjalnie w lokalu zarejestrowana była firma sprzątająca o tej samej nazwie). Naga Partum przytwierdziła do ściany pokoju biały karton z wypisanym na nim słowem „Solidarność”, a nad każdą z liter pocałunkiem odcisnęła ślad swoich uszmiokowanych ust. Potem rozrzuciła na podłogę świeże kwiaty i zapaliła świece, powtarzając tym samym gesty ludzi, charakterystyczne dla spontanicznych, ulicznych performance w stanie wojennym (il. 5).



Il. 5. Ewa Partum, *Hommage à Solidarność*, Galeria Czystczenie Dywanów, Łódź, 9 sierpnia 1982

Po emigracji do Berlina Zachodniego artystka zdecydowała się powtórzyć to działanie ze specjalnym komentarzem, pozwalającym niemieckiemu odbiorcy zrozumieć kontekst jego powstania. Mówiąc wtedy do zebranych o działaniach „Solidarność” użyła słowa happening. Podkreśliła też, że działania tego ruchu odbierała właśnie tak, jak wydarzenia z obszaru sztuki: „Pewne formy działalności, którą Solidarność zorganizowała, miały dla mnie charakter faktów artystycznych. Nigdy nie miałam możliwości zorganizowania tak dużej pracy, jaką była na przykład blokada ronda w centrum Warszawy, którą obserwowałam. Dla mnie to była fantastyczna sytuacja z obszaru sztuki”¹⁴⁷.

Można zestawić te słowa z wypowiedzią rzeźbiarki Marii Pinińskiej-Bereś, w której twórczości bezpośrednie wystąpienia przed publicznością pojawiły się stosunkowo późno, bo w drugiej połowie lat 70. Były to przy tym często akcje niezwykle kameralne, na które zapraszała jedynie garstkę wybranych przyjaciół. Pierwsze działanie *List – latawiec* z 1976 roku miało miejsce wczesną wiosną na polach krakowskiej dzielnicy Prądnik, kolejne, do 1981 roku, odbywały się z częstotliwością jedno do trzech

wystąpień rocznie. Później występowała jedynie sporadycznie. W 1984 roku, w odpowiedzi na zaproszenie do wystawy *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej*, zrealizowała działanie pod wymownym tytułem *Tylko miotła* (grudzień 1984), a w 1986 roku *Umycie rąk* (20 marca 1986), które miało być pożegnaniem z medium performance.

Ważna cezurą był dla Pinińskiej-Bereś rok 1981, kiedy to jako kuratorka wystawy *IX Międzynarodowych Spotkań Krakowskich*, położyła nacisk właśnie na prezentację działań artystycznych, a nie obiektów sztuki. Sama zrealizowała akcję *Żywy róż* (15 listopada 1981), polegającą na zasadzeniu na trawniku przed wejściem do BWA róży i zadaniu widzom retorycznego pytania, czy w przyszłym roku zakwitnie ona na różowo (róż był znakiem rozpoznawczym jej twórczości rzeźbiarskiej). Później skomentowała: „[...] niestety rzeczywistość była okrutna, nastał prędko (nazajutrz po zakończeniu wystawy) stan wojenny i ani róże, ani sztuka nie miały prawa do optymizmu”¹⁴⁸. Co ważne, artystka w swoim tekście z 1997 roku *Dlaczego performance?* happeningami nazwała działania Milicji Obywatelskiej w czasie stanu wojennego: „We wczesnych latach 80. to już ZOMO urządzało happeningi na ulicach. Sztuka zeszła do podziemia, a ja nabrałam pewnego dystansu do zagadnień performance. Sprawdzala się praca w zaciszu domowym”¹⁴⁹. Warto dodać, że również Waldemar Major Fydrych z Pomarańczowej Alternatywy, „uznał, że działania Generała, miały charakter artystyczny”¹⁵⁰.

W tych wypowiedziach, happeningami jawią się działania większych grup ludzi lub przywódcy (Wojciecha Jaruzelskiego) jednej z grup, niezwiązanych z terenem sztuki, za to związanych wspólnym dążeniem. Z jednej strony wystąpienia „Solidarności” – w ich heroicznym okresie zwanym Karnawałem (31 sierpnia 1980 – 13 grudnia 1981), którym złożyła hołd Ewa Partum, z drugiej działania ZOMO po wprowadzeniu stanu wojennego (13 grudnia 1981 – 22 lipca 1983), które Marii Pinińskiej-Bereś kazały zdystansować się wobec performance.

W reakcjach artystów-performerów wobec fenomenu „Solidarności”, a także wobec ogólnej aktywności społeczeństwa¹⁵¹, zwłaszcza artystów aktywnych w poprzedniej dekadzie, można nawet obok podziwu dostrzec nutę zazdrości. Jan Świdziński w jednym z wywiadów stwierdził, że „niektóre działania Solidarności czy innych ruchów społecznych wzorowane były na wcześniejszych metodach artystycznych. A więc sztuka ma odbicie w innych dziedzinach życia”¹⁵², choć w rzeczywistości takie stwierdzenie dość trudno byłoby utrzymać, a próby jego udowodnienia mogłyby zmienić się w długotrwałą dyskusję o pierwszeństwie jajka i kury.

Społeczny ruch „Solidarności” poprzez swoje działania był w stanie realnie wpływać na kształt rzeczywistości, co artystom dane bywa niezwykle rzadko, a jeśli nawet, to efekty nigdy nie były tak wymierne. Ewa Partum mówiła, że nie miała

możliwości zrealizowania performance na taką skalę, jak blokada ronda w Warszawie. Warto jednak pamiętać, że nie tylko możliwości technicznych (choć w latach 60. artysta Krzysztof Niemczyk¹⁵³ przy pomocy zaledwie drabiny i kilku hipisów potrafił długotrwale tamować ruch na krakowskich rondach udając, że wykonuje jakieś naprawy¹⁵⁴). Do takiego wystąpienia trzeba było woli współdziałania dużej grupy ludzi. Performance, które realizowała Partum w latach wcześniejszych, miały oczywiście zupełnie inną skalę. W niewielu z nich aktywizacja widza miała kluczowe znaczenie, jak w *Poezji aktywnej* (1971), kiedy w warszawskim przejściu podziemnym artystka rozrzucała wycięte z kartonu litery, składające się na stronę tekstu z *Ulissesa* Jamesa Joyce’a, które przechodnie roznosili na butach w różnych kierunkach. Z drugiej strony potrzeba działania w przestrzeni wspólnej wyraźna była w *Legalności przestrzeni* (1971) zrealizowanej na łódzkim Placu Wolności, gdzie artystka zebrała 21 różnych znaków zakazu typu: „przejścia nie ma”, „konsumpcja wzbroniona”, „kąpiel wzbroniona”, „palenie surowo wzbronione”, w tym kilka ironicznie komentujących całość: „wszystko wzbronione”, „zabrania się zabraniać” i „zabrania się pozwalać”. Na zdjęciu dokumentującym akcję widać tłum zainteresowanych nią ludzi.

Na przełomie lat 70. i 80. w Polsce terminów performance i happening wciąż używano wymiennie¹⁵⁵, z tym że happening, podobnie jak akcja, potocznie miał szerokie i dość ogólne znaczenie – rozumiano pod nim wszystkie formy sztuki bezpośredniej¹⁵⁶. Jednocześnie właśnie na przełomie dekad podejmowano pierwsze próby systematyzacji różniących się między sobą formalnie działań. Happening, zgodnie z definicjami amerykańskimi i zachodnioeuropejskimi, zaczął być rozumiany wężiej – jako działanie na większą skalę angażujące widzów, w przeciwieństwie do kameralnego performance, skupionego zasadniczo na przekazie samego performerów. Zbigniew Warpechowski w tekście *Performare* z końca lat 70. pisał: „O ile happening był rodzajem ekspansji na zewnątrz, [...] to performance skierowany jest do wnętrza osoby wykonującej”¹⁵⁷. On także zauważył, że w obszarze polskiej sztuki tak rozumianego happeningu właściwie nie było. Od końca lat 60. i w latach 70. dominował performance w nurcie, jak to określił Warpechowski, „personalistycznym”, gdy tymczasem happening oznaczał postawę ekstrawertyczną, wyraźnie „zwróconą ku światu zewnętrznemu i nastawioną na jego przekształcenie”¹⁵⁸.

Efektem podjętego wysiłku definiowania różnic w działaniach był nie tyle porządek terminologiczny, ile uświadomienie sobie, że na tym polu istniała wyraźna przewaga wystąpień indywidualnych nad zbiorowymi, czy też, innymi słowy – partycypacyjnymi. Ta sytuacja zaczęła się zmieniać właśnie w latach 80. i dziś dekada ta postrzegana jest głównie przez pryzmat działań wspólnych, choć wciąż nie przez pryzmat szeroko pojętego performance, na co zwrócił uwagę Grzegorz Kłaman, współtwórca ważnej w tym okresie gdańskiej Galerii Wyspa: „Ekspresję [lat 80.] widziano poprzez duże

grupy artystyczne, spektakularne wielkoformatowe malarstwo, rzeźby. A dla mnie najciekawszym wątkiem, który wydaje się być ciągle aktualny, to elementy performatywne, akcyjne, samoorganizacja”¹⁵⁹.

Happening, którego nie było

Ruch happeningowy, który dałoby się zestawić z tym, co miało miejsce w latach 50. i 60. w Ameryce czy Europie Zachodniej, rzeczywiście w Polsce nie zaistniał. Podobnie trudno jest porównać skalę działań włoskich futurystów do tego, co w latach 20. realizował polski ruch futurystyczny (Aleksander Wat, Anatol Stern, Bruno Jasieński, Tytus Czyżewski). Odbывały się wieczorki, podczas których tak jak we Włoszech stosowano strategię skandalu, jednakże, jak zauważył teatrolog Tomasz Kireńczuk, „wydaje się, że performatywny potencjał tego efemerycznego ruchu stracił swoją dynamikę, zanim zdołał się w pełni rozwinąć”¹⁶⁰. Do jego ważnych społeczno-politycznych skutków zaliczyć trzeba sprowokowanie dyskusji nad wolnością słowa. W odradzającej się po latach nieistnienia Polsce dominowała opcja polityczna narodowo-katolicka, tymczasem na wieczorku poetyckim *Rumak uśmiechnięty* (1919) w Klubie Handlowca w Wilnie 15 listopada 1919 roku Anatol Stern („lubujący się w łobuzerce, trywialnych dowcipach, wesołej bładze”¹⁶¹) deklamował wiersz swojego autorstwa *Uśmiech Primavery*, gdzie znalazły się takie frazy jak „wystrojona Panna Święta” i „Sam Bóg jak lokaj”. Uznano je za bluźnierstwo, a Sterna aresztowano i skazano na rok więzienia. Wielu artystów – w tym obok futurystów Skamandryci – podpisało list protestacyjny. Sprawa zyskała rozgłos i wywołała spory, a Sterna ostatecznie uniewinniono¹⁶².

Nieobecność happeningu w większej skali łączyć można między innymi z panującym w Polsce po wojnie ustrojem socjalistycznym. Zwłaszcza z oporem wobec wszechobecnej, szczególnie we wczesnym okresie (od 1946 do odwilży w 1956 roku) propagandy działań zespołowych na rzecz dobra ogółu – kolektywnego budowania Polski Ludowej. Promowana w socjalizmie, który swą nazwę zawdzięcza przecież łacińskiemu *societas* oznaczającemu wspólnotę, idea grupowego działania łączyła się z pogardą dla „burżuazyjnego” indywidualizmu. Przyczyniło się to do ciągłego wzrostu popularności postaw indywidualistycznych, osobnych, zwłaszcza wśród intelektualistów i artystów.

Do nielicznych wyjątków należały w latach 60. między innymi happeningi Tadeusza Kantora, który, jak ujął to Jerzy Bereś, był „mocno zaangażowany w wiatr wiejący z Zachodu”¹⁶³. W 1965 roku podczas siedmiomiesięcznego pobytu na stypendium w Stanach Zjednoczonych Kantor miał okazję zapoznać się z twórczością happeningową artystów, takich jak John Cage, Claes Oldenburg czy Jim Dine. Ich działania miały rozmach, łączyły różne aktywności (taniec, muzykę, deklamacje,

odczyty itp.), swobodnie operowały wieloma środkami formalnymi i przedmiotami, anektowały przestrzeń dla kilku jednoczesnych, lecz niezależnych od siebie zdarzeń, a przede wszystkim – prowokowały aktywność widzów.

Panoramiczny happening morski (23 sierpnia 1967) Tadeusza Kantora był tak właśnie pomyślany. Dorównywał też skalą niektórym happeningom amerykańskim, uczestniczyło w nim bowiem blisko 1600 osób. Na wydarzenie składały się cztery części rozgrywające się w tym samym czasie, lecz niezależnie od siebie: *Koncert morski*, w trakcie którego Edward Krasiński dyrygował morskimi falami, *Tratwa Meduzy*, w ramach której poproszono ludzi o stworzenie kompozycji inspirowanej dziełem Théodore’a Géricaulta, *Barbując erotyczny*, w którym główną rolę grały aktorki w kostiumach kąpielowych wchodzące w nieoczekiwane interakcje z zaskoczonymi widzami, oraz *Kultura agrarna na piasku*, w trakcie której na wielkiej polaci plaży uczestnicy „zasadzili” pole zwiniętych w rulon gazet.

Podczas całej akcji panował planowy zgiełk i chaos, po plaży jeździły motory, cwałował koń, teoretycy sztuki Janusz Bogucki i Mariusz Tchorek wygłosili odczyty. Na stolikach leżały partytury, a pośród ludzi, niczym reżyser na planie filmu, przemieszczał się Kantor z megafonem. Zachęcał do aktywności i tłumaczył cele akcji: „Wzywamy wszystkich do masowego udziału. W celu umożliwienia powszechnego partycypowania w procesie twórczym oraz wytworzenia momentu odpowiedzialności zbiorowej wydrukowano w licznych egzemplarzach reprodukcję dzieła Géricault i rozdano w tłumie, który w ten sposób może śledzić rozwój wypadków, korygować je, a nawet osądzać”¹⁶⁴. Obecna tam Maria Pinińska-Bereś, nakłaniana przez Kantora do jakiejś formy aktywności, mimo że wówczas jeszcze akcje i happeningi postrzegała jako „raczej obce swojej zbyt skomplikowanej naturze”, ostatecznie przechadzała się po plaży ubrana w płaszcz i z podróżną walizką w ręce. „Ludzie mnie zaczepiali i pytali czy nie wybieram się do Szwecji. [Wtedy] wielu ludzi młodych, hippisów, marzyło o ucieczce” – wspominała w tekście *Dlaczego performance?*¹⁶⁵. Wciąż było to jednak działanie osobne – w ramach, ale i na marginesie całego zdarzenia.

Co znaczące, swój dystans wobec happeningu wyraził też Jerzy Bereś, który chodząc wokół wbitego w piasek plaży drewnianego pala sugerował bezcelowość rozgrywających się wokół chaotycznych działań, oraz Włodzimierz Borowski w absurdalno-prześmiewczym, zrealizowanym nazajutrz po happeningu Kantora działaniu *Zdjęcie kapelusza* (24 sierpnia 1967). Poprowadził wówczas przez park procesję niosącą okno oblepione kolorowymi wstążeczkami i wodorostami, które wcześniej zatopiono a następnie wyłowiono z pobliskiego jeziora. Na zakończenie akcji artysta, jedynie skromnie zdjął z głowy kapelusz. Już w tych dwóch reakcjach zaznaczyła się niechęć do rozbuchanych działań grupowych i ciążenie performerów ku postawie indywidualistycznej, wyraźnie dominującej w latach 70.

Jeśli chodzi o historycznie rozumiany happening, trzeba jeszcze odnotować wydarzenia, mające miejsce w latach 50. we Wrocławiu pod szyldem sensybilizmu, których *spiritus movens* był malarz z wykształcenia Kazimierz Głaz. Choć miały one charakter epizodyczny, to w perspektywie historycznej są istotne, gdyż w latach 80. to właśnie we Wrocławiu za sprawą Pomarańczowej Alternatywy ulice stały się sceną niepowtarzalnych w swojej skali, masowych wystąpień. Oba te happeningowe wrocławskie zjawiska charakteryzowała spora dawka humoru i oba określały się wyraźnie wobec sytuacji społeczno-politycznej. Sensybiliści wobec socrealizmu lat 50.: „Wartość sensybilizmu była jakby podwójna, ponieważ odważyliśmy się wtedy powiedzieć pewne rzeczy, odważyliśmy się je pokazać, odważyliśmy się pokazać naszą postawę wobec obowiązujących reguł, zarówno estetycznych, jak i politycznych”¹⁶⁶. Pomarańczowa Alternatywa określała się w odniesieniu do sytuacji politycznej lat 80., najpierw wobec stanu wojennego, potem sytuacji drugiej połowy schyłkowej dla systemu dekady, którą za Wojciechem Stammem (Lopezem Mausem) i Tymonem Tymańskim można nazwać czasem „nudy i depresji, popromiennych chorób Stanu Wojennego”¹⁶⁷.

Głaz był autorem pojęcia „sensybilizm”, zapożyczonego z terminologii fotograficznej, które znaczyło tyle co uwrażliwienie (siebie, odbiorcy) – lecz z założenia było jedynie terminem wytrychem. Jak podkreślał artysta w wywiadzie z 1992 roku, „patrzac na to co wtedy powstało, możemy mieć jakąś małą satysfakcję, że nie stworzyliśmy teorii ruchu, organizacji, instytucji”¹⁶⁸. Andrzej Saj, który z nim wówczas rozmawiał, bezskutecznie usiłując ustalić, co to jest sensybilizm, zakończył rozmowę stwierdzeniem, że nie wiadomo, czym on jest, po co jest i dlaczego, ale wiadomo, że jest – w osobie i działaniach Kazimierza Głaza i jego przyjaciół, między innymi Michała Jędrzejewskiego, Wiesława Zajączkowskiego, Adama Krzemieniewskiego czy Andrzeja Piliczewskiego.

W realizacji pierwszego happeningu zatytułowanego *Teatr sensybilistyczny*, który miał miejsce na początku maja 1957 roku we wrocławskim Teatrze Kameralnym, brali udział artyści zajmujący się bardzo różnymi dziedzinami sztuki: malarstwem, scenografią, historią sztuki, a nawet medalierstwem i ceramiką. Wszyscy oni wywodzili się z aktywnego środowiska studenckiego PWSSP, gdzie już w latach wcześniejszych toczyły się dyskusje Koła Naukowego, które, jak pisał Michał Jędrzejewski, same w sobie „miały [...] coś z happeningów – dyskutanci przemawiali np. z drabin, konsumowali zabarwiony na czarno smalec z pudełek po paście do butów i przepowiadali szybki upadek malarstwa”¹⁶⁹.

Zdarzenie w Teatrze Kameralnym miało charakter działania przekraczającego ramy spektaklu teatralnego przy jednoczesnym dążeniu do „uwrażliwienia” i sprowokowania widza. Składało się z trzech następujących po sobie kolejno części, z których każda

trwała około dwudziestu minut. Podczas pierwszej, na scenie, na której w przypadkowych odstępach czasu podnosiła się i opadała kurtyna, odbywały się przemarsze w najróżniejszych wariantach (na czworakach, tyłem, na jednej nodze, grupowo) i z wykorzystaniem takich rekwizytów, jak taczki i rower. „Towarzyszyły temu usilne próby wygłoszenia referatu, które podejmował ze zmiennym skutkiem Andrzej Migdał”¹⁷⁰. W drugiej części zespół zasiadł na scenie do kolacji, zachęcając do wspólnego posiłku także widownię i roznosząc wśród niej rzodkiewki. W trzeciej części scenę podzielono na pół i gdy na jednej grany był tradycyjny spektakl, na drugiej trzy osoby – Głaz, Jędrzejewski i Krzemieniewski – czynili wszystko, by pozyskać dla siebie uwagę widowni.

W latach 70. działania ekstrawertyczne, nastawione na aktywne uczestnictwo widza i stawiające sobie za cel szeroko rozumianą zmianę, stanowiły mniejszość, choć istniały przybierając różne formuły. Można tu wymienić między innymi powstałą w 1973 roku warszawską grupę Akademia Ruchu (Wojciech Krukowski, Jolanta Krukowska, Janusz Bałdyga, Cezary Marczak, Zbigniew Olkiewicz, Krzysztof Żwirblis i inni). Jej uliczne akcje zorientowane były na interakcję z przypadkowym przechodniem i często krytycznie odnosiły się do społeczno-politycznej rzeczywistości. Jedno z działań zrealizowanych w 1977 roku, zatytułowane *Gazety*, polegało na ustawieniu się w kolejce do kiosku, zakupieniu gazety, a po jej natychmiastowym przejrzeniu ostentacyjne wyrzucenie do kosza – w taki sposób, by było to widoczne dla innych stojących w ogonku.

Dzieło-działanie

Działaniem osobnym na tle tego, co działo się w polskim performance w latach 80., była inicjatywa zwana *Akcją Lucim*. Miała ona rozwijać się w czasie długofalowo i oficjalnie do dziś nie została zakończona, w praktyce jednak największa intensywność działań przypadła na okres od 1977 do 1985 roku. W zamierzeniu realizujących akcję artystów Bogdana i Witolda Chmielewskich, Wiesława Smużnego, a do 1983 roku także Andrzeja Maźca i Stanisława Wasilewskiego, miała ona wcielać w życie, idee „sztuki społecznej”. Jak podkreślali artyści w późniejszym tekście, „określenie «sztuka społeczna» nie przyszło łatwo. Można powiedzieć, że z trudem przechodziło przez gardło, w kontekście odczuwanej kompromitacji pojęcia «społeczne» w [...] rzeczywistości ustrojowej, do realizacji idei społecznych rzekomo powołanej”¹⁷¹. Sam program „sztuki społecznej” został sformułowany w marcu 1980 roku, już po trzyletnich doświadczeniach w pomorskiej miejscowości Lucim.

Co bardzo rzadkie, grupa artystów – najczęściej określana mianem Grupy Działania, czasem Grupy Lucim lub Grupy 111¹⁷² – działała na wsi i dla wsi. Nieoczywistość i niejednoznaczność tego wyboru, widoczna jest w autoreferencyjnym pytaniu artystów:

„Czym jest nasze wspólne dążenie [...]? Naiwną reanimacją obumarłych tradycji i spełnieniem chłopomańsko-ekologicznych ciągów znudzonej miastem inteligencji? Czy stwarzaniem czegoś nowego?”¹⁷³. W podobnych kategoriach problem Grupy Działania rozważał znawca sztuki ludowej, nieprofesjonalnej i naiwnej – zarazem etnolog i historyk sztuki – Aleksander Jackowski. Bronił on jednak grupy, podkreślając, że mimo pozytywistycznej decyzji „pójścia w lud”, artyści „traktują wieś podmiotowo, nie próbują oświecać, uczyć, ale przede wszystkim starają się wyzwolić inicjatywę i siłę ludzi, do których przyszli”¹⁷⁴.

Wybór działania na wsi spowodował zainteresowanie akcją nie tylko w gronie historyków sztuki, lecz także etnologów. Dzięki temu uwidoczniła się różnica w traktowaniu performance przez badaczy sztuki i kultury ludowej. Podczas gdy historycy sztuki odbiór performance pozostawiają zwykle na drugim planie lub filtrują wydarzenie przez swoje własne wyobrażenia i emocje, etnolodzy udają się do grupy uczestników performance i przeprowadzają z nimi wywiad. Stąd w przypadku *Akcji Lucim* mamy dostęp do dwóch narracji: artystów – jak w tekście *Odbudowa tożsamości kulturowej*¹⁷⁵, i odbiorców – na przykład w zapisie rozmów przeprowadzonych z mieszkańcami wsi przez etnologkę Olgę Kwiatkowską¹⁷⁶.

Dla Grupy Działania kluczowy był społeczny wymiar twórczości – znaczenie ich dzieło-działań (bo tak je najczęściej nazywali) dla pobudzenia twórczości wspólnoty lokalnej. Dlatego w pewnym sensie sami zachowywali się jak etnolodzy. Po pierwszym roku działalności (1977–1978) rozdali mieszkańcom ankiety, w których mieli oni wyrazić swoją opinię na temat wszystkiego, co się w tym czasie zdarzyło. Artyści przyjęli bowiem założenie, że w kolejnych działaniach uwzględniać będą „wyniki weryfikacji społecznej”¹⁷⁷. Weryfikacja ta często wypadła różnie. Jak podsumowali po latach, „kilkanaście lat pracy w Lucimiu to wiele wspaniałych przeżyć i satysfakcji. Ale też dużo gorzkich porażek i chwil słabości”¹⁷⁸.

Założenia teoretyczne artyści spisali w jedenastu hasłach programowych. Były to między innymi: wejście autora w bezpośredni kontakt z odbiorcami w ich środowisku, zmiana statusu społecznego artysty z odległego i obcego nadawcy na człowieka bliskiego odbiorcy, zainteresowanie odbiorcami prowadzące do rozpoznania ich potrzeb, systemów wartości i zdolności recepcyjnych – rezygnacja z anonimowości odbioru, zwracanie uwagi odbiorców na wartości wizualno-plastyczne ich środowiska, dążenie do wytworzenia obyczajów w sferze kultury wizualno-plastycznej, uwzględnienie w działaniach wyników weryfikacji społecznej propozycji autorskich¹⁷⁹.

Główne założenie artyści streścili następująco: „W istocie chodzi o wytwarzanie więzi między ludźmi w ramach komunikacji symbolicznej, zachodzącej w bezpośredniej styczności nadawców i odbiorców, z występującą niekiedy zmianą społecznych ról nadawcy i odbiorcy. Można sobie bowiem wyobrazić takie dzieło-

działanie, które w oddziaływaniu swoim na wybraną społeczność lokalną pociągnie ją do własnych indywidualnych i zbiorowych kreacji symbolicznych i instrumentalnych”¹⁸⁰.

Pomysł Grupy Działania zrodził się około 1976 roku, kiedy to bracia Chmielewscy zakupili w Lucimiu zabytkowy drewniany dom z połowy XIX wieku. W trakcie remontu łączącego się między innymi z poznaniem tradycyjnych dla regionu Borów Tucholskich technik i materiałów budowlanych wiejska kultura zafascynowała ich jako „pełnia ogarniająca i organizująca niegdyś istnienie ludzkie w określonym, wyjątkowym miejscu, w bliskim krajobrazie tożsamości duchowej, w kosmicznym cyklu pulsu [...] w rytmie lat, pór roku, miesięcy, dni. W cyklu rocznym kalendarza rolniczego, obrzędowego, liturgicznego”. Jednocześnie stwierdzili, że wieś zatraciła te walory, a wraz z tym zanikły więzi międzyludzkie i życie kulturalne wspólnoty. Dlatego zdecydowali się spróbować przywrócić ową pełnię „sobie i innym”¹⁸¹.

W tym okresie na artystów duży wpływ wywarły pisma rumuńskiego religioznawcy Mircei Eliadego *Sacrum i profanum. O istocie religijności* oraz *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, w których sporo miejsca poświęcił on właśnie przeżywaniu wspólnotowości – *communitas*. Z drugiej strony ważną była dla nich teoretyczne propozycje Jana Świdzińskiego, który w sformułowanych w sierpniu 1976 roku *12 punktach sztuki kontekstualnej* pisał między innymi, że „sztuka, jako sztuka kontekstualna zainteresowana jest tylko relacją”¹⁸². W ramach praktykowania sztuki kontekstualnej Świdziński wraz z artystami z Wrocławia (Anna i Romuald Kutera, Lech Mrożek) zrealizowali też *Działania lokalne na Kurpiach* (1978), podczas których wykonywali typowe dla etnologów badania dokumentujące lokalną twórczość: fotografowali życie codzienne, motywy zdobnicze, nagrywali muzykę i rozmowy z artystami.

Wszystkie działania w Lucimiu skoncentrowane były na realizacji głównych założeń: wytworzeniu relacji między ludźmi i poczucia wspólnoty. Stąd Grupa Działania nie koncentrowała się na własnych realizacjach, lecz za pomocą wszelkich dostępnych środków starała się stymulować twórczość mieszkańców, życie kulturalne wsi. Artyści nigdy nie zamieszkali w Lucimiu na stałe, lecz na początku bywali w nim często i starali się jak najbliżej poznać z mieszkańcami. W tym celu organizowali spotkania, prezentowali własną twórczość, wizję sztuki, ale też prowadzili rozmowy i warsztaty.

Do najciekawszych wczesnych działań należały prezentacje na wolnym powietrzu. Główna ulica wsi zmieniała się w galerię sztuki, specyficzną instalację. Zaaranżowano *Drogę poezji* (1978), w ramach której wzdłuż drogi ustawiono transparenty z wypisanymi strofami wierszy między innymi Józefa Barana. Akcja ta mieściła się w grupie analogicznych realizacji, polegających na wyprowadzaniu poezji w świat, do

których zaliczyć można między innymi wspomnianą już realizację Ewy Partum, a także *Europę* (1976) Akademii Ruchu, w ramach której członkowie grupy wybiegali na ulicę miast (Łódź, Warszawa, Wrocław, Gdańsk, Olsztyn, Bydgoszcz, Kraków, Lublin i Poznań) z płachtami płótna zapisanego poematem Anatola Sterna *Europa* – futurystycznym, pełnym jadowitego buntu wobec rzeczywistości.

Jednak realizacja Akademii Ruchu miała przede wszystkim wymiar kontestujący rzeczywistość polityczną, podczas gdy akcja Grupy Działania odnosiła się do małej wspólnoty lokalnej i miała wymiar afirmatywny. Z badań artystów wynikało, że mieszkańcy wsi najlepiej reagowali na działania, w których pojawiały się bezpośrednie odniesienia do nich samych. Odpowiedzią na tę potrzebę były nawet obrazy przedstawiające konkretnych lucimian, malowane przez Witolda Chmielewskiego, jak na przykład zimowa *Panorama Lucimia* (1979).

Ciekawszą formą reakcji na tę potrzebę była akcja Wiesława Smużnego *Kątownicy* (1978), którą Aleksander Jackowski określił mianem „błahej i wydumanej, choć zabawnej”¹⁸³. Polegała na upamiętnieniu spotkania Smużnego z konkretnym mieszkańcem poprzez wbicie w ziemię kątowników o wysokości równej wzrostowi spotykających się osób. Powstawało tym samym coś w rodzaju „prywatnego pomnika”¹⁸⁴. O powadze, z jaką obie strony je traktowały, świadczyć może fakt, że gdy okazało się, iż jednemu z kątowników brakuje paru centymetrów, artysta w obecności całej grupy uroczyście go dosztukował.

Smużny od 1972 roku realizował projekt zwany *Magią liczb*, w którym ważne były wszelkie miary i liczby jako mające symboliczne znaczenie i moc. W jego ramach przeprowadził akcję *Zasiewów (Upraw programowanych)*, realizowaną w Lucimiu przez wiele lat i chętnie podejmowaną zwłaszcza przez kobiety. Zgodnie z wytycznymi artysty co do ilości sadzono kwiaty lub warzywa. Na przykład na dwudziestopięciolecie działalności w Lucimiu Smużny przekazał jednej z kobiet do zasadzenia 25 słoneczników. Niestety przyjęło się tylko 11, a kobieta w wywiadzie udzielonym Kwiatkowskiej martwiła się „jak ja mu to powiem?”¹⁸⁵. Inna instalacja, która, jak wynika z wywiadów przeprowadzonych przez etnologę, zapisała się w pamięci mieszkańców, polegała na ustawieniu wzdłuż głównej drogi Lucimia luster, o różnych rozmiarach i kształtach.

Kiedy artyści dobrze poznali lucimską społeczność zdecydowali, że ich działania muszą „o wiele bardziej niż dotychczas – korespondować z ich życiem i potrzebami”¹⁸⁶. Odtąd skupili się na organizowaniu akcji świątecznych, w oparciu o cykl kalendarza liturgicznego. Nadając im wyraźnie parateatralną jakość, animowali takie obchody, jak *Święto plonów*, *Wianki* czy *Popioły* (z których lucimianom najbardziej zapadł w pamięć zwyczaj palenia kukły świni wypchanej kiełbasą i alkoholem). Artyści zaproponowali także zupełnie nowe święto zwane *Rocznicą*, nawiązujące do historycznej daty lokacji

wsii (nie przyjęło się jednak wśród mieszkańców). Kilka kobiet w celu aktywnego uczestnictwa w obchodach założyło nawet zespół muzyczny, który wykonywał piosenki łączące pisane przez nie teksty z melodiami znanych przebojów.

Początkowo ważnym elementem wszelkich dzieł działań w Lucimiu było wspólne biesiadowanie. W zamierzeniu inicjatorów miało zbliżać ludzi, zacieśniać rozluźnione więzi wspólnoty. Bawiono się przy ognisku, pito, jedzono i rozmawiano. Jednakże, jak wynika z relacji mieszkańców, artyści pozostali dla nich przybyszami z zewnątrz, ekscentrycznymi, nie do końca rozumianymi. Hanna Szewczyk jako niezwykle wymowny w tym kontekście przywoływała fakt, że nie byli oni nigdy zapraszani przez mieszkańców na chrzciny czy wesela¹⁸⁷.

Idea działania w lokalnej wspólnocie ważna była także w akcjach Akademii Ruchu z 1978 roku. W *Dom I* w Lublinie, kiedy to artyści zaprosili mieszkańców ul. Żmigród do wspólnego przygotowania dekoracji pierwszomajowych¹⁸⁸, i *Dom II* zrealizowany w Santarcangelo we Włoszech. Ich celem – jak pisała Monika Mokrzycka-Pokora – „było współdziałanie aktorów z widzami, szukanie nowych sposobów komunikacji między ludźmi, a wreszcie osvajanie i zinterpretowanie rzeczywistego miejsca, w którym do takiego spotkania «aranżowanego» przez Akademię Ruchu dochodziło”¹⁸⁹. Ponieważ działania te miały miejsce w przestrzeni miejskiej, nawet jeśli małej, marginalnej – nie wywoływały tylu kontrowersji, co performance Grupy Działania w przestrzeni wiejskiej.

Wizja ruchów społecznych Jacka Kuronia

Zarówno w wydarzeniach realizowanych przez Grupę Działania, jak i Akademię Ruchu u schyłku lat 70., widoczne jest już przesunięcie charakteryzujące swobodę, różnorodność i wspólnotowy charakter performance lat 80. Było to związane z przemianami, jakie na przełomie dekad dokonały się w polskim społeczeństwie, które dobrze ukazuje między innymi historia filmu *Jak żyć* Marcela Łozińskiego.

Obraz powstał w 1977 roku i wstrzymany przez cenzurę przeleżał na półce cztery lata. Premiery doczekał się w 1981 roku, kiedy to w wyniku podpisania porozumień sierpniowych złagodzona cenzura. Wedle Tadeusza Sobolewskiego pełnometrażowa fabuła udająca dokument to „przede wszystkim, studium społecznej bezwładności”. Jego akcja rozgrywa się na partyjnym letnim obozie dla młodych małżeństw, gdzie trwa rywalizacja o tytuł małżeństwa roku, w którym nagrodą jest pralka. W pogoni za nią uczestnicy „podporządkowują się panującemu drylowi i zaczynają wzajemnie kontrolować swoje zachowanie”. Wyłamuje się tylko jedna para i to wobec niej pod koniec obozu kieruje się agresja grupy. Sobolewski podsumował to następująco: „Ludzie, poddani presji, zwracają się nie przeciwko władzy, która ich uciska, ale

przeciwko tym, którzy się wyłamują”¹⁹⁰. Jednak takiej diagnozie społeczeństwa, trafnej jeszcze kilka lat wcześniej, w 1981 roku przeczyła rzeczywistość.

„Społeczną bezwładność” zastąpiła konkretna i powszechna, jeśli spojrzeć na liczebność NSZZ „Solidarność”, działalność skierowana właśnie przeciwko władzy. „Był rok 1980. Polacy uwierzyli, że są Panami Świata, Mesjaszami, Ludźmi Opatrzności”¹⁹¹ – pisał Major Fydrych z przekąsem, dodając, że atmosfera w społeczeństwie „był to prawdziwy haj bez użycia stosownych środków”¹⁹². Jacek Kuroń, postać kluczowa dla historii performance politycznego w Polsce, o okresie poprzedzającym porozumienia sierpniowe pisał tak: „Ludzie zrozumieli, że wszystko w tym kraju zależy od nas i na wszystko możemy mieć wpływ”¹⁹³. W 1976 roku był on współzałożycielem Komitetu Obrony Robotników (KOR) oferującego pomoc robotnikom i ich rodzinom represjonowanym po zajęciach w Radomiu i Ursusie w czerwcu tegoż roku. Wtedy też napisał tekst *Myśli o programie działania*, w którym zawarł propozycję demokratyzowania systemu „przez samoorganizowanie się społeczeństwa”¹⁹⁴. Jak posumował, była to „wizja ruchów społecznych, które stopniowo ograniczają totalitaryzm i wymuszają na władzach komunistycznych coraz to dalej idące ustępstwa”¹⁹⁵.

Kuroń twierdził, że poszerzenie swobód politycznych wiedzie poprzez performance – zespołowe działanie: „Podstawą ruchu społecznego musi być mała grupa, w pełni samodzielna i samorządna, każdy więc może i powinien, zamiast samotnie borykać się z trudnościami życia, połączyć się z kilkoma, czy kilkunastoma znajomymi dla wspólnego działania. W takiej grupie każdy jest gospodarzem, zaś wszelkie zarządzanie wynika z tego, kto więcej angażuje energii i czasu. Wszystkie takie grupy łączy wspólnota celu, solidarność wobec represji oraz ewentualne współdziałanie w wykonywaniu wspólnych zadań”¹⁹⁶.

Tekst, w momencie swojego powstania kolportowany w kręgach KOR-u, nie wywołał zainteresowania. Jedni uznali go za banalny opis opozycyjnej działalności, drudzy za propozycję nierealną: „W masowość ruchów społecznych nie wierzył chyba nikt, a niemal wszystkim realność komunizmu, zwłaszcza sowieckiego, jawiła się jako byt przedustawny, a więc wieczny”¹⁹⁷.

Ale idea działania w grupie stawała się coraz powszechniejsza, „wisiąca w powietrzu”, wpływając nie tylko na ludzi stawiających sobie cele *stricte* polityczne (choć ostatecznie każde działanie ma wymiar polityczny), lecz także objęła środowiska artystyczne. W listopadzie 1981 roku na terenach łódzkiej hali pofabrycznej (Budrem) odbyła się wystawa zatytułowana *Konstrukcja w procesie* (1981), w której wzięli udział polscy i zagraniczni artyści, w tym takie sławy, jak Carl Andre, Sol LeWitt czy Richard Long. Jej inicjator Ryszard Waśko, członek Warsztatu Formy Filmowej (WFF), pozyskał wsparcie „Solidarności” (il. 6).

KONSTRUKCJA W PROCESIE

ŁÓDŹ 26.10. – 15.11.1981 ul. PKWN 37

SOLIDARNOŚĆ

Il. 6. Katalog wystawy *Konstrukcja w Procesie*, Łódź, 26 października – 15 listopada 1981

Mimo że wystawa prezentowała dzieła tworzone w szeroko pojętym nurcie konstruktywizmu, to w trakcie przygotowań na plan pierwszy wysunął się element performatywny i wspólnotowy, choć w założeniu wydarzenie nie miało takich ambicji. Aleksandra Jach i Anna Saciuk-Gąsowska, kuratorki wystawy z 2011 roku odnoszącej

się do wydarzenia z 1981 roku, zatytułowały ją nawet *Konstrukcja w procesie. Wspólnota, która nadeszła?*, podkreślając, że to, co ją wyróżniało, to przede wszystkim odsłonięcie procesu produkcji wydarzenia i zespołowe działanie ludzi złączonych wspólnym celem – organizacją dużej prezentacji sztuki, bez pomocy instytucji sztuki. Uczestnik wystawy, członek WFF Tomasz Snopkiewicz sytuację tą podsumował następująco: „Artyści, którzy dotąd byli petentami – władzy, sponsorów, kardynałów – wzięli na moment sprawę w swoje ręce i mogli coś zaproponować, wyrzucić bezpośredni wpływ na rzeczywistość”¹⁹⁸.

Grupą rzeźbiarzy, która w 1983 roku zawiązała się w celu „podejmowania zespołowej pracy twórczej”¹⁹⁹, było poznańskie Koło Klipsa (1983–1990). Jej trzon tworzyli Mariusz Kruk, Leszek Knaflewski, Wojciech Kujawski i Krzysztof Markowski; prócz nich współpracowali także Piotr Kurka, Piotr Postaremczak, Mariusz Młodzianowski i Robert Moroń. Grupa wypracowała specyficzny styl pracy, polegający na wspólnym projektowaniu ekspozycji – tzw. całości, a następnie rozdzieleniu pracy nad częściami poszczególnym artystom. W pewnym momencie członkowie Koła Klipsa zrezygnowali nawet z sygnowania wykonanych przez siebie części „całości”, by całkowicie zatrzeć indywidualny charakter prac na rzecz charakteru wspólnotowego.

Podobny radykalizm cechował także początkowo artystów z grupy Luxus. „Mieliśmy zasadę, że jeśli proponowano nam wystawę, to robiliśmy zebranie. Polegało ono na tym, że spędzaliśmy razem dużo czasu, bawiliśmy się i dyskutowaliśmy. Założenie było takie, że najważniejszą rzeczą jest dobro ekspozycji, a nie czyjeś indywidualne ambicje. W związku z tym w naturalny sposób parę osób wyleciało z grupy, ponieważ próbowało lansować konkretne pomysły, a myśmy raczej chcieli dochodzić do konsensusu. Musieliśmy razem się na coś zgodzić, ważne było poczucie wspólnoty” – podkreślał po latach Paweł Jarodzki²⁰⁰. Podobnie było w kręgu Świadomości Neue Bieriemienost – przed wystąpieniami „trwały rozmowy, spotykaliśmy się – muzyka, alkohol... Kupowaliśmy jakieś wino. Spędzaliśmy czas na omawianiu różnych tematów” – wspominał Mirosław Filonik²⁰¹.

Także ludzie w warszawskim kolektywie Praffdata, który zawiązał się w 1984 roku, byli „zainteresowani w tworzeniu tego dziwnego i specyficznego nastroju wspólnej pracy – nie trzeba było ich stymulować ani zmuszać do akcji. Było to bardzo spontaniczne i higieniczne”²⁰². Praffdatę, podobnie jak inne grupy w latach 80., charakteryzowało granie koncertów, mimo, a może właśnie dlatego, że zupełnie nie umieli grać.

Obrazy i zachowywanie się

W 1981 roku Zbigniew Warpechowski był w Anglii oraz Irlandii Północnej i z tej podróży wrócił w przekonaniu, że moda na performance się skończyła. Publiczność

nie była już nim zainteresowana tak jak w pierwszej połowie lat 70., a reakcje widzów bywały performerowi otwarcie niechętnie. Stało się tak na przykład podczas londyńskiego wykonania *Gwoźdźcia* (o tym wystąpieniu, piszę więcej w rozdziale poświęconym Warpechowskiemu), co artysta posumował: „Była to sytuacja bez taryfy ulgowej, bez nabożeństwa dla «artysty», jak to ma u nas miejsce, kiedy to nawet ewidentne gówno należy przyjmować z dostojnym milczeniem”²⁰³. Jednak wyczerpanie, które dało się wówczas zauważyć za granicą i w Polsce, dotyczyło wyczerpywania się określonej formuły performance – tj. indywidualnego występu performerów przed odbiorcami. Formuła ta nie została bynajmniej zarzucona, utraciła jedynie prymat.

Performance w tradycyjnym, wąskim znaczeniu wciąż był uprawiany, ale na równi z innymi aktywnościami i działaniami, jak na przykład malowaniem obrazów, gestami w przestrzeni publicznej, tworzeniem zespołów muzycznych, działaniami w grupie, aktywnościami towarzyskimi. Aleksander Wojciechowski podkreślał, że „sytuacja społeczna i polityczna lat osiemdziesiątych wyzwalała nowe formy działania w zakresie sztuki”²⁰⁴, a Janusz Bogucki pisał o „wyzwoleniu [się wówczas] wielkich energii”²⁰⁵.

Ponadto taki stan rzeczy wspierały tendencje postmodernistyczne, w których optyce wszystkie środki wypowiedzi stawały się sobie równe. Jerzy Truszkowski prefiguracji postmodernizmu upatrywał jeszcze w poglądach spalonego na stosie Giordana Bruno (1548–1600), podkreślając, że w nich „wszechświat pojmowany jest jako struktura bez centrum, w której wszystkie elementy są równie «geometrycznie dobre»”²⁰⁶. Na tej zasadzie dla artystów, zwłaszcza młodych, w latach 80. równouprawnione stały się wszelkie działania, każda aktywność i nawet tradycyjne media zyskały performatywny wymiar.

Przesunięcie twórczości artystycznej w stronę aktywności widoczne jest na przykład w obszarze malarstwa i rzeźby. W ramach wystąpienia rzeźbiarzy *Neue Bieriemienność na rzecz kobiet* (8 marca 1986, Galeria Dziekanka, Warszawa) Mirosław Filonik w oryginalny sposób odniósł się do Mickiewiczowskiej frazy z monologu Gustawa – „Kobieto, puchu marny!”, rozdmuchując na przybyłych figurę z puchu ułożoną uprzednio na materacu. Tego samego wieczoru performance zrealizował Marek Kijewski: „W pomieszczeniu wypełnionym zapachem kadzidła zdejmował z siebie kolejne części garderoby [...]. Ciało pokryte miał złotym proszkiem. Twarz i ręce pomalował przed lustrem na czerwono. A potem za pomocą finki ścierał z siebie czerwień, pod którym ukazywała się warstwa złota”²⁰⁷. Trzeci z rzeźbiarzy Mirosław Bałka w ramach *KC Neue Bieriemienność na rzecz pokoju* (9 maja 1986) przeprowadził akcję, podczas której rzucał wypchanymi popiołem, sianem i piachem, gipsowymi bumerangami o ścianę, na której wyświetlane były mazurskie krajobrazy. Bumerangi nie wracały, roztrzaskując się w pył i huk. „To właśnie było fascynujące, że

kontynuował, mimo iż pierwszy rzut pokazał, że to jest niemożliwe” – wspominał związany z Dziekanką artysta Tomasz Sikorski²⁰⁸.

Malowanie także nabrało charakteru wydarzenia w skali wcześniej niespotykanej. Na równi z obrazem, efektem działania, ważny stał się proces jego powstania – często proces wspólnej pracy kilku malarzy. W taki sposób realizowali malarstwo między innymi artyści warszawskiej Gruppy: Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak, których działalność Maryla Sitkowska określiła wręcz jako „artystyczną aktywność interpersonalną”²⁰⁹. Znaczenie wzajemnych interakcji podkreślał też Jan Michalski pisząc: „Poczucie wolności, jakiego udziela im grupa [...] jest ich celem w nie mniejszym stopniu, niż malowanie obrazów. Obrazy są przejawem ubocznym właściwego im stanu – jakby go nazwać – swobodnego rozformowania, który osiągają oddychając powietrzem absurdu”²¹⁰. Ryszard Grzyb pisał zaś o powrocie „do karnawału w malarstwie”²¹¹.

Gruppa zawiązała się w stanie wojennym, pod koniec 1982 roku, na zasadzie więzi towarzyskich, a nie określonego programu, co również charakterystyczne jest dla większości grup artystycznych tej dekady – Luxusu, Łodzi Kaliskiej, Świadomości Neue Bieriemienność²¹², Totartu, Pomarańczowej Alternatywy czy środowiska Kultury Zrzuty. Charakter performance miały wernisaże Gruppy, podczas których prezentowano odczyty, grano muzykę, śpiewano, realizowano akcje i wszelkiego rodzaju wystąpienia. Ten szczególnie bogaty typ otwarcia – owocujący zabawowym, happeningowym klimatem – stał się w latach 80. niezwykle popularny. Występy lub koncerty towarzyszyły niemal każdej wystawie. Jedno z wystąpień Grzyba i Woźniaka w Pracowni Dziekanka nosiło nawet wymowny podtytuł *Obrazy i zachowywanie się* (6–11 kwietnia 1987). Tym samym artyści lokowali się w nurcie tradycji dadaistycznej, z pierwszoplanową ideą sztuki totalnej, realizującą się właśnie we współdziałaniu różnych dziedzin twórczości i poprzez nieustającą aktywność.

Artyści przygotowywali czasem specjalne programy wystaw. Włodzimierz Pawlak w związku z pokazem o „barokowym” tytule *Albo rybka albo pipka (czyli czy rozwiązanie moich palących problemów jest komukolwiek potrzebne? Czy moje malarstwo jest komukolwiek potrzebne? Czy ja jestem komukolwiek potrzebny?)* w krakowskiej Galerii Zderzak (17–20 kwietnia 1986) zanotował: „Wystawa kilku obrazów, pokaz pod tytułem «Czy pomściłeś(łaś) już śmierć swojego prawnuka», odczyt tytułowy, odczyt specjalny, wieczór poezji pt. «Ćwiczenia pesymistyczne», wieczór muzyczny pod tytułem «Lampa Alladyna», z udziałem Ryszarda Grzyba i moim. I wiele innych propozycji, których opisać się wstydzę”²¹³. Wszystko to działo się w ramach jednej wystawy, która zmieniała się w rodzaj specyficznego spektaklu.

W niektórych wystąpieniach Grupy wystawione obrazy wydawały się wręcz mało istotnym składnikiem pokazu lub w ogóle się nie pojawiały, a artyści sami siebie prezentowali w charakterze „żywych obrazów”. Tak było z realizacją *Z poczty chciałbym wysłać do ciebie pocztówki o alienacji* (15 grudnia 1989) w Galerii Arsenał w Białymstoku, podczas której Grzyb, Modzelewski, Sobczyk i Woźniak zamknęli się w sali z bożonarodzeniową choinką i włączonym telewizorem. Wejście zostało zabite gwoździami, a przybyli na wernisaż goście mogli ich podglądać jedynie przez szpary pomiędzy deskami. Po kilku godzinach artyści opuścili pomieszczenie spuszcżając się po linie z okna, znajdującego się na pierwszym piętrze.

Już pierwszy pokaz Gruppy *Las, góra a nad górą chmura* (14–21 stycznia 1983) w Pracowni Dziekanka w Warszawie zaaranżowany był w sposób teatralny. W sali z obrazami panowała ciemność, a punktowe reflektory skierowane były w kierunku publiczności. Całości dopełniała ciężka muzyka zespołu De Press. Wszystko to, jak napisała Sitkowska, potęgowało „nastrój zagrożenia i jednocześnie wspólnotowego odcięcia się od świata zewnętrznego”²¹⁴. To ważny element wspólnot artystycznych tego czasu – ich celem było między innymi właśnie odcięcie się od nieakceptowanej rzeczywistości. Paweł Jarodzki często podkreślał, że artyści grupy Luxus nie chcieli walczyć o wolność – jak choćby polityczni opozycjoniści zrzeszeni w studenckiej „Solidarności” – ale korzystać z wolności. W grupie powoływano do życia mikroświat, w którym realizacja tak pojętej wolności była możliwa natychmiast.

Luxusowcy kreowali „swój świat”, ale starali się nie być hermetycznym środowiskiem, wręcz przeciwnie. Podczas wernisażu wystawy *Magazyn psychoaktywny* (1985) w galerii Arsenał w Białymstoku zwracali się do przybyłych z zachętą do wspólnego działania, choć nie bez specyficznej dla nich kpiny: „Pójdź do nas, umożliwimy Ci wejście na parnas od kuchni, nauczymy Cię paru sztuczek (bo jeszcze niektórzy się na to nabierają)”²¹⁵. W istocie kilkudniowe działanie polegało na wspólnym przebywaniu w galerii, rozmawianiu, pokazywaniu przybyłym, jak się robi szablony, słuchaniu muzyki i robieniu wspólnie tego, co się każdemu podobało, w ogólnej atmosferze dostatku i luksusu. Podobnie wyglądała codzienność w Pracowni 314, na ostatnim roku PWSSP we Wrocławiu: „Szybko stała się miejscem, w którym spotykało się całe miasto. Jeśli przyjeżdżał do Wrocławia jakiś fajny zespół, wiadomo było, że pojawi się u nas, przychodziło mnóstwo ludzi, organizowaliśmy warsztaty”²¹⁶. W kręgu Luxus na uczelni powstały dwa zespoły muzyczne: reggae’owe Miki Mousoleum, w którym grali Artur Gołacki i Krzysztof Kaman Kłosowicz („jeden z bardziej wstrząsających egzemplarzy muzyka w naszym kraju”²¹⁷), oraz punkowy Klaus Mitffoch z Lechem Janerką i Markiem Puchałą.

Swoiście pojmowany luksus Luxus, miał w połowie lat 80. afirmatywno-humorystyczny wyraz. Był to bowiem czas stale pogłębiającego się kryzysu

gospodarczego. W 1985 roku duet KwieKulik zrealizował performance *Poetyzacja pragmatyki – ekwiwalent pieniężny*²¹⁸ (listopad 1985), w ramach którego zamiast zapowiedzianego performance widzowie otrzymali jego ekwiwalent pieniężny – 50 lub 100 złotych. Impulsem działania była sytuacja, z jaką spotkali się Kwiek i Kulik w Gminnej Spółdzielni w Łomiankach, gdzie zamiast należnego przydziału niezbędnego w zimie koksu dostali pieniądze. Ponieważ nie wszystko, czego pożądanego, dało się kupić za pieniądze, Luxus zachęcał do zastosowania metody „zrób to sam”. Jeszcze na studiach członkowie grupy przeszukiwali śmietniki przy Pewexach (gdzie dostępne były towary zachodnie) i ze znalezionych odpadków aranżowali wystawy na korytarzu uczelni. „Ten nasz luksus był tak strasznie tani i tandetny, że aż się prosiło, żeby coś z tym zrobić, jakoś to wykorzystać” – mówił Paweł Jarodzki²¹⁹.

Inne akcje Luxusu nastawione na współdziałanie to *Luxus maluje panoramę świata* (Zamek Leśnicki we Wrocławiu, 12 października 1986), podczas której na ścianach zastawionych dookoła białymi płótnami artyści malowali czarną farbą swoją wizję rzeczywistości (było to humorystyczne nawiązanie do *Panoramy Racławickiej* Jana Styki i Wojciecha Kossaka z 1893 roku, ogromnego batalistycznego obrazu, który został udostępniony wrocławskiej publiczności rok wcześniej) oraz akcja *I ty możesz zostać King Kongiem* (maj 1987, Osiedlowy Dom Kultury, Osiedle Kosmonautów we Wrocławiu), w trakcie której powstała makieta miasta, sięgająca ludziom do kolan, tak by mogli poczuć się gigantami. Z kolei w ramach akcji na warszawskim festiwalu *Róbrege* (organizowanym przez Klub Hybrydy w latach 1983–1990) w sierpniu 1987 roku wykonali scenografię namiotu koncertowego w cyrku Intersalto, zmieniając ją w fantastyczny podwodny świat, pełen papierowych kukieł ludzi i zwierząt, z podwieszoną pod sufitem łodzią „lawirującą pomiędzy rzędami palm powieszonych do góry nogami. Pełna psychodelia!” – jak wspominał Paweł Konnak²²⁰. Po koncercie uczestnicy mogli zabrać sobie dowolną część scenografii do domu. Całość zniknęła w kilka minut.

W warszawskiej Pracowni Dziekanka członkowie Grupy odbyli cztery kilkudniowe akcje/seanse wspólnego malowania (trzy w 1985 i jedną w 1986 roku). Pierwsza z nich trwała od 22 do 28 stycznia 1985 roku. Zaplanowane na siedem dni „zamknięcie” artystów w galerii otworzył wernisaż z Grzybem, Pawlakiem i Woźniakiem przebranymi w wypożyczone z teatru rokokowe stroje. W sali ustawiony był stół z poczęstunkiem, a studenci Akademii Muzycznej grali na pianinie i saksofonie. W kolejnych dniach część artystów zamieszkała w galerii (Grzyb, Pawlak, Woźniak), część przychodziła malować (Kowalewski i Modzelewski), a Pawlak wpadał dla towarzystwa. W przeciągu krótkiego czasu udało się im namalować 25 obrazów, które zaprezentowano na zakończeniu, uświetnionym odczytem *Antoine Watteau szlachetny mistyfikator*.

Artyści Grupy wielokrotnie ze wspólnego malowania czynili performance. Na otwarciu *Śpiewu murzynów łowców fok* (21 kwietnia 1986) Grzyb, Sobczyk i Woźniak namalowali dużych rozmiarów obraz, a cała sesja trwała tyle, co odtworzony z kasety magnetofonowej akompaniament – chórakne pieśni łowieckie. W dorobku grupy jest też wiele prac sygnowanych podwójnie. Między innymi często reprodukowana *Samotność* (*Die Einsamkeit*) z 1984 roku Modzelewskiego i Sobczyka, przedstawiająca obejmujących się mężczyzn w majtkach. Namalowali go podczas stypendialnego pobytu w RFN, gdzie dotarła do nich wieść o performance Kowalewskiego i Woźniaka, którzy przez czterdzieści minut trwali w swoich objęciach na wernisażu *Szalonego młotka* (15 października 1984) w Dziekance. Akcja ta spotkała się z empatycznym odbiorem widzów, którzy również spontanicznie obejmowali artystów.

Czasem akcje na wernisażu były bezpośrednią reakcją na zaistniałą sytuację. Artyści Grupy wielokrotnie spotykali się z cenzurą – po raz pierwszy z cenzurą kościelną na wystawie prac *X Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej w Warszawie* (18–25 listopada 1984), potem jeszcze dwukrotnie w 1985 i 1988 roku. Jednak gdy w 1985 roku decyzją nie kościelnej, ale państwowej cenzury z wystawy w lubelskim BWA zdjęto *Rozmowę o Syberii z Olkiem Misiurą* (1984) Włodzimierza Pawlaka, Grzyb i Pawlak odpowiedzieli zabawnym działaniem. Podczas otwarcia ekspozycji wyśpiewali tekst ustawy o cenzurze, na melodię lamentów pogrzebowych.

Trzeba jeszcze podkreślić, że akcje wspólnego malowania, były popularne i w innych środowiskach, między innymi w warszawskim anarcho-muzyczno-malarskim kręgu Praffdaty pod przewodnictwem Jarosława Guły. Jedną z nich *Dlaczego w Afryce jest tyle słońca a tutaj nie?* (20 lutego 1987) opisał Konjo Konnak: „Kilkunastu grajków ludowych z wielkiego miasta wiło się po scenie. Faustyn Chełmecki przygotował futurystyczne stroje. Razem z demiurgicznym magistrem sztuki Maćkiem Wilskim tworzyli obrazy przestrzenne, ułożone w coraz to bardziej ekspresjonistyczne warstwy”²²¹. Wspólnie malowali wielkoformatowe obrazy na podstawie kompozycji Witkacego także artyści kręgu Kultury Zrzuty: Barbara Konopka, Zbigniew Libera i Jerzy Truszkowski.

Witkacy, który porzucił malarstwo

W kontekście przemian, które zaszły w performance w latach 80., trzeba przywołać postać Stanisława Ignacego Witkiewicza. Właśnie w tym czasie znacząco ewoluowała recepcja jego dorobku, który zaczęto postrzegać „na przecięciu biografii, teorii i malarstwa”²²². Włączono w krąg badań także to, co długo pozostawało na marginesie – fakty składające się na barwną legendę twórcy. Jego obecność wśród ludzi była bowiem nieustającym performance, teatralizacją codziennych zachowań – świadectwem dążenia do zniesienia granicy między życiem i sztuką.

Druga sprawa istotna w latach 80., to aktualność dorobku artysty i wymowa niektórych faktów z jego biografii. Można „nazwać Witkacego dramaturgiem stanu wojennego [a jego] popularność wzrasta w pewnych szczególnych okresach, znamienych dla naszej powojennej historii” – podkreślał Janusz Degler²²³. Szczególne znaczenie miała tu samobójcza śmierć artysty, który odebrał sobie życie 18 września 1939 roku na wieść o ataku wojsk radzieckich na Polskę. Duża część jego dorobku przesyciona była katastrofizmem powodowanym wizją nadciągającej z ZSRR zagłady dotychczasowego świata wartości: religii, filozofii, sztuki. Był przekonany, że „w świecie idealnie «uspołecznionym», a więc takim, w którym «demokratyzacja» doprowadziła do dziejowego upodmiotowienia całej zbiorowości, nie ma miejsca dla indywiduum («Istnienia Poszczególnego») przeżywającego «odczucia metafizyczne» i wyrażającego je później przy pomocy form artystycznych lub pojęć”²²⁴.

W 1983 roku po raz pierwszy od czasu pierwodruku w 1927 roku wydano *Pożegnanie jesieni* – Witkacowskie studium dekadencji, którego główny bohater Atanazy Bazakbał, nie mogąc znieść porewolucyjnej rzeczywistości, chciał popełnić samobójstwo (został jednak zabity). Mariusz Trelński, reżyser filmu nakręconego na podstawie powieści w 1989 roku (premiera 1990), tak opowiadał o fenomenie Witkacego: „Jego nonszalanca polegała na tym, że sam się unicestwiał. Jest taki rodzaj artystów, których życie jest dziełem sztuki, a wszystko co robią pozostaje niedokończone. To był taki typ, fascynujący i niedokończony”²²⁵.

Józef Robakowski, który w 1980 roku zrealizował dla Wytwórni Filmów Oświatowych siedemnastominutowy film dokumentalny o Witkacym, podkreślał z kolei: „Najtrudniej jest wymknąć się samemu sobie. [...] Trzeba być... niekonsekwentnym. Cała rzecz polega na tej ciężkiej pracy powodowania niekonsekwencji. To zawsze lubiłem u Witkacego, artysty, który lansował niekonsekwencję jako wartość”²²⁶.

W 1983 roku wydana została książka Wojciecha Sztaby *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*²²⁷. Znalazł się w niej rozdział zatytułowany *Artysta, sztuka i nie-sztuka*, w którym autor wyszedł od nadania specjalnej wagi decyzji porzucenia przez Witkacego malarstwa w 1924 roku. Jego zdaniem nie było to wycofywanie się, ale „przesilenie jednych starych form w nowe”²²⁸. Autor przywołał tekst Zenona Przesmyckiego poświęcony Arthurowi Rimbaud, który Witkacy najprawdopodobniej czytał w „Chimerze”, w którym rozważana była tajemnicza decyzja poety o porzuceniu pisania w wieku zaledwie dwudziestu lat i w ten sam sposób zinterpretował gest zerwania Witkacego z malarstwem. „W Miriamowskiej wersji gest ten zawiera poczucie kryzysu ekspresji artystycznej w skonwencjonalizowanych i ciasnych formach [...] i poczucie kryzysu osobowości zamkniętej w profesjach”²²⁹.

Odrzucenie profesji nie oznaczało jednak rezygnacji ze sztuki, tylko rozlanie się jej na całość życiowych aktywności, a więc w efekcie poszerzenie pola działania.

Prowokacje Witkacego przyjmowały różne formy, zawsze jednak były to aktywności obliczone na wywołanie szoku i stanowiące dla odbiorcy rodzaj próby. Artysta kreował sytuacje niewygodne, żenujące i często nie do końca zabawne, a jeśli już, to w sposób dziecięco-okrutny. Testował tym samym granice obowiązujących norm społecznych, dowolnie nimi żonglował, naginał je, poszerzał. Usiłował przekroczyć i porzucić, tak jak porzucił malarstwo. Zwłaszcza lubił zachowywać się nieodpowiednio do oczekiwań. Wbrew obyczajom i sztywnym konwencjom.

Filozofka Janina Kotarbińska zapamiętała jak podczas III Polskiego Zjazdu Filozoficznego w Krakowie w 1936 roku zjawił się wśród poważnych gości w jaskrawym krawacie i podczas czytania nudnego referatu, przerywał robiąc przypisy: „Zajrzyj no koteczku tam i tam”, albo „porównaj no koteczku to i tamto”²³⁰. Zgodnie z inną opowieścią, w czasie wizyty w domu Tadeusza Boya-Żeleńskiego Witkacy przebrał się w huculski strój, kapelusik i wielki kozuch, zasiadł w ubikacji i oczekiwał, aż ktoś przez przypadek wejdzie. Inna historia dotyczy zawarcia znajomości z Aleksandrem Watem, którego zaprosił do siebie do domu. Gdy Wat się zjawił, Witkacy powitał go w piżamie, a następnie zdjął spodnie, usiadł na nocniku i zaczął sikać. Watowi jako futuryście nieobce były podobne prowokacje, więc nie zrobiło to na nim wrażenia.

Aktywności Witkacego długi czas traktowano na zasadzie niewiele znaczącej anegdoty. W porównaniu z „poważnymi” pracami w ramach określonych dyscyplin, takich jak malarstwo, rysunek, filozofia, teatr, literatura, były marginalizowane. Jako prywatne i jako przejaw ekscentryzmu tak zwanej barwnej osobowości artysty. Do takiego też wymiaru – „błazeństwa zagłuszającego dramat człowieka” – zostały sprowadzone w reporterskiej książce Joanny Siedleckiej *Mahatma Witkac*²³¹, ale to właśnie tam zostały pieczołowicie zebrane. Dziennikarka pracowała nad nią na przełomie lat 80. i 90., prócz postaci Witkacego zarysowując również powojenne losy ludzi, którzy go znali i ukazując je w świetle katastroficznych prorocत्व artysty odnośnie nowego ustroju.

Dlatego dla schyłkowej dekady PRL-u, ale w ogóle także i dzisiaj, to Witkacy może być wzorem/figurą performerera. To nie performer uprawiający „Nową Dyscyplinę” sztuki – jak rozumiał performance na przykład Zbigniew Warpechowski, który w 1989 roku pisał używając właśnie takiego sformułowania i to z dużej litery: „Sztuka performance’ów jako Nowa Dyscyplina ma już swoją historię, swoje doświadczenia, swoje miejsca i przykłady. Ma swoich bohaterów, prekursorów, klasyków, nestorów”²³². Tak pojęty performance można postawić obok malarstwa, rzeźby, tańca i innych dyscyplin²³³. W nowym ujęciu performance jest ucieczką przed

skonwencjonalizowaniem poprzez działanie. Działanie przy użyciu wszystkich, dowolnie wybranych konwencji, a także w obrębie konwencji codziennego życia, często w odniesieniu do politycznego znaczenia owych konwencji. Artyści współtworzący wraz z Markiem Kijewskim, Komitet Centralny (KC)²³⁴ Świadomości Neue Bieriemienost – Mirosław Filonik i Mirosław Bałka, w lutym 1984 roku w ramach *Szczerych kondolencji* (1984) wybrali się do ambasady ZSRR w Warszawie, gdzie odbywała się żałoba po zmarłym Przewodniczącym Rady Najwyższej ZSRR Juriju Andropowie i podchodząc do zgromadzonych tam ludzi z nadmierną gorliwością składali szczere kondolencje. „Faceci, jak nas zobaczyli, byli przerażeni. Nie wiedzieli o co chodzi”²³⁵.

Anna Linke, tłumaczka literatury niemieckiej i druga żona malarza Bronisława Linkego, z którym Witkacy przyjaźnił się i blisko współpracował (m.in. projektując scenografię do teatru formistycznego), po latach przyznała Siedleckiej, że nie lubiła Witkacego, uważając go za pozera i kabotyna²³⁶. Słowo kabotyn, wywodzące się z francuskiego *cabotin* – oznaczającego wędrownego aktora, komedianta, ma znaczenie pejoratywne i potocznie używa się go na określenie kogoś, kto nieustannie się zgrywa, ucieka do efekciarstwa, stosowania tanich chwytów, by zaimponować innym. Motyw zgrywy, czasem specjalnie tandetnej i w najgorszym guście, stał się jednak w latach 80. ważnym i w pełni świadomie wykorzystywanym środkiem artystycznej ekspresji. Słowa Warpechowskiego zapisane w 1990 roku, tuż po śmierci Tadeusza Kantora, że jego „kabotyństwo stało się cnotą i kategorią wielkości [...] było dobrze przemyślane i wyrachowane. [...] posługując się nim mógł sobie pozwolić na więcej”²³⁷, można odnieść do wielu artystów czynnych w schyłkowej dekadzie PRL-u.

Dotyczyło to zwłaszcza środowiska Kultury Zrzuty²³⁸ (1981–1987), które skupiało w Łodzi szerokie grono osób, głównie artystów i historyków sztuki, ale także ludzi wielu innych profesji zarówno zawodowców, jak i amatorów. Przybywali oni także z innych miast, na przykład Jacek Kryszkowski i Jerzy Truszkowski z Warszawy, Zbigniew Libera z Pabianic, Zbyszko Trzeciakowski z Poznania. Człon dobrze widoczny tworzyli artyści grupy Łódź Kaliska: Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik i Andrzej Waligórski, a także artysta o talentach organizacyjnych, współtwórca Warsztatu Formy Filmowej – Józef Robakowski. Pośród wielu innych znaleźli się Zofia Łuczko, Andrzej Różycki, Janusz Kołodrubiec, Dorota Monkiewicz, Jolanta Ciesielska, Ewa Kowalska, Iwona Lemke, Tomasz Konart, Tomasz Snopkiewicz i Jacek Józwiak.

Dążeniem tego środowiska, swoją nazwę wywodzącego od tzw. zrzutki, którą robi się zwykle w kilkusobowym gronie, by kupić wspólnie następnie pity alkohol, było nie tylko działanie, w ramach którego zorganizowano bez udziału instytucji i państwowych pieniędzy tak duże imprezy, jak Festiwale Filmu Prywatnego Nieme Kino (1983, 1984,

1985). Jego istotą były bunt i negacja, niezgoda na rzeczywistość, tworzenie, ale także destrukcja, nieskrępowanie konwencją oraz ironiczne, swobodne, prześmiewcze spojrzenie dookoła. Przede wszystkim jednak, w powszechnym odbiorze wybijające się na plan pierwszy było programowe „chamstwo” – „bezpardonowa działalność pozbawiona wszelkiej kurtuazji i [...] tematów tabu”²³⁹. Na porządku dziennym były „skandale i permanentne szokowanie widza, we wszelki możliwy sposób, przez grupę, najczęściej podpitych, prymitywnych zdawało by się pseudoartystów, ciągle tylko kontestujących”²⁴⁰.

To umyślnie kabotyństwo stało się szybko znakiem rozpoznawczym Łodzi Kaliskiej. Do tego stopnia, że pomiędzy nimi a artystami Gruppy doszło do rodzaju „bitwy na chamstwo”. Artyści Łodzi Kaliskiej nie cenili zbyt wiele Gruppy, uważając jej malarstwo za kalkę z niemieckiego Neue Wilde – Nowych Dzikich, posądzając o „nieautentyczność i naśladownictwo”²⁴¹. Jacek Kryszkowski ujął zarzut następująco: „Odpowiadają na kulturowy przymus produktywności, szczególnie modnym i pożądanym przez rynek sztuki malarstwem”²⁴². Do konfrontacji doszło 16 lutego 1985 roku na Strychu – łódzkiej pracowni Włodzimierza Adamiaka przy ul. Piotrkowskiej 149, która stała się ośrodkiem spotkań Kultury Zrzuty. Wedle Jureckiego, artyści Gruppy „w bezpośredniej konfrontacji okazali się bezradni wobec nieszablonowych działań Łodzi Kaliskiej”²⁴³. Z kolei wedle relacji Pawła Kowalewskiego „Gruppa wbrew przewidywaniom organizatorów nie przywiozła obrazów. W trakcie spotkania członkowie Gruppy odpowiadali na najmniejsze przejawy agresji chamstwem, którego spotęgowanie było szokujące, dla operującej zwykle tym medium, grupy ze Strychu”²⁴⁴.

Co ciekawe, gdy Gruppa 3 grudnia 1987 roku wystąpiła w krakowskim Teatrze Mandala z *Recitalem* (1987) – pozbawionym obrazów, wieloelementowym parateatralnym widowiskiem, na które składały się liczne odczyty, koncert zespołu Lampa Alladyna oraz sztuka *Chłodny jeleni w powidle* – większość widzów niezadowolona opuściła salę. Do końca pozostał tylko Adam Rzepecki²⁴⁵. Było to w okresie schyłkowym Kultury Zrzuty, ich obecność w Krakowie nazwano potem *Stypą w Mandali* (1987)²⁴⁶.

Jak napisała Jolanta Ciesielska, historyczka sztuki i współtwórczyni środowiska Kultury Zrzuty, „Łódź Kaliska słynęła z prowokacji [...]. Niektóre z nich miały charakter wybitnie głupich i bulwersujących żartów sytuacyjnych: nagminne odsuwanie krzeseł rozmówcom czy oblewanie rosyjskimi perfumami należały do tych najdelikatniejszych”²⁴⁷. Wczesny okres działalności Kultury Zrzuty zwany był także „kelnerskim” (ok. 1979–1982) – od powszechnie wtedy praktykowanego zwyczaju uciekania z restauracji bez płacenia rachunku („kiedyś kelner gonił artystów aż na Strych”²⁴⁸). Warto przypomnieć, że tego typu „zagrywki” charakteryzowały działania futurystów, dadaistów, surrealistów, a także Witkacego, do których prowokacyjnych

strategii artyści nawiązywali. Andrzej Kwietniewski wymyślił nawet termin *NeoSocSurDada* wskazujący na krąg ich inspiracji. W 1986 roku wystrzałem z korkowca na krakowskim rynku Łódź Kaliska uczciła 70. rocznicę założenia Cabaret Voltaire.

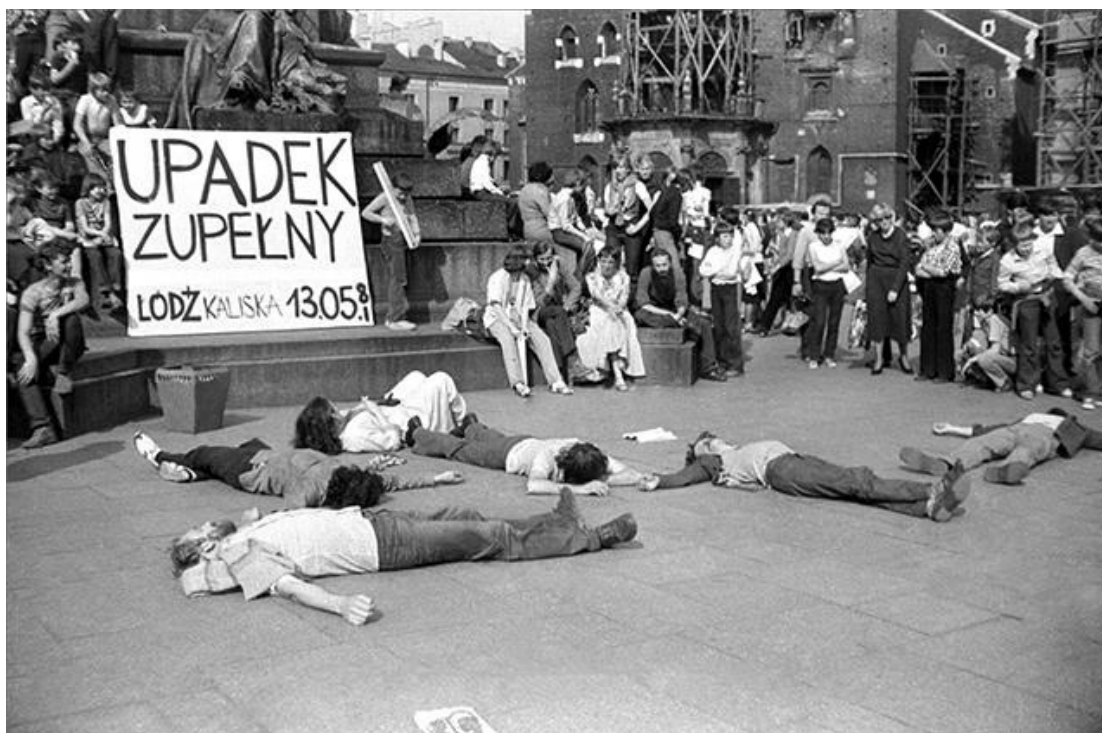
Artyści kręgu Kultury Zrzuty wzorem artystów awangardowych pisali manifesty zwykle przesyczone specyficznym humorem, mające formę luźnych refleksji i zbioru *bon motów*, a nie ścisłych wskazówek czy wytycznych działania. Można tu wymienić *Idiotic Art Manifest I i II* (1981) Marka Janiaka i Andrzeja Kwietniewskiego, w którym znalazły się następujące sformułowania: „pogarda dla rutyny, ignorancja etyki /kultury osobistej-kurtuazji/ – pobłażliwość dla estetyki, filozofii, nauki – zmęczenie pustką logiki [...] pogarda dla pedałowatej, ostentacyjnej, demonstracyjnej wrażliwości artysty – pierdzenie na wernisażu – permanentna gra w salonowca”²⁴⁹.

Odnosząc się do sformułowania „pedałowata wrażliwość artysty” warto zaznaczyć, że przy całej otwartości i przewrotności członków Łodzi Kaliskiej ich stosunek do inności, takiej jak homoseksualizm czy kobiecość, był w najlepszym razie umyślnie protekcyjny, choć deklarowali (w tym samym manifestie) „szacunek dla innych”²⁵⁰. Granie stereotypami kobiecości i męskości jako łatwym obiektem bulwersowania otoczenia, a może bardziej drażnienia go i prowokowania, było częste w działaniach grupy²⁵¹. Tym bardziej, że w polskiej sztuce początku lat 80. wyraźnie pojawiły się idee feministyczne, więc było z czego kpić (przejawem tego była m.in. wystawa *Sztuka kobiet* w 1980 roku, w Galerii ON w Poznaniu, na której Maria Pinińska-Bereś wykonała pierwszą odsłonę performance *Pranie D*). Adam Rzepecki zrealizował cykl wystąpień, które ujmował mianem „sztuki męskiej i innej” – w tym rozciągniętą w czasie akcję udawania artysty (ok. 1981–1984), której trwanie sygnalizował otoczeniu pozostawiając na ścianach napisy: „od dzisiaj udaje artystę” (Osieki, 9 września 1981), „od dzisiaj konsekwentnie udaję artystę” (Łódź, 26 października 1981), „u ciebie nie muszę udawać artysty” (Łódź, mieszkanie Marka Janiaka), „z trudem aczkolwiek konsekwentnie udaję artystę” (Dziekanka, Warszawa, 19 czerwca 1984).

Marek Janiak był także autorem dwóch *Manifestów Sztuki Żenującej* (1983, 1984), w których zażenowanie zdefiniowane było jako „ostrzeżenie, że możesz lub już wykonałeś gest przeciwko regułom organizacji społecznej”²⁵². Postawa artysty sztuki żenującej miała być cwaniactwem, oszustwem i lenistwem, ponieważ udaje on, że jego celem jest brak sukcesu. Ponadto sztuka żenująca miała ukazywać rozmiar zniewolenia jednostki i być rodzajem wolności. W *I Manifestie Kultury Zrzuty* (1985) Janiak zanotował: „Nie trać siebie na usilne robienie rzeczy istotnych, i tak je robisz [...]. Nie cyzeluj, nie poprawiaj, nie doskonal. [...] szanuj chwile przyjemnie spędzone w miłym gronie [...] wspólną pracą ludzie się bogacą – ale niezbyt [...] grupa własnej arystokracji uczyni mądrą, twoją potrzebę akceptacji, wiara czyni cuda”²⁵³.

Działania kręgu Kultury Zrzuty często powodowały w odbiorcach zażenowanie. Nie zawsze też miały humorystyczny rys, gdyż pomimo zalecenia, by sztuki żenującej nie uprawiać „głęboko i szczerze”, bo może to przerosnąć granice ludzkiej wytrzymałości, tak się jednak działo. To na Strychu podczas III Festiwalu Filmu Prywatnego Nieme Kino 15 marca 1985 roku Zbigniew Libera pokazał po raz pierwszy *Obrzędy intymne* (1984)²⁵⁴ – wstrząsający zapis czynności wykonywanych przez niego w ramach codziennej opieki nad umierającą babcią. Marek Janiak realizował także działania składające się na cykl *Ćwiczeń wyzwalających* (1983–1989)²⁵⁵ – wykonywał szereg różnych trudnych czynności ponosząc nieustanne porażki. Usiłował na przykład stać u szczytu niepodpartej drabiny lub niczym karateka złamać deskę opartą na dwóch krzesłach.

Stałym, tak zwanym „chamskim działaniem” Łodzi Kaliskiej, wzbudzającym zgodnie z manifestem uczucie zażenowania było ingerowanie w wystąpienia innych artystów w sposób obliczony na prowokację, umyślnie daleki od powszechnie przyjętych norm kultury osobistej. Szczególnie upodobali sobie artystów starszego pokolenia, których działania uważali za nudne i co podkreślali z całą otwartością²⁵⁶. Jeden z epizodów miał miejsce na letnim plenerze w Osiekach we wrześniu 1981 roku podczas wystąpienia Marii Pinińskiej-Bereś *Pranie II* (1981). W żelaznej, ustawionej na trawie balii prała płachty materiału, które rozwieszone na sznurku utworzyły napis „feminizm”. Przeszkadzali jej członkowie Łodzi Kaliskiej, raz po raz wrzucając do wody swoją brudną bieliznę. Wcześniej, w maju tego samego roku na krakowskim rynku w ramach akcji *Upadek zupełny* (il. 7) członkowie Łodzi Kaliskiej leżeli placem pod pomnikiem Adama Mickiewicza, co można było w Krakowie odczytać jako prześmiewcze nawiązanie do roli romantycznego paradygmatu w manifestacjach Jerzego Beresia, a w szerszym planie zaznaczenie swojej postawy wobec polskiego romantyzmu.

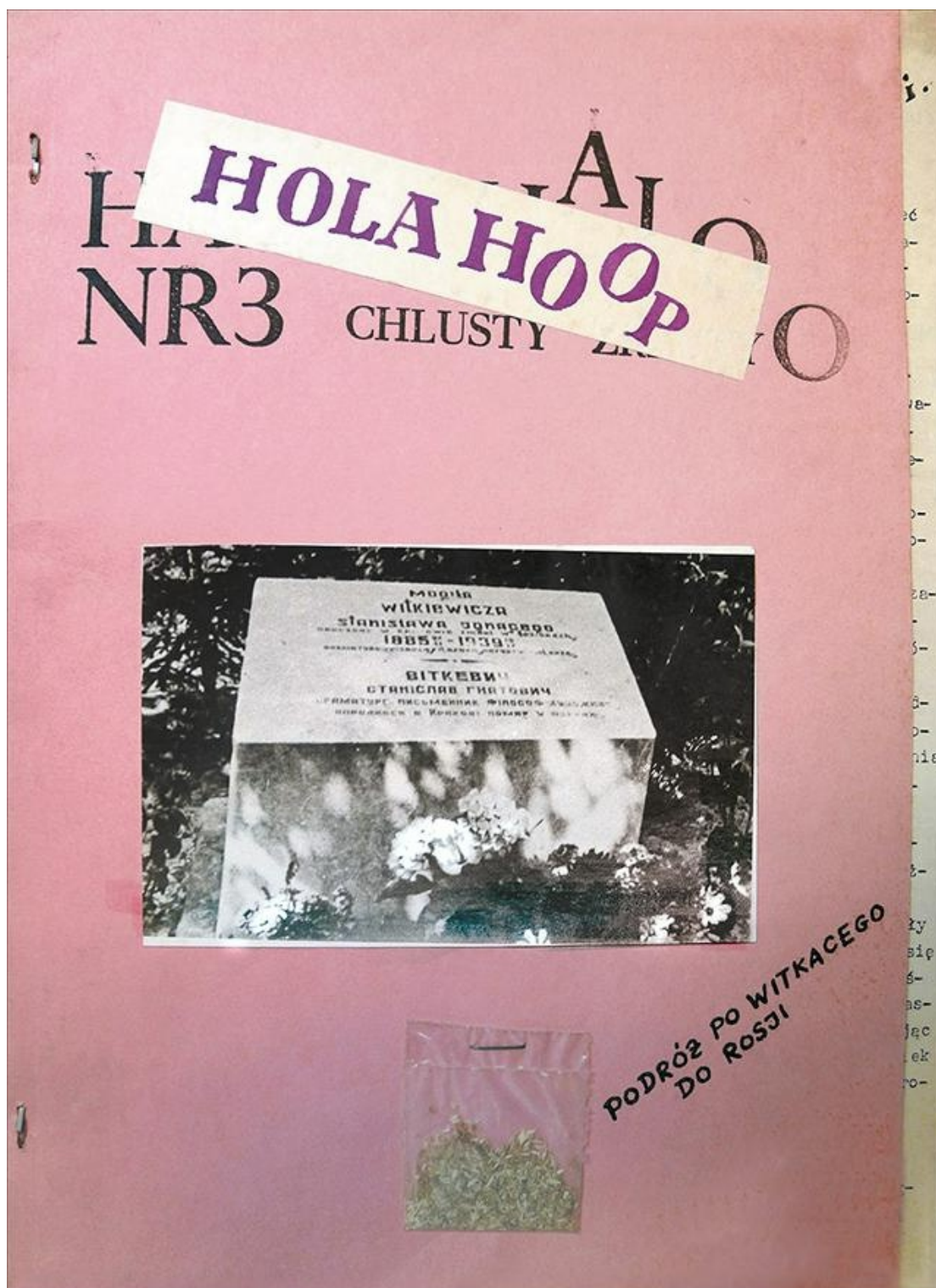


Il. 7. Łódź Kaliska, *Upadek zupełny*, maj 1981

Inna „chamska ingerencja” miała miejsce podczas lubelskiej wystawy o – jak napisał Warpechowski – „dość pretensjonalnie brzmiącym tytule”²⁵⁷ *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej* (1984). Warpechowski był wówczas kuratorem części poświęconej dokumentacji performance²⁵⁸. Odbył się wiele wystąpień. Satyryczna w wymowie akcja KwiekKulik *Polski duet II* (1985) polegała na tym, że Kwiek stał prosto trzymając Kulik stojącą na głowie za nogi, a do ich głów przymocowane były chorągiewki w narodowych barwach. Marek Konieczny zrealizował króciutkie działanie z cyklu *Think Crazy* (1985). Zasiadł przy stoliku nakrytym czarnym materiałem ze złotym napisem „Think Crazy”, na którym leżał martwy pstrąg i nóż. Przez chwilę udawał, że zabija rybę, po czym połyka nóż (w rzeczywistości schował go w fałdach koszuli). Potem „wstał, uklonił się i skromnie podparł ścianę – żegnany rzęsyistymi oklaskami zadowolonej widowni. Niestety, szczęście krótko trwało, bo oto przedstawiciel grupy Łódź Kaliska rzucił w kierunku Koniecznego dramatyczne pytanie: «Skąd pan wziął tego pstrąga, przecież to egzemplarz niemiarowy, nie ma 30 centymetrów, ja się na tym znam, wędkarzem jestem». Zagadnięty osłupiały coś tam próbował nieporadnie tłumaczyć”²⁵⁹ – relacjonował w „Kamieniu” Ireneusz J. Kamiński. Warpechowski jego tekst podsumował: „Oczywiście towarzysz Ireneusz J. Kamiński opluł niektórych”²⁶⁰. Cała ta sytuacja pokazuje jednak cechę sporej części działań w latach 80. – czasem były

tak mocno splecione z byciem wśród ludzi, że dokładniejszy ich zapis można odnaleźć jedynie w recenzjach prasowych.

Latem 1985 roku Jacek Kryszkowski, jeden z aktywniejszych członków Kultury Zrzuty, postać „barwna i energetyczna”²⁶¹, artysta mający „alergie na sztukę, [bo] interesowała go twórczość w wymiarze egzystencjalnym”, zorganizował akcję *Podróż po Witkacego do Rosji*. Było to w setną rocznicę urodzin Witkacego (24 lutego 1985). Kryszkowski nawiązując do zwyczaju oficjalnego sprowadzania do kraju zwłok wybitnych Polaków zdecydował się dokonać tego czynu na własną rękę. W pewnym sensie było to działanie w duchu samego Witkacego, jako „kreatora dziwnych sytuacji”²⁶². Do realizacji celu namówił swoją żonę Elżbietę Kacprzak i Mikołaja Mikenę Malinowskiego z żoną. Razem ruszyli w podróż pociągiem do wsi Jeziory na Ukrainie, gdzie na miejscowym cmentarzu pochowany został Witkacy. Pod pozorem przygotowań do łowienia ryb udali się na poszukiwanie robaków. Zamiast tego zrobili podkop w grobie artysty i wykopali kilka kości. Aby nie wzbudzać podejrzeń na granicy, zmielili je w maszynce do mięsa, a pakunek z proszkiem na przejściu oznaczyli jako gorczycę²⁶³. Po powrocie do kraju Kryszkowski wydał własnym sumptem pismo „Hola Hoop”²⁶⁴ z opisem wyprawy, a do każdej okładki przyczepił paczuszkę z „relikwią” – odrobiną zmielonych kości (il. 8).



Il. 8. Okładka pisma „Hola Hoop”, 1985

Nie jest do końca jasne, czy akcja Kryszkowskiego nie była jedynie mistyfikacją. Tym bardziej, że jak podkreślał Marek Grygiel, Kryszkowski „był przecież związany z ludźmi z Łodzi Kaliskiej, którzy w swej praktyce artystycznej często mieszały rzeczywistość z fikcją”²⁶⁵. Trudno prawdziwość tej akcji zweryfikować, choć, jak podał w artykule *Dwie ekshumacje i pogrzeb* Waldemar Żyszkiewicz, podobno wykonano

badania zmielonych szczątków, wykazując, że istotnie były to prochy około pięćdziesięcioletniego mężczyzny²⁶⁶. Z samej akcji istnieją trzy zdjęcia, które również miano zbadać pod kątem ewentualnego fotomontażu. Jerzy Truszkowski, któremu Kryszkowski miał proponować udział w wyprawie, utrzymywał, że artysta „dążył do tego, by władze wytoczyły mu proces”²⁶⁷. Szkoda, że do niego nie doszło, wtedy z pewnością okazałoby się, czy performance rozegrał się w wyobraźni, czy w rzeczywistości.

Truszkowski nazwał Jacka Kryszkowskiego „jednoosobową instytucją”²⁶⁸. Choć ukończył wydział malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, to obrazy nazywał „fantami”, a malowanie „produkcją fantów”. Malował, podobnie jak Witkacy w swojej firmie portretowej, głównie dla pieniędzy, wykonując między innymi kopie dzieł starych mistrzów. Twórczość była dla niego nieustanną aktywnością. Mawiał, że wydarza się wszędzie, gdzie pojawia się jego osoba, a wiele z akcji Kryszkowskiego z powodu roztopienia w nurcie codziennego życia, trudno z niego wyodrębnić. Niektóre były dokumentowane zdjęciami z pieczętą artysty „osobisty punkt obserwacji i kształtowania fauny twórczej”. W 1987 roku, w ramach akcji *Pozbywamy się dzieł sztuki światowej i rodzimej* (1987, Mała Galeria, Warszawa), pozbył się nawet wszystkich posiadanych przez siebie materialnych dzieł sztuki – całej swojej kolekcji.

Nie bał się teatralizacji zachowań i zgrywy: „[...] w 1981 roku przez dłuższy okres siedział codziennie pod Pomnikiem Kopernika, robiąc na drutach biało-czerwony Sweter Prowokatora. W latach 1981–1982 chodził po ulicach ubrany w jeden z paru własnoręcznie wykonanych mundurów generalskich”²⁶⁹. Zwłaszcza nie cenił Kryszkowski postawy Tadeusza Kantora i realizował w stanie wojennym działania wyśmiewające przyjmowanie przez niego odznaczeń państwowych. Jedną z nich polegała na strzelaniu do wychodzącego z Zachęty Kantora z korkowca – zabawki dla dzieci.

Mały sabotaż w stanie wojennym

Generał Wojciech Jaruzelski stał się tematem performance jakiś czas przed ogłoszeniem stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku. Sześć dni przed tą datą, 7 grudnia 1981 roku, Janusz Bałdyga (członek Akademii Ruchu oraz grupy Pracownia Dziekanka, do której należeli także Jerzy Onuch i Łukasz Szajna), zaaranżował w warszawskiej Dziekance akcję *Generał Center*²⁷⁰. W jej ramach Jacek Kryszkowski wykonywał najróżniejsze działania z wizerunkiem generała: przytwierdził jego zrobiony z papieru profil do ściany, pozował do kamery przebrany w ciemne okulary i mundur z groteskowo dużymi odznaczeniami, przekłuł szablon z wizerunkiem Jaruzelskiego i obracał niczym wiatraczkiem itp.

Akcje uliczne polegające na malowaniu wizerunków Jaruzelskiego realizował także Robert Brylewski, artysta i muzyk z zespołu Brygada Kryzys: „Jaruzela zacząłem malować sprayem na ulicach. Nie miałem szablonów [...]. Nie miało to znamion nienawiści, było raczej prowokacją. Nie pisałem «chuju», «zdrajco», dlatego że potrafiłem sobie wyobrazić gorsze tyranie. Przy Rondzie ONZ był Jaruzel z podpisem «nie wierzę robotom», a tuż przed stanem wojennym, w przejściu podziemnym przy Hybrydach walnąłem całe popiersie, portret większy od człowieka, z hasłem «Wojtek, czadu!» Koledzy się śmiali, że to ja sprowokowałem gościa”²⁷¹.

Patrząc na okres stanu wojennego z perspektywy performance można zauważyć, że paradoksalnie był to czas niezwykle płodny zarówno w sferze performance politycznego, którego podmiotami byli tzw. zwykli ludzie, jak i w sferze sztuki, kultury. Paradoksalnie, ponieważ zaraz po wprowadzeniu stanu wojennego wywołał rodzaj szoku i dość powszechną reakcję wycofania. Tak właśnie przedstawia się to we wspomnieniach znacznej liczby artystów. Jerzy Bereś nazwał stan wojenny „największą w historii akcją terrorystyczną”²⁷² i podkreślał, że „do tego stopnia zapanował [on] nad przestrzenią publiczną, że działalność niezależna mogła mieć miejsce tylko w zamkniętej pracowni. Tuż za progiem było to niemożliwe”²⁷³. Sfera publiczna została zawłaszczona przez wojsko i służby mundurowe.

Artyści rzeczywiście na jakiś czas wycofali się do pracowni, ale w owym zamknięciu, niemal od razu zaczęli działać. Józef Robakowski, który stan wojenny nazwał „parszywą sytuacją bez wyjścia”²⁷⁴, dwa dni po jego wprowadzeniu, 15 grudnia 1981 roku, rozpoczął akcję o wymownym tytule *Podanie ręki*. W jej ramach rozdawał najbliższym znajomym odbity wizerunek swojej dłoni, gdyż, jak pisał, był to jedyny gest, który mógł wtedy wykonać: „Dawało mi to możliwość związanego kontaktu z innymi ludźmi”²⁷⁵. Podobnie intymną w tonie i jeszcze bardziej ulotną była akcja *Listy* (1982–1984 i 1987–1989) zrealizowana przez Marię Pinińską-Bereś. Polegała ona na pisaniu listów, początkowo o ostrej wymowie politycznej i światopoglądowej, a w późniejszym okresie o tematyce bardziej prywatnej. Były one „wysyłane” w świat z wykorzystaniem sił natury – rzucane na wiatr ze szczytów bloków (czym artystka nawiązywała do powszechnego w stanie wojennym sposobu „kolportowania” ulotek politycznych), puszczanie z nurtem Wisły itp. „Często autorka znajdował je później wdeptane w błoto, co nadawało tym akcjom dramatyzmu”²⁷⁶. Symboliczną wymowę miał także performance Krzysztofa Junga, który 20 lutego 1982 roku w warszawskiej pracowni swoich przyjaciół artystów Barbary i Wiktora Guttów, ze związanymi opaską oczami odtwarzał na płótnie słynną rycinę Francisco Goyi *Gdy rozum śpi, budzą się potwory* (1799, teka *Kaprysy*). W efekcie powstał obraz prawie jednolicie pokryty czarnymi kreskami.

Atmosferę panującą w Warszawie kilka dni po wprowadzeniu stanu wyjątkowego – strach i związane z nim powściągliwe reakcje ludzi na krzywdę innych, przybliżyła historia opowiedziana przez Brylewskiego: „Zwinęli mnie w niedzielę 20 grudnia [1981], grozili śmiercią. Za to, że powiedziałem «kurwa z orzełkiem» do pijanego zomowca, który na ulicy potracił starowinkę. [...] tak wymknęło mi się pod nosem. Ale on usłyszał. Jak mnie ciągnęli, powłóczyłem nogami i wrzeszczałem: «Luuudzieeee, ratunku! Ratunku! Solidarność!». «Krzycz. Krzycz, ile wlezie. Teraz możesz, nikt nie spojrzy». Mieli rację. Ludzie się odwracali. Nikt nie chciał widzieć. Wcale się nie dziwię”²⁷⁷. Ludzie bali się zareagować, bo w konfrontacji z umundurowaną siłą, nie mieli żadnych szans. Paweł Konnak „wpierdol na komisariacie” określał później mianem „sztuka milicji”²⁷⁸. Pod koniec lat 80. z okazji rocznicy stanu wojennego Łódzka Galeria Działań Maniakalnych pod przywództwem Krzysztofa Skiby (współzałożyciela anarchistycznego Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego²⁷⁹) zainicjowała akcję *Dzień solidarności z MO* (13 grudnia 1988), z wymownym hasłem przewodnim: „Pomóż milicji – pobij się sam” (il. 9).



Il. 9. Akcja *Dzień solidarności z MO*, Łódź, 13 grudnia 1988

Po wprowadzeniu stanu wojennego ustało na jakiś czas życie artystyczne w kraju. Rozwiązano lub zawieszono nie tylko niezależne związki zawodowe, lecz także wszystkie stowarzyszenia twórcze, w tym Związek Polskich Artystów Plastyków (ZPAP). Wolna prasa, na powrót wycofała się do podziemia (26 sierpnia 1982 r. został aresztowany za drukowanie bibuły i skazany na więzienie Zbigniew Libera),

a porządkowe organy władzy, Milicja Obywatelska i ZOMO odznaczały się wobec obywateli wyjątkowo brutalnym zachowaniem. Od 22.00 do 6.00 obowiązywała godzina milicyjna. Dla dużej części społeczeństwa sytuacja ta psychicznie równoznaczna była z formą okupacji kraju, o czym świadczy między innymi wiersz Zbigniewa Herberta *Raport z oblężonego miasta* (1982)²⁸⁰. Waldemar Major Fydrych pozostający już wcześniej pod wrażeniem wizerunku Wojciecha Jaruzelskiego i w dużej mierze nim zainspirowany w tworzeniu charakterystycznej dla siebie, wojskowej metaforyki działania, pisał o stanie wojennym: „Stalowe rydwany Armii Generała Jaruzelskiego zajęły miasto. Generał był zwycięzcą. Major leżał chory. Był pokonany”²⁸¹.

Wszystko to pozwala przeprowadzić analogie między okresem stanu wojennego a okresem okupacji hitlerowskiej w Polsce. Przy wielu oczywistych różnicach, patrząc z perspektywy performance, odsłaniają się tu zasadnicze podobieństwa. Dzięki temu widać też, że okres wojenny (1939–1945) nie stanowił wcale wyrwy w historii polskiego performance²⁸². Działania i akcje tamtego czasu zostały jedynie przyporządkowane wedle innych kategorii – funkcjonują w obrębie historii. Dotąd patrzono na nie wyłącznie jako na „miękką” formę walki z okupantem zwaną małym sabotażem.

Podobieństwo działań performatywnych w okresie okupacyjnym i okresie stanu wojennego można ująć w trzech kategoriach. Pierwsza to gesty oporu w przestrzeni publicznej, do której należą akcje rysowania, malowania, odbijania szablonów, przyklejania nalepek na murach, słupach. Druga – akcje w przestrzeni publicznej, czyli zorganizowane akcje, działania, manifestacje, wystąpienia indywidualne i zbiorowe. Trzecia – tworzenie przestrzeni dla manifestacji oporu, czyli znajdowanie i aranżowanie przestrzeni, w której możliwe są indywidualne i zbiorowe wystąpienia.

Aleksander Kamiński, harcmistrz i teoretyk wychowania, w książce *Wielka gra* (1942)²⁸³, będącej praktycznym poradnikiem małego sabotażu, następująco pisał o impulsie, który w 1940 roku pchnął go do powołania Organizacji Małego Sabotażu „Wawer” (podległa Komendzie Głównej Związku Walki Zbrojnej²⁸⁴): „Był to początek listopada 1939 roku. Rozpacz i beznadzieja wżerały się w serca ludzi, z ponurymi twarzami kroczących wśród świeżych ruin miasta. [...] Właśnie poprzedniego dnia na murach Warszawy rozplakatowano setki tysięcy wielkich żółtych płacht, na których nowo mianowany generalny gubernator Frank oznajmiał o ostatecznym zlikwidowaniu Państwa Polskiego i dyktował zasady nowej politycznej rzeczywistości. [...] Naraz na którymś z rogów Marszałkowskiej dostrzegam, że przechodnie po jednym, po dwóch zbliżają się na chwilę do któregoś z afiszów, uśmiechają się i idą dalej. Podszedłem. Na wielkiej żółtej płachcie na czarnym obcym gotyku liter – zdanie: «Marszałek Piłsudski powiedziała: A my was w d... mamy». Przez chwile stałem oszołomiony, a potem i ja

nie mogłem się powstrzymać od uśmiechu”²⁸⁵. Dziś utrwalił się w zbiorowej wyobraźni wizerunek Józefa Piłsudskiego jako zadumanego nad przyszłymi losami Polski, melancholijnego męża stanu, jednak przed wojną marszałek słynął raczej z dosadnych żartów i jeszcze dosadniejszego języka²⁸⁶.

Autorem zabawnej naklejki (odpowiednika współczesnej wlepki) był Jan Bytnar, czyli Rudy, jeden z bohaterów *Kamieni na szaniec* (1943), wówczas działający w ramach lewicowej organizacji PLAN²⁸⁷, potem, od początku jego powstania, w Wawrze. Kamiński opisał go jako osobę o „talentach artystycznych”²⁸⁸. Z powodu przedwczesnej śmierci mogły się one zrealizować jedynie w ramach działalności w małym sabotażu – w projektowaniu naklejek, znaków i organizacji akcji. Do tego typu realizacji, zwłaszcza tych najprostszych technicznie, polegających na pisaniu na murach haseł i symboli (najbardziej popularny był znak polski walczącej, także napis GrunVald) nie są konieczne wyobraźnia i umiejętności artysty, jednak bardzo się przydają. Niektóre realizacje, jak owa „dyskutująca” z gubernatorem Frankiem naklejka, wyróżniały się spośród innych. Umiejętnie operując humorem, wywierały pożądany efekt. „Ułożenie dobrej nalepki – to prawdziwy talent. W jednym zdaniu musi być zawarta cała pogarda dla wroga lub jego ośmieszenie, a zarazem musi to być zdanie dodające otuchy swoim” – podkreślał Kamiński w *Wielkiej grze*²⁸⁹.

W stanie wojennym jednym z bardziej spektakularnych działań na murach była operująca absurdem akcja malowania krasnoludków przez Majora z Pomarańczowej Alternatywy. Począwszy od drugiej połowy grudnia 1981 roku na ulicach zaczęły pojawiać się w wielkim natężeniu antyrządowe napisy. Między innymi połączenie znaków S i P („Solidarności” i Polski Walczącej), hasła typu „Solidarność zwycięży”, „Solidarność żyje”, a nawet ironiczne „Solidarność zwycięży”²⁹⁰ i oryginalne „Uwolnić Izaurę i więźniów politycznych”²⁹¹, oraz hasła skierowane przeciw WRON²⁹², jak „Wrona skona”, „Wrona kracze naród płacze”. Z polecenia władz natychmiast zamalowywano je białą farbą, w wyniku czego powstawały wszędzie pejzaże białych plam.

Major wraz z pomocnikami Rotmistrzem, czyli Wiesławem Cupałą, Markiem Happenerem Bieronem²⁹³ i Jackiem Tarnowskim, malowali na nich różnej wielkości krasnoludki, nazywając to malarstwem taktycznym oraz sztuką dialektyczną – tezą miał być napis, antytezą biała plama, a syntezą krasnoludek. Akcje odbyły się we Wrocławiu, Warszawie, Gdańsku, Łodzi i Krakowie. Jej efekty nazwał później Major „największą i najbardziej widoczną wystawą malarską stanu wojennego”²⁹⁴, choć głównego celu, by ludzie sami zaczęli masowo malować krasnoludki, nie udało się zrealizować. Podobne zresztą było w czasie wojny założenie „Wawra”, który chciał swoimi akcjami na murach zainicjować podobne działania wśród warszawiaków.

Na marginesie warto dodać, że formalnym nawiązaniem do sytuacji „walk” na murach w stanie wojennym był też performance Jana Świdzińskiego *Zamazywanie* (1983, Lublin), podczas którego dokładnie zamalowywał on umieszczone wcześniej na ścianie napisy.

Krasnoludki wywoływały konsternację milicji, która zupełnie nie wiedziała jak je interpretować. Przesłuchania, którym poddawany był złapany na gorącym uczynku Major, stanowiły natomiast integralny składnik całej akcji. W kronikarskich *Żywotach mężów pomarańczowych* rozmowy z milicjantami stanowią znaczną część dialogów, ukazując siłę absurdu w zderzeniu z represyjnym aparatem nadzoru:

„– A teraz powiesz co to są te krasnoludki.

– Powiem, ale pod jednym warunkiem...

– Jakim?

– Nikt się nie dowie, będzie to tajemnicą.

– Dobrze – rzekł tajniak

– Dotrzyma pan tajemnicy?

– Tak.

– Słowo honoru?

– Słowo honoru.

Major zaczął szeptać.

– Dobrze, powiem. Chcę rewolucji, rewolucji krasnoludków. To jest wielka tajemnica.

Tajniak patrzył na Majora zupełnie inaczej. Chciał pisać, ale jakby długopis zaczął go parzyć”²⁹⁵.

Jak podsumował Piotr Piotrowski, „władza komunistyczna znacznie bardziej była przypierana do muru tymi akcjami niż normalnymi demonstracjami organizowanymi przez podziemną Solidarność, gdyż wobec tych drugich była nie tylko fizycznie, ale też ideologicznie przygotowana”²⁹⁶.

Sztukę rozmowy z milicjantami i tajniakami Major doprowadził do wirtuozerii, szlifując ją podczas powtarzających się zatrzymań przez całe lata 80. Również inni artyści starali się nadać aresztowaniom szczególny wymiar. Jerzy Truszkowski wezwany na posterunek w Lublinie w październiku 1983 roku i wypytywany o spotkanie artystów Kultury Zrzuty w Teofilowie opowiadał historie buddyjskie. Zdarzenie to włączył potem do autorskiego spisu akcji publicznych pod nazwą *Buddyjskie opowieści dla oficera SB* (1983). Aby uniknąć negatywnych skutków spotkań ze służbami, jak pisał Robert Brylewski, „trzeba nawiązać kontakt, zanim zaczną cię bić. Musisz wprawić ich w zaciekawienie, wymienisz z nimi parę zdań i nie ma bicia. [...] przewagę można było zdobyć tylko na płaszczyźnie psychicznej.

Wciągaliśmy ich w rozmowę, żeby nabrali przekonania, że mają do czynienia z ludźmi niemalże obłąkanymi, może upośledzonymi, nawiedzonymi”²⁹⁷.

Spośród wielu wojennych akcji „Wawra”, które często operowały ludycznym humorem, warto przywołać *Działanie z kukłą Adolfa Hitlera*, zrealizowane w kwietniu 1944 roku. Władysław Janiszewski (pseudonim „Szkic”) wykonał wielką, sześciometrową karykaturę Hitlera z wmontowanym w dyktę mechanizmem sprężynowym. Zawieszono ją u szczytu budynku na placu Trzech Krzyży od ul. Hożej, a przechodzące dziewczyny z „Wawra” pociągając za sznurek wprawiały kukłę w ruch. Zanim ściągnęli ją Niemcy cieszyła obserwujących przez kilka godzin. Później (czerwiec 1944) akcja ta została powtórzona na ul. Promyka (kukłę zawieszono na latarni) specjalnie na potrzeby *Roboty wawerskiej* – piętnastominutowego filmu Ludwika Zaturkiego, dokumentującego działania warszawskiego małego sabotażu²⁹⁸ (il. 10).



II. 10. Akcja *Działanie z kukłą Adolfa Hitlera*, Warszawa-Żoliborz, kwiecień 1944. Kadr z filmu *Robota wawerska*, reż. Ludwik Zatorski, 1944

Współtwórca „Wawra”, Czesław Michalski, komentował po latach humorystyczny wymiar przeprowadzanych przez nich akcji: „Tu i ówdzie panuje przekonanie, że antyhitlerowskie wystąpienia miały charakter wyłącznie spontaniczny, albo, że działalność Wawra, była swoistą zabawą z okupantem polegającą na płataniu mu mniej lub więcej złośliwych figli. Wawerskie akcje często bywają oceniane jedynie w kategoriach okupacyjnego humoru i satyry. Trudno o większe nieporozumienie, wynikające z pomieszania formy i treści. Wawer posługiwał się często satyrą i humorem, istotnie ośmieszał poczynania hitlerowskiego Urzędu Propagandy, ale nie o żart przecież chodziło, ale o ich skutki społeczne”²⁹⁹.

Skutki społeczne były kluczowe. Mały sabotaż, podobnie jak akcje antysystemowe w stanie wojennym, miały wielkie znaczenie psychologiczne. Michalski pisał, że mały sabotaż był marginalną formą walki z okupantem, ale to on był odpowiedzialny za budowanie przychylnego klimatu i przygotowywał grunt dla walki zbrojnej. Z tej perspektywy trudno więc uznać je za margines.

Obok „Wawra” do organizacji szeroko zakrojonych akcji małego sabotażu, których celem było „szerzenie rozkładu w armii niemieckiej, jej psychiczne osłabianie”³⁰⁰, powołany został Plan N (N jak Niemcy, czasem nazywany Akcją N), podległy Biuru Informacji i Propagandy Związku Walki Zbrojnej. Organizację „akcji specjalnych” powierzono artyście – Stanisławowi Miedzy-Tomaszewskiemu³⁰¹. Ukończył on warszawską Akademię Sztuk Pięknych w zakresie projektowania (architektura wnętrz) i malarstwa sztalugowego u prof. Karola Tichego, współzałożyciela Spółdzielni Artystów „Ład”. Swoich działań w ramach Planu N, zgodnie z obowiązującymi wówczas kategoriami, a także zapewne z uwagi na ich utylitarną funkcję, nie postrzegał jako działalności artystycznej. Pisał nawet, że gdy pracował w „eNie”, starał się nie zapominać o prawdziwym powołaniu, czyli „czystej sztuce”, na co jednak zupełnie nie mógł znaleźć czasu³⁰².

Miedza-Tomaszewski zainicjował szczególnie udane działania, z których większość „miała posmak nieco humorystyczny”³⁰³. Trzeba do nich zaliczyć zwłaszcza warszawską *Akcję z drobiem* (1943)³⁰⁴. By ją przeprowadzić, komórka osób pracujących z Tomaszewskim sfałszowała apel skierowany do Niemców, a podpisany przez gubernatora Franka, z prośbą o pomoc dla marznących i głodujących na froncie wschodnim żołnierzy: „Wzywa się wszystkich, aby w dniu tym i tym [...] przynieśli do Pałacu Blanka, gdzie będą podpisywać się na liście – żywe kury, gęsi lub kaczki”. Akcja powiodła się znakomicie. Jak wspominał Tomaszewski, „przezabawny był widok, kiedy oznaczonego dnia tłum ludzi z pakunkami i koszykami, z których wystawały

głowy drobiu, stał przed bramą pałacu, a stojący tam wartownicy za nic nie chcieli dopuścić ofiarodawców przed oblicze Fiszerą”³⁰⁵.

Pierwszym działaniem zaproponowanym przez Miedzę-Tomaszewskiego w ramach „eNki”, także opartym na zasadzie wydania fałszywego komunikatu, była akcja *Powołanie do wojska* (jesień 1942). Sfabrykowane wezwanie do wojska otrzymali wówczas warszawscy folksdojczcy, a utworzenie listy nazwisk oraz rozesłanie do nich wezwań było najbardziej skomplikowanym i niebezpiecznym elementem akcji. Punkt zbiorczy ustalono niedaleko rogu ul. Wilczej i Alej Ujazdowskich na 8.30 rano: „Mundurowi funkcjonariusze są czerwoni ze złości. Jeden z nich krzyczy po niemiecku, a drugi łamaną polszczyzną żąda, aby wszyscy rozeszli się natychmiast do domów. Z ich zdenerwowania znać, że akcja się udała. Od czasu do czasu przybiega jeszcze jakiś spocony, opóźniony poborowy. Tego już nie mogą znieść stojący Niemcy i całą swoją złość wyładowują na maruderach”³⁰⁶. Ta i podobne akcje wywierały na Niemców i folksdojczców realną presję, a przede wszystkim znacząco wpływały na atmosferę okupacyjnej Warszawy.

Gdy w getcie warszawskim trwało powstanie, po „aryjskiej” stronie przeprowadzono akcję *1 maja* (1943), określoną przez Tomaszewskiego jako „cios podziemia w maszynę wojenną okupanta”. Grupa Tomaszewskiego przygotowała „pilny i poufny” komunikat rozesłany do dyrektorów fabryk (zwłaszcza dbano o precyzyjny przebieg akcji w warsztatach kolejowych w Pruszkowie, gdzie produkowano wagony do transportów), że w związku z odkryciem przygotowywanej przez Polaków manifestacji, dzień 1 maja 1943 roku ma być wolny od pracy. Robotnikom miano to ogłosić jako wielkoduszny prezent za ich wierną pracę. Co więcej, za dzień wolny mieli dostać zapłatę. „Robotnicy przyjęli komunikat z niedowierzaniem”, kiedy jednak Niemcy zorientowali się w mistyfikacji i z miejskich szczekaczek nawoływali do powrotu do pracy, było już za późno³⁰⁷.

Stanisław Miedza-Tomaszewski działał na wielu polach. Był także inicjatorem patriotycznych grobów wielkanocnych w kościele św. Anny w Warszawie. Pierwszy taki grób, którego tematyka wprost nawiązywała do aktualnej sytuacji wojennej, powstał już w 1940 roku. W aranżacji z roku 1941 pod prostym czarnym krzyżem usypane były z ziemi mogiły symbolizujące groby poległych, a każda z nich podświetlona była czerwonym światłem. Grób w roku 1942, zgodnie z zamierzeniem projektanta, miał symbolizować nadzieję, a w kompozycji znalazły się elementy, takie jak wschodzące słońce, pnąca się po krzyżu roślina i płot z rozerwanym drutem kolczastym. W 1943 roku zaaranżowana była czarna droga otoczona po bokach kulisami, zza których wyłaniały się sylwetki ludzkie – „wszyscy się domyślali, że to armie polskiego podziemia”³⁰⁸. W tych grobach, jak zaznaczył sam autor w *Benefisie konspiratora*, było wiele technicznych niedociągnięć. Jednak istotą ich było stworzenie

przestrzeni, w której Polacy mogli manifestować. Niemo, ale wspólnie. Tomaszewski przyznał, że ich cel został osiągnięty, właśnie wtedy, gdy dały ludziom tę możliwość: „Dziwne wydaje się, że okupant nie ośmielił się zlikwidować grobów [...]. Wymowa ich z roku na rok stawiała się coraz dobitniejsza. Niemcy, tak bezlitośni, urządzający masakry na ulicach stolicy – wobec niemej manifestacji patriotyczno-religijnej u stóp grobu okazali się bezsilni”³⁰⁹.

W 1982 roku artysta odtworzył grób okupacyjny w tym samym warszawskim kościele św. Anny, czym rozpoczął prawdziwą falę tego typu realizacji w innych kościołach. Każda niemal parafia starała się mieć patriotyczny grób, a w okresie Bożego Narodzenia patriotyczną szopkę. Przyciągały one tłumy ludzi. Nie były to już, jak w czasie wojny, „nieme manifestacje”. Czasem ustawiały się kolejki wychodzące aż na ulicę. Zachowała się liczna dokumentacja fotograficzna zarówno manifestacji, jak i samych grobów³¹⁰. Łukasz Korolkiewicz wykonał wiele tego typu zdjęć, w tym między innymi tłumy oblegającego kościół na placu Zbawiciela w Warszawie. Następnie wykorzystywał je do malowania obrazów (posługiwał się metodą hiperrealistów – fotografie za pomocą rzutnika przenosił na płótno i wiernie odtwarzał).

Korolkiewicz uwieczniał także inne spontaniczne performance ludzi tego czasu, jak układanie na ulicach krzyży z kwiatów – do czego odwołała się Ewa Partum w swoim *Hommage à Solidarność* (1982). Ta formuła również znana była z czasów okupacji. W 1943 roku Niemcy dokonywali na warszawskich ulicach licznych pokazowych egzekucji, a wszędzie tam, gdzie miały one miejsce, pojawiały się natychmiast wiązanki kwiatów: „Kwiaty te doprowadzały okupanta do białej gorączki [...], gdy jedne kwiaty uprzątnięto, natychmiast w tajemniczy sposób składano nowe wiązanki”³¹¹. W stanie wojennym jednym z miejsc, gdzie pojawiały się kwietne krzyże, był warszawski plac Zwycięstwa (dziś Piłsudskiego), ponieważ tam Jan Paweł II odprawił mszę świętą (1979) i tam również odbył się pogrzeb kardynała Stefana Wyszyńskiego (1981). „Zawsze tłum ludzi, palono znicze, modlono się i podnoszono w górę ręce, robiąc znak victorii (w naszym slangu tzw. zajączka)” – pisał Filip Niedenthal, fotograf reportażysta, pracujący wówczas dla „Newsweeka”. Na jednej ze swoich fotografii uchwycił moment, w którym krzyż jest zmywany z nawierzchni strumieniem wody pod ciśnieniem. Jednak po odjeździe cysterny ludzie od razu przystąpili „do układania wszystkiego na nowo”³¹².

We wczesnym okresie stanu wojennego Niedenthal, w związku z oficjalnym zakazem fotografowania w miejscach publicznych, tak jak inni fotoreporterzy robił zdjęcia z okien domów. Stąd wiele z fotografii, jak ujęcie z krzyżem na placu Zwycięstwa czy *Czas Apokalipsy* (1981), które stało się swego rodzaju symbolem stanu wojennego, mają wysoki punkt widzenia od góry. Podobne metody, jak wspominał Tomaszewski, stosowali fotografowie i operatorzy kamer dokumentujący działania

okupanta w czasie wojny. Między innymi w kamienicy na rogu ulic Marszałkowskiej i Złotej, na pierwszym piętrze, ukryty za udrapowanymi firankami znajdował się aparat: „Tam reporterzy mieli wyznaczone dyżury i czekali na różnego typu operacje specjalne, jakie okupant urządzał na ulicach Warszawy”³¹³.

Popularną formą publicznego manifestowania sprzeciwu w stanie wojennym było noszenie przyczepionego do ubrania opornika. Podziemna „Solidarność” także inicjowała akcje, z których dwie zakrojone były na dużą skalę. W ramach pierwszej ludzie przekazywali sobie napisane na maszynie ulotki o treści: „30.I.1982 /sobota/ Bądź solidarny z Solidarnością, od godziny 19.30 do 20.00 zgaś w oknie światło, zapal w oknie świecę. Przepisz i podaj dalej”³¹⁴. Scena z paleniem świeczek pojawiła się między innymi w filmie *Chce mi się wyć* (1989) w reżyserii Jacka Skalskiego. Drugą akcję zainicjowano w warszawskich liceach: 13 maja 1982 roku na wszystkich przerwach uczniowie zgodnie zachowali absolutną ciszę.

Środowiska artystyczne, podobnie jak inne środowiska twórcze, bojkotowały oficjalne instytucje sztuki (aktorzy telewizję, dziennikarze oficjalne gazety). 8 października 1982 roku Ryszard Waśko wygłosił w podziemnej galerii Czystczenie Dywanów *Negację – otwarty zestaw przykazań dla twórcy alternatywnego*, w którym radził, jak powinien zachowywać się artysta w zaistniałej sytuacji: „Nie dążyć do oficjalnej akceptacji, nie zajmować się awansami, nie przyjmować dyplomów, medali lub wyróżnień, nie popierać sztuki administratorów, ekonomistów lub polityków, nie popierać komisarzy prezesów”³¹⁵.

Zasady te były w środowisku artystycznym surowo przestrzegane, co ilustruje historia Edwarda Dwurnika. W 1982 roku dostał on Nagrodę Kultury Niezależnej „Solidarność”, jednak natychmiast zaczęto domagać się jej cofnięcia. Jego obrazy ceniono, zwłaszcza cykl *Warszawa* (1981) atmosferą zapowiadający nadchodzący stan wojenny, ale nie akceptowano postawy, a konkretnie zgody na urządzenie indywidualnej wystawy w szczecińskim BWA. Presja środowiska była na tyle duża, że Dwurnik wycofał się z wystawy *Znak krzyża* (14–27 czerwca 1983) w kościele na ul. Żytniej w Warszawie. Z kolei Jerzy Bereś opowiadał, że kiedy dostał zaproszenie na międzynarodowe sympozjum w Warszawie, nie był pewien, jak się zachować. Na sympozjum pojechał, ale zrealizował działanie, podczas którego na swoim ciele namalował słowo BOJKOT³¹⁶. W 1983 roku biorąc udział w wystawie w Lublinie wykonał manifestację *Sztuka a rzeczywistość* (28 kwietnia 1983), podczas której zwrócił się do zebranych ze słowami: „Kiedy rzeczywistość staje się fikcją, sztuka jest realnością, ale brak dla niej miejsca”³¹⁷.

Dwutygodniową wystawę/spotkanie *Znak krzyża* w kościele na Żytniej (towarzyszącej II pielgrzymce papieskiej do Polski, 16–23 czerwca 1983) zaliczyć można do ważniejszych realizacji nurtu „sztuki przykościelnej” – prezentacji

organizowanych przy kościołach, które stawały się pretekstem spotkań i manifestacji antyrządowych. Teresa Murak w jej ramach wykonała akcję *Podniesienie krzyża*. Posługując się metodą charakterystyczną dla swoich wcześniejszych performance, obsadziła rzeźbą duży drewniany krzyż, który gdy zakiełkował został przeniesiony i ustawiony w miejscu ołtarza. Poziom prac wystawionych w ramach *Znaku krzyża* (udział brali m.in. Zdzisław Beksiński, Stefan Gierowski, Włodzimierz Borowski, Wanda Gołkowska, Edward Krasiński, Paweł Kwiek, Andrzej Matuszewski, Henryk Stażewski i Teresa Tyszkiewicz) był wyjątkowo wysoki.

Ambitne środowisko artystyczne szybko zraziło się jednak niskim poziomem innych prezentacji, zwłaszcza nadużywaniem symboliki martyrologicznej oraz przypadkami kościelnej cenzury. Bereś tłumaczył swój udział w nich wymogami „postawy patriotycznej”: „Brałem udział w wystawach przeciw reżymowym, czyli głównie w kościołach. Te pokazy były robione pod kątem idei protestu, a nie z uwagi na sztukę. Moim zdaniem była wtedy szansa na autentyczny dialog z publicznością. Ludzie chętnie wszystko oglądali, więc można było pokazywać także sztukę z ambicjami. Niestety, poszło to bardziej w kierunku łopatologii”³¹⁸.

Artyści Grupy mieli z nurtem przykościelnym kontakty epizodyczne. W listopadzie 1985 roku „na zaproszenie kręgu Żytniej [...] przez 2 tygodnie malowali na miejscu, w bardzo ciężkich warunkach (mróz) i przy trudnościach sprawianych im przez proboszcza. W dniu wernisażu wystawa została oceniona jako pogańska i zamknięta”³¹⁹. Artyści Luxusu czy Kultury Zrzuty w ogóle się weń nie angażowali, a wręcz określali się w kontrze i kpili z religijno-narodowego zadęcia. Dobitym wyrazem ich postawy była akcja Adama Rzepeckiego. W 1983 roku domalował on wizerunkowi Matki Bożej Częstochowskiej, który demonstracyjnie nosił wówczas w klapie marynarki Lech Wałęsa, duchampowskie wąsy. Z kolei skandalizujące działania gdańskiego Totartu były w jakiejś mierze także odpowiedzią na „lokalnopolski totalizm Kościoła”³²⁰ i przekroczeniem „triady Komuchy-Solidarność-Kościół” – jak ujęli to Stamm i Tymański³²¹.

W 1983 roku miały miejsce dwie akcje, poszukujące nowych formuł pozainstytucjonalnego kontaktu ze sztuką i pomiędzy ludźmi. 9 grudnia 1983 roku malarz Marek Sapetto zainaugurował akcję *Walizka*, w ramach której w walizce wędrowały między mieszkaniami prywatnymi małego formatu obrazy różnych malarzy, między innymi członków Grupy, Tomasza Ciecierskiego, Stefana Gierowskiego, Jana Tarasina, Ryszarda Winiarskiego. Działacz „Solidarności” Zbigniew Bujak, który dostał walizkę od Aleksandra Wojciechowskiego w liście do niego napisał: „Pomysł na ten ruch jest znakomity [...] powiem ci tylko, że dla wystawiających «Walizkę» gospodarzy i ich gości jest to większe przeżycie niż wizyta w galerii, a do autorów nabiera się niemal intymnego stosunku”³²².

Kilka miesięcy wcześniej, między 2 a 4 września 1983 roku, odbyła się w Łodzi *Pielgrzymka artystyczna*. Artyści udostępniili wówczas ponad dwadzieścia pracowni, pomiędzy którymi uczestnicy przechodzili niosąc transparent „Niech żyje sztuka”. W kolejnych miejscach odbywały się wystąpienia, wykłady, dyskusje, pokazy prac. Warpechowski w swojej pracowni na ścianie namalował słup, bo „słup był znakiem kontaktu, więzi mistycznej z niebem, wyznaczał miejsce święte”³²³. Józef Robakowski nazwał później *Pielgrzymkę* „niecodziennym przebywaniem ze sobą”³²⁴.

Alternatywna opozycja

Pomarańczową Alternatywę Mirosław Pęczak zaliczył do subkultur PRL-u³²⁵, a organizowane przez nią akcje opisane zostały jako „subkulturowe wydarzenia artystyczne”³²⁶. Słowo subkultura ważne jest o tyle, o ile wskazuje na pewne cechy happeningowego ruchu – jak jego zauważalna odrębność i liczebność. Organizatorzy akcji wyróżniali się nie tylko strojem (zakładali czapeczki krasnoludków oraz inne niecodzienne elementy garderoby), lecz także specyficznym stosunkiem do rzeczywistości. Postrzegali ją jako absurdalną.

W latach 80. absurdu rzeczywistości odczuwano powszechnie, co znalazło odzwierciedlenie między innymi w popularnych komediach i kabaretach. Polska była nazywana „najweselszym barakiem bloku wschodniego”. Sam Fydrych w *Żywotach mężów pomarańczowych* wspominał, że w młodości jego „antyrządowa fobia uległa sublimacji [...] za przyczyną dwóch kabaretów Tey i Salon Niezależnych”³²⁷, a Krzysztof Skiba w ostatniej klasie podstawówki wspólnie z kolegą Maciejem Kosycarzem założył własny kabaret Tapeta³²⁸. Specyficzny humor był strategią silną w performance.

Kultura Zrzuty także operowała poetyką absurdu. Skupiała wielu ludzi, jednak pozostała zamknięta w swoim gronie i w obszarze sztuki, podczas gdy Pomarańczowa Alternatywa wykraczała poza środowiskowe podziały ingerując w przestrzeń wspólną. Co więcej, udawało się jej angażować w wystąpienia tłumy zupełnie przypadkowych osób. Jak odnotowano w jednym z raportów SB: „Napłynęły grupy młodzieżowe w wieku 13-20 lat tworząc 700-800 osobowe zgromadzenie. Wzbudziło to zainteresowanie około trzech tysięcy przechodniów”³²⁹.

Działo się to w drugiej połowie lat 80., a więc w czasie, kiedy tradycyjne manifestacje opozycji nie miały już takiej siły, a społeczeństwo było, jak w latach 70., raczej nieskore do działania. „Czerwoni okopali się w koszarach i tylko raz na jakiś czas jebnęli kogoś pałą w łeb. Opozycja wyczerpana stanem wojennym, wysyłała coraz słabsze sygnały do zmęczonego społeczeństwa, które wynędniało przez lata kryzysu gospodarczego rzucało się sobie nawzajem do gardeł” – dosadnie charakteryzował rok 1986 Paweł Konnak³³⁰.

Pomarańczowa Alternatywa jako ruch akcji ulicznych, nazywanych wówczas powszechnie happeningami, pojawiła się właśnie po 1986 roku we Wrocławiu. Potem w Łodzi w maju 1988 roku z inicjatywy Krzysztofa Skiby jako łódzka Pomarańczowa Alternatywa pod nazwą Galeria Działań Maniakalnych³³¹. W latach 1987–1989 akcje organizowano również w Warszawie, gdzie *spiritus movens* był Wojciech Sobol Sobolewski. Epizodyczne wystąpienia miały miejsce także w Lublinie, Gdańsku, Poznaniu, Krakowie, Rzeszowie i Białymstoku³³². Jednak inspiracją dla rozlania się po kraju zjawiska określanego mianem Pomarańczowej Alternatywy były wrocławskie działania Waldemara Majora Fydrycha, które realizował wspólnie z hipisami, studentami, a nawet licealistami³³³. A przede wszystkim wraz z mieszkańcami Wrocławia i tamtejszą milicją.

W czasie stanu wojennego Major wykonał wspomnianą akcję malowania krasnoludków, ale potem na kilka lat zniknął, między innymi z powodu zaangażowania w buddyzm: „Następne lata odznaczały się sporadycznymi działaniami opozycyjnymi, natomiast ciągłymi, niekończącymi się seansami medytacji”³³⁴. Planował także wówczas pójść na rękę władzy i wyjechać (do czego nie doszło), argumentując w liście do biura paszportowego: „Wiem, że jako anarchista, autentycznie dążący do wyzwolenia społeczeństwa z okowów biurokratyzowanego państwa jestem zagrożeniem numer jeden dla jakiegokolwiek władzy”³³⁵. Jak większość młodych artystów tego czasu utożsamiał się z anarchizmem, a na murach, prócz wesołych krasnoludków, malował także charakterystyczny znak anarchii z łapką trzymającą kwiatek.

„Szef”³³⁶ Pomarańczowej Alternatywy był w czasie studiów na historii sztuki i filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego mocno zaangażowany w działalność „tradycyjnej” opozycji, czyli Studenckiego Komitetu Solidarności (SKS). Wziął nawet udział w spotkaniu z Jackiem Kuroń, którego czarowi uległ, jak reszta zebranych. „Odwoływał się on do serca, stosunków międzyludzkich, przyjaźni” – wspominał³³⁷. Na tym spotkaniu wystąpił jednak Major z krytyką szpiegomanii panującej w SKS, a Kuroń był jedynym, który chciał go słuchać. Inni byli oburzeni. Ostatecznie artysta zraził się do „Solidarności” podczas strajków studenckich w 1981 roku, kiedy to spotkał się z jej strony z cenzurą.

Zakazano wówczas drukowania gazetki Ruchu Nowej Kultury³³⁸, której był współzałożycielem, zatytułowanej „Pomarańczowa Alternatywa”, upowszechniającej idee surrealizmu socjalistycznego. Ustanawiał on milicjanta i całą rzeczywistość dziełem sztuki, kpiał i drwił ze wszystkiego. Uniwersytecki Komitet Strajkowy (UKS) obawiał się trudnych do klasyfikacji działań i w oficjalnym dekreście uzasadnił swoją cenzorską decyzję wyższą racją strajku. Jak skomentował gorzko Major, uczynił to „organ, który dotychczas walczył z cenzurą”³³⁹. Warto dodać, że później, już w 1985

roku, także anarchiści z Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego „zarzucali opozycji politycznej w Polsce, że prowadzona przez nią działalność nie różni się od totalitarnych metod państwa”³⁴⁰.

Major chciał opozycji posługującej się innymi środkami – „opozycji kulturalnej”³⁴¹. Wrocław początku lat 80. był miejscem inspirującego, prężnie działającego środowiska teatralnego. Z jednej strony był Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego, z drugiej teatry studenckie skupione wokół Kalambura – mocno naznaczały one performatywną atmosferę miasta (znaczenie Grotowskiego i teatrów studenckich dla polskiej kontrkultury podkreślała później w swojej książce *Wieleż teatr* Aldona Jawłowska³⁴²). Fydrych brał udział w warsztatach realizujących koncepcję „teatru ubogiego”³⁴³, opierającą się na odrzuceniu wszystkiego, co nie jest pracą aktora i widza, czyli dekoracji, rekwizytów itd. Zabawne i znaczące, że z tych warsztatów najbardziej utkwiła mu w pamięci akcja „onanizowania się [aktorów] na tle niewielkiej kromki chleba”³⁴⁴, która to fraza stała się ironicznym refrenem powtarzanym wielokrotnie na kartkach *Żywotów*, sygnalizującym dystans autora wobec nadmiernego skupienia na wewnętrznych problemach jednostki.

Motyw męskiej masturbacji był w latach 80. zauważalny w performance. W 1983 roku Jerzy Truszkowski zrealizował masturbację do kamery zatytułowaną *Ja*, co Paweł Leszkowicz określił mianem „egotyzmu twórcy”³⁴⁵. Zbigniew Libera w 1987 roku onanizował się nad brzytwą, tytułując nagranie *Samobój*³⁴⁶, co Dominik Kuryłek zinterpretował jako potrzebę „wyzbycia się jakiegokolwiek pretensji do władzy”³⁴⁷. Pomarańczową Alternatywę interesowała raczej aktywność odsłaniająca śmieszność i słabość władzy, podważanie jej poprzez parodię. Chodziło tu o władzę polityczną, rząd, milicję itd., ale też generalnie o władzę, także obyczajową.

Niezwykle inspirujące stało się dla Fydrycha przebywanie w środowisku wrocławskich hipisów. Przyjaźnił się z ważną w tym kręgu postacią – Inżynierem. Sam nosił charakterystyczne długie włosy i brodę. W *Żywotach* opisał między innymi spotkanie z zachwyconym polskimi „absurdami” hippisem z Anglii, który twierdził, że „tutaj wszystko jest, nie trzeba palić [marihuany]”³⁴⁸. Hipisi tworzyli barwny krąg i generalnie niespecjalnie angażowali się w politykę, choć było to sprawą indywidualną³⁴⁹. Tak samo jak później grupa Luxus, która formowała się w klimacie i pod wrażeniem wczesnej hipisowskiej Pomarańczowej Alternatywy, wraz z jej urazą do „oficjalnej” „Solidarności”. Posługując się kategoriami antropologicznymi, można powiedzieć, że daleka im była powaga rytuału manifestacji politycznych, a bliska wywrotowość zabawy³⁵⁰.

Opór hipisowskiego środowiska wyrażał się w praktyce codziennego życia. W postępowaniu wedle własnych reguł, które daleko odbiegały od powszechnie przyjętych mieszczańskich wzorców³⁵¹. Wówczas było to dość odważne, gdyż, jak

generalizował Konnak, „obywatele nienawidzili nie dozorców z PZPR, tylko tych, którzy jakoś się jeszcze z tej błotnistej masy wyróżniali”³⁵². Major doceniał wywrotowy charakter takich działań, w pewnym momencie stwierdził nawet „że wysiłki Marka Buraka i kolegów z opozycji są mało skuteczne przy rewolucji obyczajowej”³⁵³. Marek Burak był współzałożycielem wrocławskiego SKS.

W późniejszym czasie „Solidarność” zachowała wobec działalności happeningowej rezerwę. Kiedy Józef Pinior, postać ważna we wrocławskim regionie, wziął udział w działaniu *Precz z upałami* (1 lipca 1987) dostał za to od związku nagane. Performance wykonało czternaście osób. Każda z nich miała na sobie koszulkę z literką składającą się na frazę: „Precz z upałami”, lato było bowiem gorące. Pinior dostał literkę R, natomiast dziewczyna z literką U miała za zadanie co jakiś czas się oddalać. Ponadto jedna koszulka ze słoneczkiem stawiała pomiędzy literką U a literką P tworząc napis: „Precz z pałami”, odnoszący się do milicji. Major napisał później, że akcja dowiodła, iż „możliwe jest aresztowanie liter”³⁵⁴.

Warto jeszcze dodać, że może nie subkultura, ale słowo kontrkultura było dobrze znane młodym ludziom u progu lat 80. W 1975 roku wydana została książka Aldony Jawłowskiej *Drogi kontrkultury*, zbierająca doświadczenia kontestacji lat 60. na zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych. Autorka pisała o tym, jak „bunt młodzieży w krajach kapitalistycznych, mieszczący się w swej początkowej fazie w granicach konfliktu pokoleń, przekształcił się w połowie lat sześćdziesiątych w zróżnicowany wewnętrznie ruch społeczny, skierowany przeciw aparatom władzy i środkom manipulacji”³⁵⁵.

Jawłowska zrekonstruowała historię studenckich protestów w latach 60., działania i praktyki sytuacjonistów wraz z zapleczem teoretycznym w postaci *Spółczesnego spektaklu* Guya Deborda, historię holenderskiego ruchu Provosów, a także jego przekształcenie się w Partię Krasnoludków, co zapewne zainspirowało Waldemara Fydrycha³⁵⁶. Provosy w jednym z tekstów przytoczonych przez Jawłowską postulowali metodę provo-kacji, tak doskonale realizowaną w akcjach inicjowanych przez Majora. „Prowokacja rozumiana jako wtykanie małych szpileczek w czułe miejsca systemu jest w obecnej sytuacji naszą jedyną bronią. Jest jedyną szansą ugodzenia autorytetów w ich słabe strony. Przez akty prowokacji zmuszamy autorytety do zrzucenia swych masek. [...] W ten sposób stanie się coraz bardziej niepopularna, pojawi się więc nadzieja, że świadomość zbiorowa zwróci się ku anarchizmowi” – pisali w tekście *By Any Means Necessary*³⁵⁷. Ponadto Jawłowska poświęciła rozdział znaczeniu tradycji dadaizmu i surrealizmu dla kontrkulturowych ruchów.

Wrocławska Pomarańczowa Alternatywa, odrodzona po buddyjskim wycofaniu się Majora początkowo realizowała akcje subtelne. Fydrych wraz z Andrzejem Dziewitem, hodowali astry, a następnie obdarowywali nimi wychodzących z fabryk robotników.

Albo wystawali przy przejściu dla pieszych na skrzyżowaniu ul. Świdnickiej i Świerczewskiego (dziś Piłsudskiego) w papierowych czapkach, parodiując zachowanie milicjantów pilnujących, czy ludzie nie przechodzą czasem na czerwonym świetle. Intencją artystów podczas realizacji *Tub* (1 kwietnia 1986, Prima Aprilis), polegającej na zadymieniu wrocławskiego Rynku, było przeciwdziałanie wszechogarniającej nudzie i apatii. Szybko jednak akcje zyskały znaczenie polityczne, zaczęły się bowiem zmieniać w zgromadzenia. A na to ówczesne władze były szczególnie wyczulone, co Major świadomie wykorzystywał („władza obawiała się skupisk ludzi. Dążyła do ich rozpędzenia”³⁵⁸).

Ważne w tym kontekście stały się *Krasnoludki w PRL* (1 czerwca 1987, Dzień Dziecka), albowiem „świadomie wykorzystano obecność milicjantów podczas akcji. Zgodnie z założeniami happeningu ich rola miała sprowadzać się do ścigania i aresztowania ubranych w czapki *Krasnoludków*”³⁵⁹. W czasie działania rozdano ludziom masę czapeczek, które bardzo chętnie zakładali, tworząc „zbiegowisko”³⁶⁰. Reakcja milicji nie odbiegła od założeń Majora – zatrzymano sporo osób, a zadowolony artysta z nyski milicyjnej wyrzucał w kierunku rozbawionego tłumu cukierki. Na filmie dokumentalnym nakręconym w 1989 roku *Major albo rewolucja krasnoludków* w reżyserii Marii Zmarz-Koczanowicz, jeden z performerów mówił tak: „Najlepsze happeningi przeżyłem nie na ulicy, kiedy tam się człowiek wyzwala, robi różne jaja, ale na Łąkowej, kiedy widzi jak się policja wyzwala, jakby zapomina, że ma mundur na sobie i też zaczyna różne jaja robić, na przykład policjanci śpiewają razem z nami”³⁶¹.

Gry z milicją były symboliczną grą z władzą i miały szeroką gamę odcieni – od kuriozalnych aresztowań, po zrozumienie i poczucie jedności z performerami, do obojętności. Na przykład we wspomnianym już *Dniu solidarności z MO* (13 grudnia 1988), kiedy to performerzy stali w pasażu Schillera przy Piotrkowskiej w Łodzi, trzymając wyzywające tabliczki z hasłem „Obiekt do zatrzymania”, a grupa około 2000 gapiów śpiewała *Do zatrzymania jeden krok* (przeróbkę popularnej piosenki *Do zakochania jeden krok* Andrzeja Dąbrowskiego) – „milicja wbrew miejscowym tradycjom nie pojawiła się”³⁶².

Swoistą kulminacją gier z MO było aresztowanie i skazanie Waldemara Fydrycha na dwa miesiące aresztu w wyniku akcji zrealizowanej 8 marca 1988 roku, w Dzień Kobiet. Zamiast zwyczajowego kwiatka rozdawano wówczas przechodzącym kobietom podpaski higieniczne – towar, którego w sklepach zawsze brakowało. Ponadto Fydrych wraz z Cezarym Kasprzakiem i Jackiem Kudłatym nieśli materac stylizowany na wielką podpaskę z napisem „Pershingom nie! Podpaskom tak!” i „Nie ma wolności bez namiętności”. Ostatecznie Fydrych, po licznych protestach, jak akcja *Wiosna na Świdnickiej* (21 marca 1988) i pismach do władz, został uniewinniony.

Już wcześniej Pomarańczowa Alternatywa odnosiła się do wszechobecných skutków długotrwałego kryzysu gospodarczego. Rekwizytem jednego z wydarzeń był deficytowy papier toaletowy. Ten artykuł higieniczny stał się niejako symbolem wszystkich braków zaopatrzenia w latach 80., co kapitalnie zaznaczyło się między innymi w fotografii. Anna Beata Bohdziewicz w swoim *Fotodzienniku* pod datą 22 grudnia 1982 uwieczniła zbliżenie rolek papieru wysypujących się z otwartej torby z komentarzem – „zdobycz na święta”. Chris Niedenthal w *Towarze deficytowym* (1982) sfotografował naręcze papieru malowniczo zwieszone z dziecięcego wózka.

Pomysł akcji *Papier toaletowy* (1 i 15 października 1987) polegał po prostu na rozdawaniu go zaskoczonym przechodniom, czemu towarzyszyła oprawa plastyczna w postaci czarnego, stylizowanego na klepsydrę transparentu o treści: „Świętej Pamięci Papier Toaletowy, Podpaski”³⁶³ (il. 11). Sfotografowała go, jak wiele innych działań Pomarańczowej Alternatywy, Niezależna Agencja Fotograficzna Dementi³⁶⁴. Milicjanci rewidowali nawet torby przechodniów w celu konfiskaty papieru jako dowodu działalności wywrotowej. W ten sposób zyskał on w PRL-u rangę daleko wykraczającą poza jego utylitarną funkcję. Innego razu, przed akcją *Dzień Milicjanta* (7 października 1987), mundurowi przeczytawszy wcześniej, że mają im być rozdawane kwiaty, podjechali na miejsce zbiórki i wszystkie rośliny zarekwirowali.



Il. 11. Akcja *Papier toaletowy*, Wrocław, październik 1987

29 listopada 1987 roku warszawski oddział Pomarańczowej Alternatywy zorganizował na Stadionie Dziesięciolecia *Referendum*. Było to działanie w konwencji

meczu pomiędzy drużynami o wdzięcznych nazwach FC Dobrobyt i KS Nęcza. Nagrodę dla najgłośniejszego kibica stanowił talon na baleron do realizacji w 1990 roku. W ten sposób kpiono z odbywającego się tego samego dnia ogólnokrajowego referendum, gdzie pytano ludzi między innymi o poparcie dla „programu radykalnego uzdrowienia gospodarki”³⁶⁵. Podczas prześmiewczego meczu przybyłym zadano pytanie: „Czy jesteś za srogą zimą nawet gdyby miała ona trwać dwa, trzy lata?”³⁶⁶. W pierwszą rocznicę referendum zrealizowano natomiast ironiczne *Wielkie Źarcie* (29 listopada 1988), w trakcie którego blisko 2000 osób zajażdżało się przyniesionymi z domu produktami. Niezawodna milicja zatrzymała wiele z nich, co Skiba skomentował stwierdzeniem, że „jedzenie zapiekanki czy słonych paluszków urastało do rangi demonstracji politycznej”³⁶⁷.

Z kolei Galeria Działań Maniakalnych, zwana także łódzką Pomarańczową Alternatywą, zapisała się akcjami takimi jak *Galopująca inflacja* (7 listopada 1988), podczas której performerzy biegali po Piotrkowskiej z tabliczkami o takiej treści, by następnego dnia zawiadomić zainteresowanych w oficjalnym komunikacie, że inflacja została zatrzymana (przez milicję), czy *Klepanie biedy* (21 kwietnia 1989)³⁶⁸, udokumentowaną przez Józefa Robakowskiego³⁶⁹, kiedy to dosłownie klepano biedę, czyli napis BIEDA, odbity na płótnie solidarnościową czcionką. Działaniu towarzyszył transparent: „Reforma nadzieją na lepszą biedę”.

W tym kontekście interesującą puentą był performance Galerii Działań Maniakalnych zrealizowany w Łodzi zaraz po częściowo wolnych wyborach 4 czerwca 1989 roku, zatytułowany *The Day After* (5 czerwca 1989). Była to walka w konwencji bokserskiego meczu pomiędzy zawodnikami – Solidarnościowcem i Komunistą o nagrodę wysokiego stołka. Zakończyła się nokautem, a w punkcie kulminacyjnym uczestnicy rozbierali się i oblewali czerwoną farbą krzycząc „Wszyscy jesteśmy czerwoni!”. W ostatnich latach dekady 80. ostrze krytyczne łódzkich akcji wymierzone było nie tylko w przedstawicieli oficjalnej władzy, ale także w przedstawicieli oficjalnej opozycji. Obrady Okrągłego Stołu (6 lutego – 5 kwietnia 1989) zostały sparodiowane w performance o wymownym tytule *Bicie piany* (24 lutego 1989).

Co ciekawe, Major Fydrych jako alternatywa dla takiego kształtu sceny politycznej wystartował w czerwcowych wyborach do senatu, przeprowadzając wcześniej szeroko zakrojoną akcję promocyjno-happeningową *Kampania* (30 kwietnia – 3 czerwca 1989). Jej naczelnym hasłem było: „Głosując na Majora, głosujesz na siebie”. Dokumentację zarejestrowała na filmie Zmarz-Koczanowicz. Efekt tych działań był marny, acz znaczący – jedynym miejscem, gdzie artysta wygrał zdecydowanie, były koszary ZOMO przy ul. Księcia Witolda we Wrocławiu.

Historia ze startem Fydrycha w wyborach przywodzi na myśl schyłkową fazę działalności Provosów, kiedy to jeden z jego głównych animatorów, Bernard de Vries,

wbrew antyinstytucjonalnym deklaracjom wziął udział w wyborach do Rady Miejskiej Amsterdamu i został wybrany 13 000 głosów. Z sukcesem wcielał potem w życie między innymi wiele z ekologicznych Provosowskich postulatów. Fydrych też miał realistyczny program: proponował likwidację wojska i wsparcie emerytów. Zdecydowanie wygrali jednak we Wrocławiu ludzie „Solidarności”: Roman Duda i Karol Modzelewski.

Działania alternatywnej „pomarańczowej opozycji” jawią się w *Żywotach* między innymi jako świetna przygoda, związana z knuciem, ucieczkami i ukrywaniem się, bo „na tym polega życie konspiratora”³⁷⁰. Opisywanie spotkań z tajniakami i milicjantami, przechytrzanie ich, zaskakiwanie, stawianie w absurdalnych sytuacjach było dla Majora źródłem satysfakcji, o czym świadczą licznie przytaczane w książce, przezabawne dialogi. Element „przygodowy” jest interesującym zagadnieniem w całym performance lat 80. i przyczynkiem do refleksji nad jego genderowym aspektem (podobnie jak motyw indiański³⁷¹). Jacek Kuroń także wspominał, że „nieustanna konieczność zrywania się obstawie, była z jednej strony ogromnym utrudnieniem działania, ale też źródłem przygód, a to podobało się chłopcu”³⁷². W latach 80. grupy artystyczne były w większości męskie, choć w ich ramach pojawiały się także bardzo aktywne artystki. Piotr Stasiowski podkreślał, że to co wyróżniało grupę Luxus, to właśnie istotna w niej rola kobiet – Ewy Ciepielewskiej i Bożeny Grzyb-Jarodzkiej³⁷³, choć trzeba powiedzieć, że z dzisiejszej perspektywy to Paweł Jarodzki wygląda na jej lidera, głównego rzecznika. Paweł Konnak, wspominając pobyt Luxusu na *Audiowizji Działań Nieprzyswajalnych PRĄD* (19–21 lutego 1987), napisał o nich wręcz: „Paweł Jarodzki & co”³⁷⁴. Jest to problem o tyle ciekawy, że na początku lat 80. artystki coraz bardziej świadomie odwoływały się do idei feministycznych i robiły performance o takiej wymowie. Natomiast działania w większej grupie były domeną mężczyzn, podobnie jak scena punkowa³⁷⁵, a szerzej scena alternatywna, na przykład gdańska.

Lekarstwo totalnej destrukcji

„Niech więc sztuka uwolni się od rzemiosła (ale i od kapłaństwa) i stanie się ogólnie dostępnym lekiem na stresy współczesności” – napisał związany z gdańskim Totartem Janusz Jany Waluszko³⁷⁶, czołowa postać anarchistycznego Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego (RSA)³⁷⁷. Dla Totartu charakterystyczne było myślenie o performance właśnie w takich kategoriach: oczyszczającej siły, swoistej psychoterapii. Działania grupy ciążyły ku totalnej destrukcji, bo „no, nie każda terapia się udaje” – jak spuentował Zbigniew Sajnog jedną z akcji, po której performerzy musieli uciekać z miejsca zdarzenia. Było to w szpitalu psychiatrycznym w gdańskiej dzielnicy Srebrzysko (12 października 1986), gdzie Ryszard Tymon Tymański „dał się ponieść euforii i na oczach licznie zgromadzonych wariatów dokonał słynnego aktu kopulacji

z godłem PRL”³⁷⁸. Prawie każde wystąpienie Totartu kończyło się ucieczką artystów, a raczej przeganianiem ich przez niezadowoloną widownię.

Krąg artystów, który później nawiązując do sformułowania sztuka totalna przyjął nazwę Totart, zawiązał się w 1986 roku na polonistyce „Humany” czyli Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Inicjatorem był wieczny student, od dziewięciu lat na polonistyce, Zbigniew Mesjago Sajnog³⁷⁹ – postać charyzmatyczna, poeta, pisarz, performer i teoretyk grupy. Wczesny Totart (bo wedle podziału Pawła Konnaka istniał Totart pierwszej i drugiej generacji) to zaledwie jeden rok intensywnej działalności. Od 23 kwietnia 1986 roku, kiedy to w auli uniwersyteckiej zrealizowano wystąpienie *Miasto Masa Masarnia* (23 kwietnia 1986), do 12 grudnia 1986 roku, gdy w ramach festiwalu teatralnego *Przedstart*, w Rzeszowie odbyła się *Rzeź Rzeszowska*.

Masarnia i rzeź – te słowa określają destruktywny potencjał grupy. Zresztą z powodu ekscesów środowisko szybko zaczęło się ich obawiać, podobnie jak „chamskiej” Łodzi Kaliskiej. Nawet Grzegorz Kłaman, który początkowo zaprosił artystów do akcji na wernisażu swojej wystawy w sopockiej Galerii D, ostatecznie się wykręcił, mętnie tłumacząc to „lękiem o niepoczytalność eskalacji naszych działań”³⁸⁰. Wojciech Stamm, czyli Lopez Mausere, który dołączył do Totartu w marcu 1987 roku i był autorem spontanicznych poezokoncertów („dokonuje nieprawdopodobnych poezokoncertów w pociągu i na stacjach, gdzie dochodzi do pozytywnych zgromadzeń i wybuchu aplauzu”³⁸¹), wspominał później, że ich strategia polegała na obracaniu koszmaru w bezsilny żart. Podobnie Konnak, który w sposób niezwykle dowcipny opisał w *Artystach wariatach anarchistach* ich działalność³⁸², podkreślał jednocześnie, że w tamtym czasie był „ruiną człowieka”, a ówczesna rzeczywistość była cmentarzem: „Chciałem uciec z tego cmentarza i nigdy tu nie wrócić”³⁸³. Eksces wyrażający się przekraczaniem wszelkich granic pozwalał uwalniać frustrację, stanowił jej ujście. Artyści używali na określenie tej metody strumienia świadomości wieloznacznego słowa „zlew”.

Zbigniew Sajnog pisał w tym czasie o performance w ścisłym związku z sytuacją odczuwanej beznadziei: „Żyjąc tu doznaje się co krok iluzoryczności społecznego trwania, permanentnego zagrożenia rozpadem form trwających już jakby tylko siłą inercji. [...] O ile do czegoś mogą się jeszcze przydać artyści, to jedynie do pełnienia roli terapeutów [...]. Warunkiem bez którego mało jest szans na dopełnienie terapii jest bezpośredni kontakt sytuacja spotkania. Tylko wtedy pojawia się specyficzny rodzaj napięć i przebiegów sił, umożliwiające istotną więź i jej lecznicze wykorzystanie”³⁸⁴.

Trzeba dodać, że w sferze społecznych performance, po stanie wojennym nasilił się popyt na tak zwanych uzdrowicieli. Stamm w swojej powieści *Czarna matka* pisał wprost, że „kraj ogarnęła mania leczenia, radiestetów, wróżbitów. Jest to ponoć mistycyzm porewolucyjny, znany z Francji i Rosji. Typowy dla krajów, które przeżyły

rewolucję”³⁸⁵. Koncepcja performance Sajnóga odpowiadała na ten wzrost potrzeby leczenia, okazując się jednak w praktyce mało skuteczną.

„Najogólniej totart definiowany jest jako seria wspólnych, możliwie najbardziej dowolnych aktywności osób bieżąco zainteresowanych udziałem w ich realizacji” – pisał Zbigniew Sajnóg³⁸⁶. W 1986 roku realizacją zainteresowani byli Sajnóg i Bogdan Kubat (tworzący wspólnie grupę muzyczną Serdel), Artur Kudłaty Kozdrowski, Paweł Konjo (Konio) Konnak, Grzegorz Bral³⁸⁷, Grzegorz Adamczyk, Leon Dziemaszkiewicz oraz hipis Pan Tomek, czyli Tomasz Zajac. Wszyscy oni wzięli udział w *Miasto Masa Masarnia*, które, jak zastrzegał Sajnóg w *Stanowczym manifestie negatywnym, w sprawie tego co się tu odbywa*, nie było ani happeningiem, ani działaniem w typie Fluxusu: „To nie jest happening – nikt tu nikogo nie zaskakuje, ani nie generuje estetycznych drżeń – to wykład. To nie jest Fluxus, bo powiedzieć: życie jest sztuką znaczy dzielić, co jest w istocie swej niepodzielne – powiedzenie życie jest sztuką nic nie mówi o słowie «jest» a za to w pełni je oddaje nasza tu obecność”³⁸⁸.

Sajnóg odżegnywał się od tych terminów bowiem na pierwszy rzut oka *Miasto Masa Masarnia* nosiła formalne cechy happeningu, w jego tradycyjnym rozumieniu jako symultanicznego ciągu niepołączonych ze sobą logicznie zdarzeń. Podczas akcji odbyło się bowiem wielokrotne czytanie tego samego odczytu, Sajnóg walił w bębny, Konjo improwizował wiersze, z magnetofonu puszczano muzykę (m.in. KULT) oraz przemówienie ówczesnego ministra do spraw młodzieży – Aleksandra Kwaśniewskiego. Para krzyczących od rzeczy ludzi (tzw. Para Z Napadami Histerii) wyskakiwała przez okno, by za chwilę znowu pojawić się z krzykiem na ustach i ponownie wyskoczyć i tak w kółko. Po sali poruszali się Bral i Adamczyk przebrani w czarne mundury, a ponieważ Sajnóg zapowiedział Konjowi, że działanie ma być „wszechogarniającą dowolnością”³⁸⁹, ten przygotował masę atrakcji, do których należały między innymi: jedzenie sztucznego gówna zrobionego z serka topionego i kakao oraz obrzucanie uczestników kulami z mokrych gazet – te szokujące widzów elementy działania były powtarzane w kolejnych akcjach. Wszystko to w atmosferze chaosu.

Miasto Masę Masarnię zainicjował Sajnóg także jako znak protestu przeciwko uczelnianym wieczorkom poetyckim, których autorzy kontynuowali tradycję liryki zaangażowanej. W odczuciu Totartowców straciła ona swoją siłę działania, brzmiała archaicznie i nieadekwatnie do obecnej sytuacji. Podobnie zresztą jak termin „sztuka absurda”, którą Sajnóg proponował określać mianem „postabsurdałnej”, albowiem „czasy absurdu skończyły się bezpowrotnie – absurd jest czytelny i potocznie śmieszny, spauperyzował się”³⁹⁰. Na jednym z uczelnianych wieczorków Sajnóg wielokrotnie przerywał czytającym strzelając z korkowca i krzycząc, że chce ogłosić komunikat. Po czym nie ogłaszał żadnego komunikatu. Desperackie gesty Totartowców dobrze

charakteryzowały ówczesną sytuację, nawet jeśli „były totalnie gówniarskie” – jak mówił Tymon Tymański³⁹¹. Były właśnie jak wystrzały z korkowca, niby bez komunikatu, lecz świadczące o stanie psychicznym ludzi, w tym – jak pisał Konjo – „toksycznym kraju końca permanentnego”³⁹². A przecież chodziło, mówiąc słowami Sajnóga, o „tworzenie w adekwatności, czyli zgodnie z rozpoznanymi właściwościami sytuacji”³⁹³.

Kolejna po pierwszym wystąpieniu akcja zwana *Akcją w Chodzieży* (14 czerwca 1986) trwała całe piętnaście minut, do czasu przerwania jej przez SB. Było to podczas festiwalu o nazwie Święto Twojej Muzyki (13–14 czerwca 1986). Totart zjawił się tym razem w składzie: Konjo, Sajnóg, Kudłaty, Pan Tomek, Iwona Bender, Dorota Dołęga oraz hipis o ksywce Maryś. Pełni podejrzliwości organizatorzy zezwolili im na akcję tylko pod warunkiem, że odbędzie się ona wspólnie z innym zespołem muzycznym. Zgodziła się Hiena, która zaczęła grać o drugiej w nocy. Używała w tym celu jedynie perkusji i pasterskich dzwoneczków, co stanowiło podkład dla Totartowców, którzy w krótkim czasie zdążyli wykonać: anty-striptiz (Konjo pojawił się jedynie w pończochach kabaretkach i sukcesywnie ubierał się we wcześniej porozrzucane na scenie ubrania), rozrzuć ulotki z hasłem DUPA, rozwinąć transparenty z hasłami „Czymże jest ból istnienia wobec swędzenia” oraz „Miesiączkuje woźna, będzie zima mroźna” (Dorota Dołęga, Iwona Bender), podchodząc na minimalną odległość do widowni wykrzyczeć wiersz pod tytułem *Do dupy ze szczęściem* (Konjo), wygłosić odczyt *Pierwszy wykład anarchizmu metafizycznego* (Sajnóg), a także rzucać się po scenie, demolując co popadnie (Maryś i Pan Tomek).

SB przerwało performance wyrywając z gniazdek kable, do których podłączony był sprzęt, a później przeprowadziło z Totartowcami absurdalną rozmowę w stylu tych, które Major przeprowadzał z milicjantami. Z relacji Konja: „Zaczynają rewizję i znajdują jeszcze kilka zagubionych ulotek. – Co to jest? – pytają ponuro. – To jest dupa – odpowiadam. – Nie bądź taki mądry student, bo dostaniesz w ryja – [...]. Jaka dupa, czyja dupa, dlaczego dupa? Są wnikliwymi badaczami sztuki współczesnej”³⁹⁴.

Intensywny okres działalności Totartu nastąpił podczas wakacji, w lipcu 1986 roku, kiedy performerzy wybrali się na FAME, czyli Festiwal Artystyczny Młodzieży Akademickiej w Świnoujściu. „Mieliśmy przecucie, iż jest to zlot pseudoartystów, półdiotów i nylonowych fanatyków piosenki turystycznej, którym przyda się nasza pigułka progresji” – tłumaczył wybór celu podróży Paweł Konnak³⁹⁵. Do Świnoujścia dotarli z Krzysztofem Gogolem z warszawskiego klubu Hybrydy, który jechał na FAME starym autokarem. Wyprawę nazwali *FAMA w Drodze* (1–21 lipca 1986). Poprzedni skład z Chodzieży rozszerzył się o Pawła Paulusa Mazura, Piotra Bartczaka i Mariolę Białołęcką. Już po drodze dawali występy, a właściwie zastawiali na napotykanym wczasowiczów pułapki: anonsowali popołudnie z kulturą studencką, po

czym przeprowadzali akcję złożoną z podobnych elementów jak we wcześniejszych wystąpieniach z naciskiem na prowokację i bulwersowanie widza. Od tego także zaczęli dotarłszy do Świnoujścia, gdzie podczas otwarcia FAMY 6 lipca 1986 roku Paweł Konnak wykonał między innymi anty-stripteiz pod pomnikiem przyjaźni polsko-radzieckiej na placu Słowiańskim. 7 lipca wspólnie z poznanym poprzedniego dnia zespołem Milion Bułgarów zrealizowali *Szalet naszym schronem* (7 lipca 1986) – „wypucowaliśmy go i ozdobiliśmy kwiatami, które nasze panie wręczały petentom usiłującym z niego skorzystać. Na dachu kibla zainstalowaliśmy się z Bułgarami”. Po kilku wystąpieniach, między innymi po obrzuceniu jury festiwalu kulami z mokrych gazet, organizatorzy zabronili im jakichkolwiek występów. Także publiczność była niechętnie nastawiona – „ludność uciekała, dyrekcja szalała” – streścił reakcje na ich poczynania Konnak. Zakaz jednak tym bardziej zachęcił ich to do nieustających ingerencji w wydarzenia festiwalu, gdzie „barbarzyńsko siali zgrozę wśród zidiociałej studenckiej wiary artystycznej”³⁹⁶.

Po wakacjach, w październiku do grupy dołączył Tymon Tymański i odbyła się wspomniana akcja w szpitalu psychiatrycznym w Srebrzysku, gdzie przebywało wielu ich kolegów z RSA, symulujących chorobę, by uniknąć służby wojskowej³⁹⁷. Potem była kolejna akcja na Uniwersytecie Gdańskim. Performerzy zachowywali się coraz bardziej desperacko: „Prawdopodobnie zszargaliśmy wszelkie możliwe autorytety. Od świata bolszewii, przez oficjalne, mniej lub bardziej podziemie, po wszystkich świętych zamulających zbiorową wyobraźnię”³⁹⁸. Zdarzały się pobicia performerów przez wzburzoną publiczność, jak w Łodzi w klubie Balbina (6 listopada 1986), gdzie został skopany Jakub Jankowski. Nastroje były bardzo przygnębiające.

Zbigniew Sajnog inspirował się dorobkiem i postacią Antoine’a Artauda. Zbiór tekstów tego reformatora teatru, zatytułowany *Teatr i jego sobowtór*, wydano w Polsce w 1966 roku, a po raz drugi ukazał się w 1978 roku³⁹⁹. Te właśnie pisma, jak podkreślał Leszek Kolankiewicz w książce *Święty Artaud*, bezpośrednio wpłynęły na Johna Cage „dając życie – happeningowi!”⁴⁰⁰. Susan Sontag pisała, że „to, co dzieje się w happeningach jest po prostu naśladowaniem Artaudowskiego przepisu na spektakl, który by eliminował scenę, to znaczy znosił dystans między widzami a wykonawcami i który by fizycznie obejmował widza”⁴⁰¹. Ale Sajnog, jak pisałam, nie chciał skojarzenia z happeningiem, bo właśnie wówczas termin ten zaczął funkcjonować na określenie zjawiska historycznego, zamkniętego w czasie, właściwego dla lat 50. i 60. XX wieku. A Totartowcom chodziło o adekwatność, wyrażanie swojego miejsca i czasu. Mówiąc słowami Artauda, chodziło o to, że „mamy prawo mówić to co zostało powiedziane i to nawet co nigdy nie zostało wypowiedziane, w sposób nam tylko właściwy, bezpośredni i natychmiastowy, sposób który by odpowiadał dzisiejszemu odczuwaniu”⁴⁰².

Artaud stał się ważny dla nich właśnie wówczas nie tylko dlatego, że mówił coś o teatrze, ale że mówił o kryzysie kultury. A poczucie rozpadu, kryzysu i beznadziei przenikało w drugiej połowie lat 80. wszystko. W 1986 roku apokaliptyczne nastroje wzmocniła dodatkowo katastrofa atomowa w Czarnobylu, którą władze radzieckie starały się ukryć. Dlatego to, co pisał Artaud, było tak aktualne, na czele z pojęciem sztuki jako terapii, dla której używał mocnej metafory dżumy: „Jest tak jakby dzięki dżumie opróżniał się olbrzymi ropień moralny czy społeczny; i – podobnie jak dżuma – teatr służy do zbiorowego oczyszczania ropni”⁴⁰³.

Terapia Totartowców przyniosła im jednak jedynie pogłębione poczucie alienacji i niezrozumienia. „W grudniu 1986 roku waliliśmy już głową w mur. Nie było miło”⁴⁰⁴. Narastały destruktywne nastroje. Paweł Konnak zaproponował nawet, by popełnili na scenie zbiorowe samobójstwo. Trudno powiedzieć, jak poważna była to propozycja. Z jego relacji wynika, że Zbigniew Sajnog przekonał go, że „samobój ułatwi jedynie życie komunistom oraz tym wszystkim, którzy uważają nas za bandę degeneratów”. Pomysł ten zastąpiło planowanie *Rzezi Rzeszowskiej* (12 grudnia 1986), gdzie mieli wystąpić w ramach imprezy teatralnej *Przedstart 1*. Konnak zaznaczył, że wtedy wycofała się z akcji Iwona Bender, uznając „ją za zbyt mało radykalną”⁴⁰⁵. Z drugiej strony Paulus zapamiętał jak w pewnym momencie „Iwona Bender załamała się nerwowo. Płakała, mówiąc, że to, co robimy, to szaleństwo”⁴⁰⁶. W pociągu do Rzeszowa, którym artyści podróżowali kilkanaście godzin, czytali i dyskutowali właśnie *Teatr i jego sobowtóra*.

Akcja miała miejsce w sali gimnastycznej. Scenografię przygotowali Joanna Kabala i Andrzej Awsiej. Składała się ona z wydzielonych dla każdego performerów osobnych przestrzeni wypełnionych grafikami. W jednej z nich Sajnog czytał swoje teksty przez ponad dwadzieścia minut, w innym miejscu chlapali farbą Kabala i Awsiej. Kudłaty recytował wiersz wyciągając z rozporka parówki, które były następnie mielone w maszynce do mięsa. Konjo obrzucił uczestników zużytymi podpaskami higienicznymi, wszystko w atmosferze wzmagającego chaosu. A potem – wspominał Konnak – „nastąpił po wielokroć nam później to wypominany, to przeklinany, to uwielbiany akt koprofagiczny połączony z demonstracją urynalną oraz perwersem nudystycznym”⁴⁰⁷.

Bardziej szczegółowo opisał akcję Tymon Tymański: „Konjo zaczął tańczyć taniec dookoła tacki, ja przygrywałem. Konjo rozebrał się do naga, był w rajtuzach, wyglądał jak wokalista Boney M., dalej tańczył idiotycznie, mesmerycznie i wreszcie poszła kupka na tacę. Pamiętam, że stałem blisko, najbliżej właściwie i tak troszeczkę mnie zemdliło i troszeczkę się cofnąłem, o dwa metry [...]. Awsieje się malowali, chlapali farbami, wszystko pryskało dookoła, zgiełk, jazgot, pornoł się pojawiał i Zbigniew maznął, tą sztuczną oczywiście kupą po twarzy Konjowi. Ten z rozmazaną sztuczną

kupą na twarzy, w ekstazie, biegał, szalał, tarzał się i chyba leżał nagi przez chwilę w takim uniesieniu, ekstazie i wtedy ja, który wcześniej wypilem 3 browary po to, żeby się na niego odlać, w pewnym momencie zacząłem na niego lać, ale uważałem, żeby nie lać na twarz, lałem mu na ciało. [...] Kudłaty jak zwykle golił się chyba, w miednicy nogi mył, pluł do wody, betel żuł, czy coś takiego, same wstrętne sprawy. I już finał: kończę grać, wchodzi muzyka wagnerowska – ten najpopularniejszy fragment z Pierścienia Nibelungów, a na ekranie za nami wciąż leci porno. Wtedy spontanicznie rozbiłem o podłogę swą pierwszą gitarę basową, ukochanego «orlika», spontanicznie, bo później przez parę miesięcy nie miałem na czym ćwiczyć. I to był finał”⁴⁰⁸.

Tymański pisał, że jedynymi osobami szczerze zachwyconymi dekadencją akcją byli aktorzy zaangażowanego politycznie Teatru Ósmego Dnia. Ich lider Lech Raczak w 1980 roku zarzucał Grotowskiemu apolityczność, pisząc, że jego metoda jest „formą krótkotrwałej ucieczki od rzeczywistości społecznej, wobec której jest bezradna”⁴⁰⁹. Teraz tylko oni potrafili docenić „bezradną”, ale zdecydowanie ekstrawertyczną, a nie zwróconą do wnętrza, *Rzeź Rzeszowską*. Konjo napisał: „Marcin Kęszycki, aktor Teatru Ósmego Dnia, był nami zachwycony. Niestety na nim lista fanów totalnej Metody urywa się brutalnie”⁴¹⁰.

To wystąpienie kończy wczesny Totart. Konnak podał nawet konkretną datę jego rozwiązania – 31 grudnia 1986 roku. Najbardziej destruktywny okres ich działalności jest dobrym wprowadzeniem w tematykę performance masochistycznego, który niemal zawsze jest reakcją na ograniczenia, poczucie braku wolności, gestem desperacji, ale też jednocześnie świadomie obranym środkiem, który tą sytuacją zaczyna manipulować, rządzić i rozsadzać od środka.

III. INTERPRETACJE

Performance jest świadectwem naszego wspólnego człowieczeństwa, ale wyraża też wyjątkowość poszczególnych kultur. Wnikając w swoje performanse i ucząc się ich gramatyki i słownictwa lepiej się wzajemnie poznamy.

*Victor Turner*⁴¹¹

Jerzy Bereś

To jest dla mnie przy akcjach najbardziej dramatyczna sytuacja, sytuacja narastającego z czasem wstydu, gdy podmiot znajduje się w roli przedmiotu.

*Jerzy Bereś*⁴¹²

Centralną postacią współczesnej groteski jest więc [...] człowiek upokorzony. [...] Człowiek ten ma ponadto jakieś upodobanie w sytuacjach upokarzających.

*Bernard McElroy*⁴¹³

Jerzy Bereś pochodził z rodziny, w której w sposób charakterystyczny dla międzywojennej Polski, mieszały się postawy lewicowe z prawicowymi. Jego ojciec pracował na kolei i należał do Polskiej Partii Socjalistycznej. Matka artysty wspierała męża podczas licznych strajków. Sama zajmowała się domem, gdzie realizowała talenty artystyczne – rysowała, szyła, wykonywała dekoracje. Zmarła w 1939 roku. Dziewięć lat wcześniej w Nowym Sączu, 14 września 1930 roku, urodziła syna Jerzego. W tym mieście artysta spędził dzieciństwo i okres dorastania przypadający na II wojnę światową.

Rodzice artysty byli niewierzący, czasem jednak z okazji wielkiego święta, „tradycyjnie” chodzili do kościoła. Jak wspominał w wywiadzie: „Takich ludzi, którzy bardzo trzymali z Kościołem nazywano łabajami. Ojca środowisko było pro-piłsudczykowskie, ludzie lewicy. Prawica związana była z Kościołem. Ale jakoś to się tak wszystko układało, że z jednej strony był dystans do religii, a z drugiej, jak przyszły święta, to grała orkiestra kolejowa”⁴¹⁴. Jako dziecko Bereś uczęszczał na manifestacje pierwszo- i trzeciomajowe. Z okresu międzywojennego zapamiętał szczególną, nasyconą patriotyzmem atmosferę. W szkole gimnazjalnej wykonał dekorację gablotki o Adamie Mickiewiczu, a także figurkę tańczącej pary w ludowym stroju na zajęcia z prac ręcznych. Z jednej strony poddany był wpływom idei nacjonalistycznych – umacniających poczucie wspólnoty ze względu na przynależność narodową, z drugiej ideom socjalistycznym – budującym więź opartą na ponadnarodowym poczuciu

wspólnoty i sprawiedliwości klasowej, a wyrażającą się w czynnej walce, manifestacjach, protestach.

Studia rzeźbiarskie artysty w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych przypadły na lata 1950–1955, czyli w całości na okres stalinizmu, kiedy to na wydziale wprowadzono i surowo przestrzegano doktryny socrealistycznej. Była to swoista ironia losu, ponieważ na studia te zdecydował się Bereś nie ze względu na zainteresowanie sztuką (w tym czasie bardziej pasjonowała go matematyka), ale dlatego, że liczył na większą niż gdzie indziej swobodę. Na trzecim roku wybrał pracownię Xawerego Dunikowskiego.

Dunikowski był postacią niejednoznaczną. Jako rzeźbiarz otoczony był niekwestionowanym uznaniem, jednak jego postawa jako człowieka budziła mieszane uczucia. Beresia niepokoiła łatwość, z jaką funkcjonował w warunkach nowej władzy, realizując prace na jej zamówienie. Z drugiej strony przyznał, że właśnie wybór pracowni Dunikowskiego uchronił go od socrealistycznej indoktrynacji i że był to wówczas prawdziwy azyl wolnej sztuki. Ujął to w zdaniu: „Profesor sam obwieszony reżimowymi medalami, wśród studentów socrealizmu nie tolerował”⁴¹⁵. Dunikowski był też silną, imponującą osobowością. Choć bywał surowy, umiał odpowiednio stymulować ambicję studentów. Jak mówił Bereś, „stwarzał w pracowni taką atmosferę, że każdy chciał zrobić coś fantastycznego”⁴¹⁶. Artysta pozostawał pod jego wpływem, a na ostatnim roku studiów (1954–1955) wykonał dwa rzeźbiarskie portrety pedagoga – w pełnej postaci i popiersie. Całe życie stymulowały go potem przyjaźnie oparte na sporach światopoglądowych. Taka więź łączyła go między innymi z Jonaszem Sternem – zdeklarowanym komunistą, którego twórczość i osobowość podziwiał.

Po studiach artysta przewartościował wiedzę i umiejętności zdobyte na uczelni. O tym okresie pisał: „Przeniknęła mnie przemożna wola bycia niepodległym w stosunku do doktrynalnie pojmowanych dyscyplin warsztatowych, do lansowanych aktualnie, a także ewentualnych przyszłych tendencji, świadomie zszedłem na pozycję outsidera”⁴¹⁷. Wykonywał rzeźby z surowych, jedynie nieznacznie obrobionych materiałów, takich jak drewno, płótno, skóra, kamień, metal. Początkowo przypominały one prasłowiańskie bóstwa, na przykład *Rzepicha* (1958) czy *Zwid I* (1960). Potem ich przekaz coraz częściej stawał się komentarzem do konkretnej sytuacji. *Zwid Wielki* (1966), na przykład, był drzewem, które zostało wycięte, by przygotować teren pod budowę Zakładów Azotowych w Puławach, na powrót ustawionym w środku fabryki niczym swoisty wyrzut sumienia.

W Krakowie Bereś mieszkał do swojej śmierci 25 grudnia 2012 roku. Przez lata blisko związany był ze środowiskiem II Grupy Krakowskiej (m.in. Jadwiga Maziarska, Tadeusz Brzozowski, Janina Kraupe-Świdorska, Jerzy Nowosielski, Maria Stangret, Kazimierz Mikulski), przyjaźnił się z Tadeuszem Kantorem. Na przełomie lat 60. i 70. stał się też ważną postacią w środowisku hippisów, które pod przewodnictwem

Krzysztofa Niemczyka wykonywało uliczne akcje i spontanicznie kreowało zdarzenia. „Hipisi mieli niesłychany urok, a ja byłem mocno zaangażowany w relacje z nimi. Cała atmosfera nasycona była swobodą, ideą wolnej miłości. Miałem wtedy prawie czterdzieści lat i to była dla mnie druga młodość”⁴¹⁸ – wspominał Bereś. Właśnie wówczas obok rzeźb zaczął realizować bezpośrednie wystąpienia przed publicznością. W latach 70. podejmowały one w większości uniwersalną tematykę egzystencjalną, odnosząc się czasem do bieżącej sytuacji w kraju. Z serii manifestacji nazwanych „mszami” i „rytuałami”, można wymienić choćby *Rytuał Szczerości* (4 maja 1976, Galeria Na Piętrze, Łódź), *Rytuał Kultury* (4 lutego 1977, Galeria Remont, Warszawa), *Kamień Filozoficzny* (październik 1978, Galeria Labirynt, Lublin) czy *Mszę Awangardową* (10 września 1979, Świeszno).

W latach 80. w manifestacjach artysty wyraźniejsze stały się wątki związane z polityką. Zaliczyć do nich trzeba zwłaszcza dwa wystąpienia z września 1980 i 1981 roku: *Mszę polityczną* (14 września 1980, Świeszno), podczas której zielonym znakiem Victorii przekreślił artysta namalowane na swoim nagim torsie słowo „OFIARA” oraz *Taczki wolności* (10 września 1981, Osieki), gdzie wypisał na ciele ważne z punktu widzenia wolności Polski daty: 1939, 1944, 1956, 1968, 1976 i 1980. Od tego czasu, pośród wielu innych tematów wciąż poruszanych przez artystę, szczególnie ważny stał się wątek niepodległościowy. Piotr Piotrowski pisał nawet, że artysta utożsamiał się z „losem polskiego narodu, przedstawiając publiczności obraz narodowej martyrologii”⁴¹⁹. Przyjrzyć się więc teraz owemu obrazowi na przykładzie jednego wystąpienia.

Upragniony wstyd

Wenus w futrze Leopolda von Sacher-Masocha utrzymana jest w tonie wyznania. Czytelnik staje się powiernikiem tajemnic Seweryna, który opisując swój związek z Wandą skupia się głównie na relacjonowaniu własnych przeżyć i drobiazgowo rozważa towarzyszące mu emocje. Niekiedy można wręcz odnieść wrażenie, że opisy zdarzeń są jedynie pretekstem do analizy całej gamy doświadczanych przez niego emocji.

Romans Seweryna i Wandy rozwija się wedle reguł zapisanych w kontrakcie. Seweryn jest przez Wandę bezwzględnie poniżany i dręczony. Pragnie tego a jednocześnie przeżywa istne męczarnie. W jednej z ostatnich scen książki zostaje upokorzony ostatecznie, gdyż chłosta spotyka go z rąk nowego kochanka Wandy – pięknego Greka. Oto co wówczas odczuwa: najpierw truchleje, uderzony grozą sytuacji, następnie zdaje sobie sprawę z jej komizmu i jest nawet bliski tego by się roześmiać, jednak poczucie własnej śmieszności dławi świadomość hańby, która na koniec przepełnia go „nieopisanym wstydem i rozpaczą”⁴²⁰.

Seweryn wstydzi się więc, gdy ostatecznie spełnia się jego własne życzenie, w momencie całkowitego upokorzenia, kiedy z intensywnością doświadcza siebie jako bezwolnego przedmiotu. Wstydzi się swego położenia, ale przecież właśnie ów wstyd jest jak pieczęć poświadczająca osiągnięcie celu. Nie należy dać się zwieść. Nie jest to wstyd przypadkowy. Nie jest to wstyd ofiary gwałtu, która wbrew swojej woli została potraktowana jak przedmiot i nie oskarża prześladowcy, bo jest żywym dowodem jej upokorzenia. Wstyd Seweryna ma inny odcień. Jest w gruncie rzeczy upragniony.

O podobnym wstydzie opowiadał Jerzy Bereś w manifestacji zatytułowanej właśnie *Wstyd* (15 października 1989, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku)⁴²¹. W jednym z wywiadów przyznał że, wstyd odczuwa zawsze, kiedy robi swoje manifestacje i jest to dla niego sytuacja, którą określił jako „dramatyczną”⁴²². Dlatego że sam siebie stawia w roli przedmiotu. Widać tu wyraźnie analogię pomiędzy „klasycznym” masochistycznym wstydem, a wstydem, jakiego doświadcza artysta. Wstyd jest uczuciem, które pojawia się, gdy podmiot zostaje poniżony i sprowadzony do roli przedmiotu. Jednak zarówno Bereś, jak i literacki masochista Seweryn świadomie w tę pozycję wchodzi; dążą do niej, w pewnym sensie jej pragną. Ogarniające ich poczucie wstydu jest więc jak barometr spełnienia owego pragnienia.

W latach 60. Bereś uległ fascynacji filozofią egzystencjalną. Cieszyła się ona wówczas dużą popularnością i inspirowała wielu artystów, przejawiając się także w pewnym tonie „wypowiedzi o sprawach ludzkich: statusie jednostki, sensie życia, wartościach wyboru i granicach wolności”⁴²³. Dla Beresia stała się ponadto rozwinięciem jego fascynacji romantyzmem, zarówno bowiem romantyzmowi, jak i egzystencjalizmowi bliskie były podobne zagadnienia: indywidualizmu, silnej podmiotowości oraz wolności. Dlatego tropem, który w pewnym stopniu pozwala zrozumieć niektóre z wątków zawartych w wielopłaszczyznowym dziele artysty, jest właśnie egzystencjalizm. Jean-Paul Sartre jako jeden z pierwszych umieścił masochizm w polu zainteresowania filozofii.

W najważniejszym jego dziele *Bycie i nicości* ustęp o masochizmie umieszczony jest w trzecim rozdziale zatytułowanym *Relacje konkretne z innymi* i zajmuje dwie i pół strony⁴²⁴. Na marginesie należy dodać, że właśnie ten rozdział jest przez znawców myśli Sartre’a ceniony najwyżej za oryginalność i przenikliwość. Masochizm wymieniony jest w nim jako możliwa postawa wobec innego obok miłości i języka.

Najwięcej miejsca Sartre poświęca miłości, którą uznaje za fundamentalny sposób „bycia-dla-innego”. W toku analizy wykazuje jednak, iż jest w niej zawarty korzeń własnej destrukcji. Innymi słowy, miłość to relacja rozczarowująca z samej swej natury, a także nic pewnego, ponieważ w każdej chwili inny może przestać mnie kochać. Sartre pisze o tym lapidarnie i celnie: „Przebudzenie innego jest zawsze możliwe. Może on momentalnie sprawić, że stanę się jak przedmiot – stąd ciągła niepewność

kochającego”. Ta właśnie niepewność targała Sewerynem na początku jego romansu z Wandą. Mogła ona zapewniać go o miłości bez końca, a Seweryn i tak nie mógł zaznać spokoju, ponieważ każdy, kto był kiedyś kochany i kochał, wie, że „przebudzenie innego jest zawsze możliwe”. Rozczarowanie miłością, pisał Sartre, może doprowadzić do rozpacz albo do nowej próby, „by urzeczywistnić przyswojenie innego i siebie samego”. I tu pojawia się postawa masochistyczna. Masochista pragnie zmienić się dla innego w przedmiot, by zostać przez niego przyswojonym i w ten sposób osiągnąć pozycję Innego, pozostać z nim w relacji. Następnie Sartre tłumaczy wstyd masochisty, a raczej powody, dla których wyróżnia on swój wstyd: „[...] a ponieważ doświadczam tego bycia-przedmiotem we wstydzie, pragnę i kocham swój wstyd jako głęboki znak mojej obiektywności. Ponieważ inny pojmuję mnie jako przedmiot przez aktualne pożądanie, chcę być pożądanym, czynię siebie przedmiotem pożądania we wstydzie”⁴²⁵.

Spojrzenie Sartre’a na masochizm umieszcza tę postawę dokładnie tam, gdzie znajdujemy ją u Jerzego Beresia – w centrum relacji z innymi ludźmi, a przede wszystkim w kontekście wolności i możliwości decydowania o sobie. Masochizm jest bowiem paradoksem. Na drodze pozornego zaprzeczenia własnej wolności, poprzez uprzedmiotowienie się, rzeczenie własnej podmiotowości, chodzi w nim właśnie o poczucie wolności. Ten paradoks obecny jest również stale w manifestacjach Beresia.

Manifestacja *Wstyd* skonstruowana była podobnie jak inne akcje artysty (il. 12). Pewne motywy i czynności znane z wcześniejszych wystąpień powtórzyły się składając ostatecznie na nową całość. Do sali, w której zgromadzili się widzowie, wszedł całkiem nagi Bereś. W ustawiony pośrodku pień wbił siekierę i przymocował doń gruby sznur, którego drugi koniec oplatał jego szyję. Krążył powoli dookoła, mówiąc o potrzebie stworzenia pomnika oraz o swoim dzieciństwie upływającym w czasie wojny. Wyglądał jak zaprzęgnięte do bezsensownej pracy pociągowe zwierzę. Potem zdjął sznur i położył go obok siekiery. Na zmianę wiązał na nim supły i malował na torsie białe linie tworzące napis „wstyd” na przemian z czerwonymi pręgami imitującymi na plecach ślady biczowania. W trakcie tych czynności przerywał niekiedy milczenie rozprawiając o płynności granic, o tym, jak trudno jest znaleźć słowa określające, czym jest dziś rzeźba, a czym to, co jest przekazem bezpośrednim. Kiedy jego plecy pokryte były już gęsto pręgami, a tors białym napisem „wstyd”, artysta pomalował w barwy narodowe penis, zmieniając go tym samym w polską flagę. Ten gest, obecny w wielu wcześniejszych wystąpieniach, wydaje się prosty do interpretacji. Z penisem związana jest symbolika męskiej władzy i tożsamości, a biało-czerwona flaga to symbol tożsamości narodowej. Artysta wyraźnie określił więc interesujący go obszar wskazując na relację: ja – zbiorowość. Ponieważ istnienie jednostki zależne jest od istnienia zbiorowości, także zniewolenie jednostki jest ściśle uwarunkowane

zniewoleniem zbiorowości. W dziele Beresia te dwie płaszczyzny przenikają się; przylegają do siebie w sposób całkowicie „naturalny”.



Il. 12. Jerzy Beres, *Wstyd*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 15 października 1989

Oznakowany artysta uformował następnie z węzłowego sznura koronę, włożył ją na głowę i stanął pośrodku pnia jak na postumencie. Powstał obraz niezwykle sugestywny wizualnie. Jeśli miał być to pomnik, to był to pomnik wzniosłego zniewolenia. Echo tak popularnych w XIX wieku rzeźb niewolników – wcieleń figury, będącej metaforą polskiego losu⁴²⁶. Albo nowa wersja znanego przedstawienia umęczonego Chrystusa (*Ecce homo*). Z pozycji owego wyniesienia artysta zwrócił się do widzów ze słowami: „Chciałem wyrzeźbić *Wstyd*, ponieważ uważam, jakby nawiązując do Kierkegaarda, który udowodnił, że to co podmiotowe nie jest wolne od strachu, rozpacz i nędzy [...], że należy dodać do tego jeszcze wstyd, który jest także tym od czego nie może być wolny żaden podmiot. Tylko przedmiot jest bezwstydnym”⁴²⁷. Potem mówił dalej, zachęcając widzów do osądu manifestacji, wypowiedzania własnych opinii oraz wyrażania tego, co myślą o jej przekazie. Jeden z przybyłych stwierdził, że symbolika jest bardzo czytelna i poprosił o parę słów na temat korony. „Węzły są tym czymś, co pozwala nam przypominać sobie, tak jak węzły na chusteczce” – wyjaśnił artysta. Potem mówił jeszcze: „Największe wątpliwości mam co do tej korony, czy to nie jest przypadkiem kicz? [...] Jeśli chodzi o przekaz, to uważam, że nie jest kiczem,

natomiast jeśli chodzi o moment wyjścia z tej sytuacji, w którą uwikłałem siebie i w jakiś sposób państwa, to nie bardzo jest wyjście, rzeźba powinna być uwieczniona, a performance musi się jakoś skończyć”. Wtedy, co nie było zaplanowane, podała mu rękę uczestniczka akcji Teresa Murak (artystka również zajmująca się performance) i pomogła zejść z postumentu (il. 13). Artysta powiedział: „Do sytuacji podmiotowej znalazłem tylko takie dojście”, po czym zdjętą z głowy węzłową koronę przeciął jednym zdecydowanym ruchem siekiery. Akcja miała więc swój dramatyczny finał. Zakończyła się radykalnym cięciem⁴²⁸.



Il. 13. Jerzy Bereś, *Wstyd*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 15 października 1989

Odmowa zajęcia jednej pozycji

We *Wstydzie* warto wskazać na znamieny paradoks. Jest on bardzo wyraźny w dwóch pozornie sprzecznych wypowiedziach artysty. Z jednej strony przyznał on przecież, że odczuwa wstyd, gdy wchodzi w rolę przedmiotu. Z drugiej, tłumacząc zebrany powód wystąpienia mówił, że „wstyd jest tym, „od czego nie może być wolny żaden podmiot” i „tylko przedmiot jest bezwstydy”⁴²⁹. Ta wydawałoby się ewidentna sprzeczność jest bardzo ważna. Ten sam wstyd, który zaświadcza o utracie podmiotowości (poniżeniu, utracie godności), wyznacza według artysty jego człowieczeństwo, obok cech wymienionych przez Kierkegaarda: strachu, rozpacz i nędzy. We *wstydzie* realizuje się więc sprzeczność. Dzięki niemu artysta może być w jednym i tym samym czasie przedmiotem i podmiotem – to właśnie umożliwia wstyd.

Wstydę się, jeśli czuję się zdegradowany, ale wstydę się też, bo nie jestem wyzutym z uczuć przedmiotem. W manifestacji Beresia w gruncie rzeczy trwa ciągła wymiana tych dwóch pozycji: przedmiot – podmiot. Balansowanie po cienkiej linii wstydu umożliwia obejmowanie sprzeczności.

Dlatego manifestacja *Wstyd* jest w pewnym sensie jak seans. Dopóki trwa, pozwala artyście rozporządzać sobą w sposób prawie doskonały, a tym samym manifestować władzę decydowania i niepodległość względem wszystkich, którzy w rzeczywistości decydują. Będąc panem (reżyserem) własnej niewoli, może czuć się wolny.

Zanim Jerzy Bereś zrealizował *Wstyd* w Orońsku, już rok wcześniej słowo to pojawiło się w innej manifestacji zatytułowanej *II dialog z Marcellem Duchamp* (17 września 1988). Występując wówczas przed zgromadzonymi w oxfordzkim Muzeum Sztuki Nowoczesnej wypisał na piersi biało-czerwony wyraz „SHAME”. Oznajmił też, że chce skupić się na „dramacie podmiotu, który zostaje wtłoczony w sytuację przedmiotową”, a także przerwać tę uprzedmiotawiającą linię. Ponieważ występował poza granicami kraju, na zakończenie wyjaśnił publiczności kontekst wystąpienia: „My w Polsce czujemy dobrze dramat uprzedmiotowienia naszej podmiotowości, jaki nastąpił na konferencji w Jałcie. Tam z podmiotu staliśmy się przedmiotami. Dramat odpodmiotowienia występuje w dzisiejszym świecie na różnych płaszczyznach”⁴³⁰.

Wystąpienia Beresia jawią się więc jako seanse radzenia sobie z trudnym obciążeniem. Jest nim głębokie, obejmujące różne płaszczyzny życia poczucie braku wolności. A właściwie przenikliwe poczucie jej odebrania, braku możliwości decydowania o sobie. Decyzje podejmowane są gdzie indziej, poza naszymi plecami. „Tam”, jak określił to artysta zwracając się do widzów, konkretnie na konferencji w Jałcie (4–11 lutego 1945) zdecydowano, że staliśmy się przedmiotami – Polska znalazła się w radzieckiej strefie wpływów (płaszczyzna zbiorowości). Dlatego „tu”, podczas manifestacji (płaszczyzna jednostki), Bereś decyduje sam.

Manifestacje Beresia – tego „opętanego dziwną manią natręta”⁴³¹, jak wyraziła się Krystyna Czerni, były jednym z bardziej przejmujących zapisów polskiej traumy zniewolenia, a jednocześnie karkołomnym seansem jej przepracowania. Wewnętrznie sprzecznym małym rytuałem. Sprzecznym dlatego, że wchodząc uparcie w rolę niewolnika, Bereś się w pewnym sensie uwalniał.

Artysta we wszystkich swoich manifestacjach w gruncie rzeczy reprodukował wciąż tę samą sytuację, z której, jak się wydaje, choćby przez sam fakt jej uporczywego powracania, nie umiał znaleźć wyjścia. Nawet jeśli *Wstyd* w 1989 roku skończył się zdecydowanym cięciem siekierą, pod którym rozpadła się sznurowa korona, to już w następnych akcjach Bereś powrócił do tych samych motywów, a w 2006 roku podczas *Manifestacji Europejskiej* w Galerii Manhattan w Łodzi przyznał, że symbole zniewolenia zawsze są obecne w jego „nieświadomości”. Możliwy jest więc radykalny

gest, ale nie oznacza on końca i ostatecznie okazuje się etapem, po którym cały proces zaczyna się powtarzać. Dlatego ostatecznie to ów proces jest kluczowy, to w nim dokonuje się istotne „uwolnienie”.

Pod koniec swoich rozważań o masochizmie Sartre pisał, że jest on w istocie porażką, a sam masochista człowiekiem kochającym porażkę. Stara się bowiem w swym działaniu objąć sprzeczności, co tak naprawdę nigdy nie będzie możliwe. Po prostu nie da się tego wykonać. Masochista wciąż balansuje pomiędzy i właściwie nie wiadomo, kiedy jest niewolnikiem a kiedy panem – tak jak balansujący pomiędzy tymi rolami w manifestacji Wstyd Jerzy Beres.

Doświadczanie w ten sposób wolności jest ułomnością, twierdził Sartre, bo masochista zmuszony jest bez końca powtarzać swój rytuał. „Masochista na próżno upada na kolana, przyjmuje śmieszne postawy, daje się używać jako proste, nieożywione narzędzie, to dla innego będzie on obsceniczny czy po prostu bierny, to dla innego będzie te postawy znosił. Jeśli o niego chodzi jest na zawsze skazany by je przybierać”⁴³². Na koniec Sartre pisał: „Wystarczy nam zaznaczyć, że masochizm jest ciągłym wysiłkiem, by unicestwić subiektywność podmiotu, poprzez jej ponowne przyswojenie przez innego, i że temu wysiłkowi towarzyszy wyczerpująca i cudowna świadomość porażki, do tego stopnia, że ostatecznie podmiot za swój zasadniczy cel obiera samą porażkę”⁴³³.

Warto rozważyć, czy masochizm w manifestacji Beresia był porażką. W tym celu można przywołać mieszane reakcje publiczności zebranej podczas akcji – zażenowanie wobec nagiego artysty, przybierającego pozy upokorzonego niewolnika a po chwili mędrca, albo filozofa. Sam artysta opisywał własną akcję jako stawianie siebie i innych w sytuacji bez wyjścia. Tak więc Beres i widzowie uczestniczyli w spektaklu w jakimś sensie beznadziejnym, który nie prowadził ku sensownemu rozwiązaniu. Czy więc nie było mowy o realizacji pragnienia artysty deklarującego jasno: „chcę przerwać uprzedmiotawiającą linię”?⁴³⁴ Czy w tym znaczeniu artysta ponosi porażkę? A może faktycznym celem Beresia jest właśnie „porażka”? Być może ta „porażka” wcale nie oznacza jednak porażki?

Nick Mansfield, autor książki o kulturowych aspektach masochizmu, stwierdził, że to Sartre poniósł porażkę w swoim rozumowaniu, był bowiem bezradny wobec podmiotowości, która odmawia stabilizacji w jednej sensownej pozycji. A to przecież owa migotliwość, owo zawieszenie i wymiana przyjmowanych ról jest sensem działań masochisty. Właśnie odmowa zajęcia jednej, określonej pozycji. Mansfield podkreślał, że „masochistyczny pomiot jest jednocześnie w wielu pozycjach i pół pozycjach czyniąc niestałą relację pomiędzy władzą i pozbawieniem władzy, aktywnością i pasywnością, sobą i innym, bólem i przyjemnością, podmiotem i przedmiotem, mężczyzną i kobietą”⁴³⁵.

„Cudowna świadomość porażki”, w tekście Sartre’a brzmiąca tak kąśliwie, w działaniach Jerzego Beresia nabrała zupełnie innego wymiaru. Bo właśnie owa „porażka” nadała akcjom artysty szczególnie dobitnej niepodległościowej wymowy. Ciągła wymiana ról: raz niewolnik, raz filozof, raz człowiek, raz pomnik, jest dobitnym wyrazem odmowy przyjęcia jednej określonej i narzuconej przez kogoś z zewnątrz roli.

W obszarze sztuki, w konkretnym odcinku czasu, na określonych zasadach Bereś uwalniał się. Tak jak masochista Seweryn w obszarze aktywności seksualnej, w czasie określonym w kontrakcie, na ustalonych przez siebie zasadach. Po zakończeniu manifestacji (Bereś) i masochistycznego spektaklu (Seweryn), wracają do „normalności”, do rzeczywistości, w której o swojej pozycji nie mogą tak swobodnie decydować. Jak napisał Gombrowicz: „Sprzeczność, która jest śmiercią filozofa, jest życiem artysty”⁴³⁶.

Groteskowy masochizm

Można zauważyć interesującą prawidłowość, mianowicie tam, gdzie pojawia się w sztuce współczesnej groteska, często znajdziemy też elementy męskiego masochizmu. I odwrotnie. Jeśli wyraźnie ujawniają się elementy masochistyczne, a w szczególności, gdy dominująca staje się postać masochisty, ma ona najczęściej rys groteskowy. Kategorie masochizmu i groteski okazują się sobie pod wieloma względami pokrewne; wzajemnie się uzupełniają, a związek ten wyraźny jest także w działaniach Beresia.

Groteska jest kategorią estetyczną, która przez wieki okazała się bardzo pojemna, a narosła wokół niej obszerna literatura powoduje, że stała się czymś trudnym do jednoznacznego zdefiniowania. Kolejne próby jej teoretycznego ujęcia z upływem czasu tracą na aktualności, są jednak wciąż ponawiane. Świadczy to o żywotności samego terminu, jak i o zmiennej naturze tego co opisuje. Refleksja nad groteską musi stale nadążać za zmieniającą się rzeczywistością. Lecz nawet to, co instynktownie chcemy nazwać groteskowym, najczęściej spełnia jedynie część „groteskowych” warunków. „Nie jest tak, że groteska jest w pełni obecna, albo nie ma jej wcale. To raczej pewne kontinuum, które może się zaznaczać w różnym stopniu w skądinąd zasadniczo odmiennych dziełach”. Ponadto znamienne jest używanie terminu groteska w języku potocznym, w którym „może oznaczać niemal wszystko co niestosowne, nieproporcjonalne lub w złym guście”⁴³⁷.

Podobnie rzecz ma się z męskim masochizmem. Tak jak w przypadku groteski, kiedy używamy określenia „masochistyczny”, wcale nie znaczy to, że patrzymy, na mężczyznę wijącego się u stóp wyniosłej kobiety. Nader często w masochistycznym zjawisku brakuje jakiś istotnych „masochistycznych” elementów – nie ma jednej i tej samej gotowej formuły, występuje raczej w wielu odmiennych formach, które

nieustannie zmieniają się wraz z upływem czasu. Badacze mówią też o różnych rodzajach masochizmu, do których zliczyć można masochizm psychiczny, zbiorowy, samouszkodzenia, masochizm męski, kobiecy⁴³⁸.

Wszystko to nie oznacza, że kategorie groteski i męskiego masochizmu są nieprzydatne. Wręcz przeciwnie. Proces nazywania jest jednocześnie procesem rozumienia. Bez nazwania zjawiska moglibyśmy w ogóle go nie zauważyć, a tym samym nie pojąć, czym jest i co oznacza. Więc jeśli groteska ma różne oblicza, to różne oblicza ma także masochizm. Wydaje się też, że lepiej mówić o elementach groteskowych i masochistycznych, niż na przykład o groteskowym utworze czy masochistycznym performance. W tym świetle masochizm i groteska są raczej pewną charakterystyczną cechą danego dzieła czy wydarzenia.

Pojęcia ewoluują i są przeformułowywane zgodnie z duchem czasu. Bernard McElroy, autor tekstu *Groteska i jej współczesna odmiana* będącego jedną z najciekawszych prób określenia czym jest obecnie groteska napisał: „Najistotniejsze we współczesnej grotesce literackiej są często problemy dominacji i uległości”⁴³⁹. Czyli, dodajmy, dokładnie to samo, co stanowi jądro masochizmu. Problemy dominacji i uległości, relacja pana i niewolnika. Współczesną groteskę można więc, rozwijając koncepcję McElroya, nazwać masochistyczną. Dzięki temu możemy też wyraźniej dostrzec tkwiący w masochizmie, potencjał groteskowy.

W Polsce refleksja nad groteską rozwinęła się głównie wokół literatury⁴⁴⁰. Jednak także sztuki plastyczne doczekały się kilku opracowań⁴⁴¹. Wśród nich, wyróżnia się *Groteska w sztuce polskiej XX wieku* Tomasza Gryglewicza wydana w 1984 roku. W książce tej autor analizował twórczość wielu artystów, między innymi Witolda Wojtkiewicza, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Tadeusza Makowskiego, Leona Chwistka, Bronisława Linkego, Zygmunta Waliszewskiego oraz Bruno Schulza.

W przypadku Bruno Schulza, którego twórczość graficzna i rysunkowa obfituje w przedstawienia o wyraźnym charakterze masochistycznym, Gryglewicz pisał: „Zastanawiającą zbieżnością jest fakt, iż właśnie w pobliskim Borysławiu Lwowie działał swego czasu Leopold von Sacher-Masoch, autor powieści *Venus im Pelz* (*Wenus w futrze*, 1870), od którego nazwiska bierze nazwę ta popularna w czasach fin de siècle’u perwersja”⁴⁴². Podstawową obserwacją Gryglewicza było to, iż „polska tradycja groteski dwudziestowiecznej tkwi [...] w modernizmie”⁴⁴³. Tak więc pojawienie się elementów masochistycznych u Schulza łączył z modernistycznymi korzeniami jego twórczości. Jako groteskową Gryglewicz wskazał u niego przede wszystkim poetykę snu, w której „wspomnienia z dzieciństwa mieszają się z elementami fantastycznymi”. Dalej podkreślał, że „częstym też elementem wskazującym na poetykę snu jest ekshibicjonistyczne ukazywanie nagich postaci kobiet

i mężczyzn na ulicach, w pomieszczeniach i w podobnych sytuacjach społecznych wykluczających nagość”.

A więc Gryglewicz zauważył wyraźny związek masochizmu i groteski u Schulza, lecz nie połączył ich ze sobą bezpośrednio. Nie zwrócił uwagi na to, że groteskowy klimat jest zawarty w samym przedstawieniu relacji masochistycznej. „Kanoniczny” obraz takiej relacji przedstawia wątłego mężczyznę, pełnego uległości wobec dominującej kobiety. U Schulza mamy do czynienia właśnie z bardzo tradycyjnym jej przedstawieniem. Badacze dość zgodnie twierdzą dziś, powtarzając opinię samego Bruno Schulza, że pełniej potrafił on wyrazić się w tekście niż w rysunku. Rysunki i grafiki oparte są na kilku powtarzalnych schematach kompozycyjnych. Bruno Schulz następująco pisał na ten temat w wywodzie skierowanym do Witkacego: „Na pytanie czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie, odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji. Rysunek określa ciśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sądzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej”⁴⁴⁴.

Inspiracją dla rysunków i grafik Schulza mogły być wręcz przedstawienia z prasy pornograficznej, dla których z kolei dalekim wzorem mogła być słynna fotografia Leopolda von Sacher-Masocha z kochanką Fanny von Pistor – owo anonimowe zdjęcie przedstawiające pisarza wpatrzonego w leżącą na kanapie wyniosłą kobietę, w płaszczu obszytym futrem i pejcem w rękę. Zwłaszcza grafika zatytułowana *Jej garderobiana* (1920) odwzorowuje schemat zdjęcia z Fanny von Pistor bardzo wiernie⁴⁴⁵.

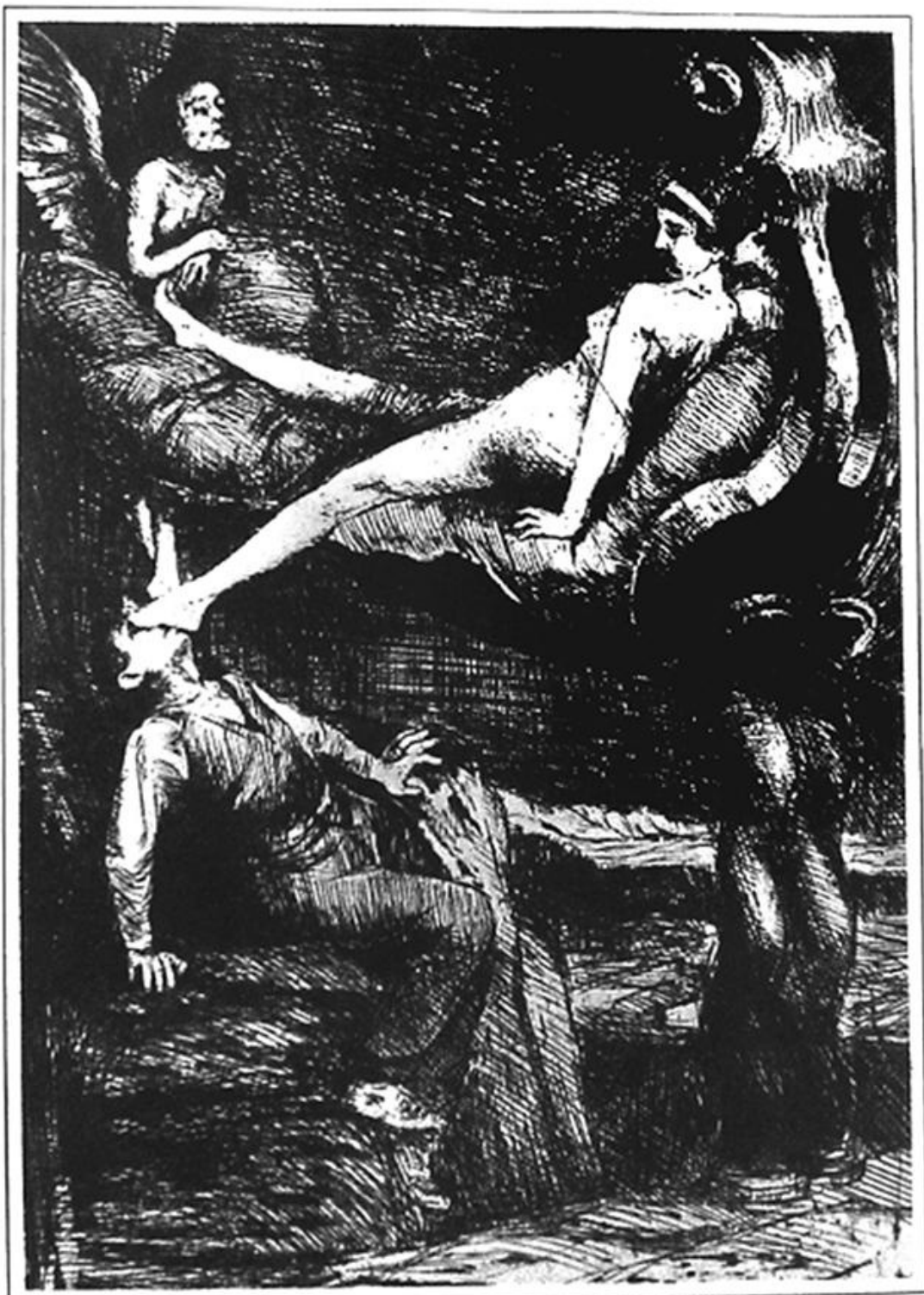
Prace Schulza klimatem współgrają idealnie z groteskową atmosferą, otaczającą zwykle opisywane przez Masocha w jego książkach sytuacje masochistyczne. Ich śmieszność zasadza się na odwróceniu tradycyjnego w patriarchalnym społeczeństwie podziału ról. Atrybuty władzy dzierży kobieta. Mężczyzna jest ich całkowicie pozbawiony – w ilustracjach Schulza jawi się on wręcz jak karykatura samego siebie. Jego tułów bywa mały w stosunku do wielkiej głowy (*Plemię pariasów*), sylwetka często jest naga i skulona (*Zabawy w ogrodzie*). Noga Dominy miażdży mu nos (*Odwieczna baśń*), on wije się u jej nóg niczym pies (*Rewolucja w mieście*) lub wręcz niesie ją na ramionach (*Święto wiosny*). Wszystkie przywołane przedstawienia pochodzą z *Xięgi Bałwochwalczej*, tworzonej w latach 1920–1922 (il. 14–18)⁴⁴⁶.



Il. 14. Bruno Schulz, *Plemię pariasów*, 1920–1922



Il. 15. Bruno Schulz, *Zabawy w ogrodzie*, 1920–1922



Il. 16. Bruno Schulz, *Odwieczna baśń*, 1920–1922



Il. 17. Bruno Schulz, *Rewolucja w mieście*, 1920–1922



Il. 18. Bruno Schulz, *Święto wiosny*, 1920–1922

Między wielkością a śmiesznością

Logika zamiany ról jest kluczowa w męskim masochizmie, podobnie jak w grotesce. Groteska, w jednym ze swoich licznych oblicz, bliska jest bowiem karnawałowi. Dla karnawału natomiast, jak zauważył Michaił Bachtin, „Niezmienne charakterystyczna jest swoista logika «odwrotności», «na odwrót», «na nice», logika nieustannych przemieszczeń góry i dołu [...] degradacji i profanacji, błazeńskich koronacji i detronizacji. [...] powstaje w pewnej mierze jako «świat na opak», jako parodia zwykłego, to znaczy poza karnawałowego, życia”⁴⁴⁷. Podobną parodią „normalnego” porządku rzeczy jest masochistyczna zamiana pana w niewolnika. Mężczyzna staje się swą własną karykaturą i stąd jego śmieszność. Stąd także bierze się brak śmieszności w przedstawieniach masochizmu kobiecego, bo poniżona, ubezwłasnowolniona i poddana kobieta, nie odwraca tradycyjnego obrazu władzy, a tylko z nim współgra. Jest co najwyżej tragiczna, podczas gdy groteska i masochizm popychają tragizm ku śmieszności.

Tomasz Gryglewicz, ostatni rozdział swojej książki kończył wskazaniem na Beresia jako tego, który obok Władysława Hasiora w pewnym sensie kontynuuje nurt groteskowy w polskiej sztuce. Pisał: „[Groteska] pojawiła się nawet tam, gdzie zerwano z tradycyjnym przekazem artystycznym, na przykład w misteryjnych akcjach Władysława Hasiora i Jerzego Beresia. Sprzyja temu niewątpliwie dwoistość naszej narodowej wyobraźni rozpiętej między frenetyczną tragicznością i groteskową kpina”⁴⁴⁸.

Uczestnicy akcji Beresia mieli do nich stosunek najczęściej bardzo ambiwalentny. Doświadczali zażenowania i tak zwanych „mieszanych uczuć”. Myślę, że można je porównać do doświadczeń czytelników prozy Masocha, Kafki lub Schulza. Nieodparty komizm wynika tu z zażenowania, zaskoczenia, naruszenia zwyczajnego porządku rzeczy. Postacie groteskowe są karykaturalne i karykaturalny jest masochista. U Beresia groteska rodzi się ze splotu z masochizmem, dlatego, jak pisała Krystyna Czerni, „Dla szerokiej widowni Bereś pozostaje «awangardowym dziwologiem» na granicy poczytalności [oraz natrętem] opętany dziwną manią”. I dalej dodaje: „Za nagość i posługiwanie się w manifestacjach symboliką religijną bywa odsądzany od czci i wiary, posądzany o chęć bluźnierstwa i sianie zgorszenia. Nawet przygotowanej publiczności zdarza się przyjmować akcje rzeźbiarza z uczuciem dyskomfortu i zażenowania”⁴⁴⁹. Dzieje się tak ponieważ dlatego, że groteska, jak pisał McElroy, jest „z natury czymś wyjątkowym, czymś odrębnym i stanowiącym odchylenie od normy, a w swych najsłabszych formach mieszczącym się w sferze fantazji, marzenia sennego czy halucynacji – czyli w sferze nierzeczywistości”⁴⁵⁰. Masochizm także jest, na podobieństwo groteski, „odchyleniem od normy”. Mieści się w obszarach

wydzielonych z rzeczywistości, takich jak fantazja, sztuka i naturalnie sfera praktyk seksualnych. Przynależy do obszaru spektaklu, aktorstwa, grania.

Widzowie performance artysty nierzadko doświadczali zażenowania, a często też reagowali śmiechem lub nerwowym chichotem. Tak na przykład reagowała część widowni podczas *Manifestacji europejskiej*, wykonanej 24 lutego 2006 roku w Galerii Manhattan w Łodzi (il. 19)⁴⁵¹. Postać artysty miała w niej szczególnie komiczny rys, gdyż na samym początku akcji, na wąż, starcze, kompletnie nagie ciało, założył on mały, biały fartuszek z falbanką, jaki noszą kelnerki w barach. Potem rozlewał Żubrówkę i kroił oscypek – typowo polskie wyroby, a na torsie napisał niebieską („europejską”) farbą słowo „Test”, w międzyczasie wiązał ze sznura wielki supeł.



Il. 19. Jerzy Bereś, *Manifestacja europejska*, Łódź, Galeria Manhattan, 24 lutego 2006

Elementy masochistyczne pojawiły się w twórczości performerskiej Beresia bardzo wcześnie, praktycznie na samym początku. Wspominałam już, że brał udział w *Panoramicznym happeningu morskim* Tadeusza Kantora (1967), gdzie chodził wokół wbitego w piasek drewnianego pala, z powrozem zawiązanym u szyi. Musiało to wyglądać dziwnie. Wysoki chudy Bereś kręcący się wkoło jak spętany niewolnik czy pociągowe zwierzę, podczas gdy wokół trwał chaotyczny natłok zdarzeń. Choć artysta podkreślał, że była to forma krytyki skierowanej konkretnie przeciwko „bezcelowości” happeningu, to potem ta „niewolnicza figura” rozszerzyła swoje znaczenie, pojawiając się w innych wystąpieniach.

W pierwszych manifestacjach z 1968 roku, czyli kolejno w *Przepowiedni*, *Przepowiedni II* i *Chlebie malowanym czarno*, motyw sznura i chodzenia wokół był bardzo istotny. Także w wielu późniejszych wystąpieniach będzie konsekwentnie powracał i stanie się jednym z bardziej charakterystycznych elementów działań artysty. Bereś wyraźnie wchodził w nich w rolę niewolnika i reżyserował własną niewolę wobec zgromadzonej publiczności. Analogicznie jak robi to „klasyczny” masochista reżyserując swoje poddaństwo względem władczej Dominy.

Bogata refleksja teoretyczna Jerzego Beresia także skupiona jest na zagadnieniach kluczowych dla męskiego masochizmu. Zbiór jego tekstów zatytułowany *Wstyd* ma podtytuł *Między podmiotem a przedmiotem*, a przecież o taką właśnie wymianę pozycji chodzi w masochizmie. W tym kontekście trzeba także wziąć pod uwagę znaczenie słowa manifestacja, którego artysta używał konsekwentnie zamiast słowa performance. Manifestacja jest właściwie pojęciem dużo węższym niż performance, znaczy bowiem tyle co manifestowanie: swojego zdania, swojej postawy, swojej wizji, ważne jest „ja” artysty, to ono manifestuje, nawet jeśli manifestuje swoją niewolę.

Artysta tłumaczył to widzom podczas *Dialogu z Tadeuszem Kantorem* (27 maja 1991, Galeria Krzysztofora, Kraków): „W pierwszym rzędzie, chciałem powiedzieć, że nie robiłem nigdy happeningów ani performances. Moje działania były po prostu akcjami, a właściwie to nazwałem je manifestacjami. Ze względu na to, iż nie chodzi tu o samą synchronizację akcji w sensie teatralnym, czy też jakąś prowokację wobec publiczności, jak to miało miejsce w happeningach, ale chodzi o jakiś przekaz, który pragnę w takich sytuacjach wyartykułować”⁴⁵².

Tego samego słowa manifestacja, używał także artysta na określenie niektórych swoich rzeźb wskazując na przykład, że w latach 60. zyskały one „silniejszą temperaturę manifestacji”⁴⁵³. W 1968–1970 roku zaczął z braku okazji do bezpośrednich manifestacji, „tworzyć instrumenty do manifestowania”⁴⁵⁴. Chodziło o takie rzeźby, jak na przykład *Kolaska* (1968) – drewniana konstrukcja z walcem odbijającym na podłożu słowo „NIE”, z masztem w kształcie krzyża i proporcami z gazet, w której intencją artysty było wyrażenie protestu przeciwko pacyfikacjom mającym miejsce w marcu 1968 roku. W 1970 roku powstał *Kłaskacz* drewniana podłużna maszyna z wajchą wprawiającą w ruch drewniane łapy, będąca krytycznym nawiązaniem do dość powszechnego entuzjastycznego poklasku, z jakim spotkał się obejmujący władzę Edward Gierek.

Warto też podkreślić, że Bereś nie lubił i nigdy nie zachęcał widzów do ingerencji w swoje akcje. Wręcz przeciwnie, jak mówił podczas *Dialogu z Tadeuszem Kantorem*, „jak zawsze mam prośbę do Państwa, o nieingerencję fizyczną w czasie akcji”⁴⁵⁵. Uczestnictwo widzów ograniczało się do obserwowania i do rozmowy z performerem dokładnie w tych momentach, w których zwracał się on do widzów z pytaniami. Widać

wyraźnie, jak dużą kontrolę sprawował artysta nad manifestacjami. Widzowie funkcjonowali w nich w zasadzie na jego warunkach. Dlatego Beres odżegnywał się także od pojęcia happening, który był otwarty na chaos i spontaniczną, nieprzewidywalną aktywność widza.

Performance rozumiany jako manifestacja artysty przypomina bardzo sytuację z klasycznego masochistycznego repertuaru, gdzie bardzo ważny jest moment podpisania kontraktu, na mocy którego Domina zostaje wtłoczona w przygotowaną dla niej sytuację. Zgadza się odegrać swoją rolę, tak jak widzowie w manifestacjach Beresia „zgadzają się” odegrać swoją. Beres bywa w nich prorokiem, kapłanem i filozofem, lecz tak samo często, niewolnikiem, przedmiotem, pomnikiem. Innym z najczęstszych motywów jest w nich symboliczne biczowanie, czyli malowanie na plecach czerwonych pręg.

Już po pierwszej swojej manifestacji Beres „miał niezwykle poczucie bycia podmiotem i przedmiotem jednocześnie”. W tej wypowiedzi ciekawe jest zwłaszcza sformułowanie „niezwykłe poczucie”. Z jednej strony uprzedmiotowienie rozumiane jako odebranie wolności (w znaczeniu indywidualnym i wspólnotowym) jest oczywiście negatywne i artysta czynił symboliczne gesty, by je przerwać. Powtarzał się na przykład motyw opisywany już w manifestacji *Wstyd* – rozrąbywania powrozu zdjętego z szyi za pomocą cięć siekierą. Z drugiej strony artysta w kolejnych manifestacjach wciąż powtarzał swoją niewolniczą rolę. Właśnie dlatego, że jest w tym „niezwykłe poczucie bycia podmiotem i przedmiotem jednocześnie”⁴⁵⁶. Do takiego poczucia dąży masochista, by objąć naraz obydwa stany: dominację i uległość.

Groteskowy rys wzmacniała w akcjach Beresia nagość: jego chuda, lekko przygarbiona sylwetka i obnażenie tak intymnej części ciała, jak penis. Beres występował nago konsekwentnie przez prawie czterdzieści lat. W tym czasie jego ciało zmieniało się, stawało coraz bardziej pomarszczone, wiotkie. Proces ten artysta odsłaniał przed widzami, czyniąc go jawnym mimo odczuwanego przez siebie wstydu. A w zasadzie, jak pisałam, dla poczucia wstydu, którego pojawienie się świadczyło o osiągnięciu przedmiotowo-podmiotowej pozycji artysty.

Podjęta pod koniec lat 60. decyzja Beresia, by występować zupełnie nago, nie była typowa i przez długi czas spotykała się z niezrozumieniem. Do dziś całkowite obnażenie się artysty (wraz z penisem) wbrew pozorom nie jest wcale wśród artystów częste. W dawnych recenzjach prasowych z Beresia kpiono. Jeden z tekstów wrocławskiego dziennikarza i poety Juliusza Kosiora, zamieszczony w 1974 roku w „Wiadomościach”, zatytułowany był *Nagi pan wystawia*, a kończyło go znaczące zawołanie: „Panowie, nie dajmy się zwariować!..”. Autor najpierw w barwnych słowach opisał performance amerykanki Lyndy Vanderbloom, która „rozebrała się na oczach zgromadzonej publiczności i wskoczyła do kadzi” z makaronem, co było według Kosiora nawet

zabawne. Potem w zgryźliwych słowach odniósł się do wystąpienia Beresia: „[...] my nie lubimy być gorsi, doskwiera nam nasze prowincjonalne zacofanie. Staramy się więc nie tylko sprostać i dorównać modnym pomysłom [...], ale również prześcignąć przodujące na Zachodzie śmiałe i nowatorskie tendencje artystyczne”. Po opisanu kolejnych działań artysty, skupił się na sednie: „[...] nikt [...] nie przejrzał, nie przeczuł zamiarów Artysty. Ponieważ przepaska na biodrach przeszkadzała mu w dalszym upiększaniu swego ciała kształtu artystycznego, odrzucił ją i kontynuował swoje dzieło z niezmaconym spokojem i skrupulatnością. Ze szczególnym namaszczeniem malował swoją męskość. Niewiele było tego malowania i właściwie nie było się czym chwalić”⁴⁵⁷. Kosior nie pisał z perspektywy krytyka sztuki, ale, jak zauważyła Czerni, „nawet przygotowanej publiczności” zdarzało się „przyjmować akcje rzeźbiarza z uczuciem dyskomfortu i zażenowania”⁴⁵⁸. W dużej mierze wynikało to z faktu posługiwania się nagością rodzaju męskiego, bo – jak pisał Paweł Leszkowicz – „nagie kobiety w czasach PRL-u stały się ideologiczno-dekoracyjnym sztafażem, nagi mężczyzna stanowił w socjalistycznej kulturze puste miejsce, coś niewyobrażalnego i niedopuszczalnego, wymazaną plamę. Ukazywanie męskich genitaliów było naruszeniem wszystkich otaczających ciało człowieka norm i podlegało tak ostremu cenzuralnemu wykluczeniu, jak najbardziej wywrotowe przekazy polityczne”⁴⁵⁹.

Performerska twórczość Jerzego Beresia świadomie balansuje pomiędzy wielkością i śmiesznością. Jest tworzona z całkowitą powagą, bo dotyczy przede wszystkim problemów wolności i tożsamości. Beres na wzór egzystencjalistów rozważał swoją wolność i zniewolenie. Swoją możliwość decydowania, swoje uwikłanie w społeczeństwo czy naród, pozbawiony swobodnej możliwości decydowania, jak to miało miejsce w Polsce Ludowej pozostającej w strefie wpływów Związku Radzieckiego. Ale nie była to powaga surowa, ta powaga bardzo łatwo przechodziła w dziwaczność i śmieszność, artysta się tego nie bał.

McElroy w swoim artykule, od którego przywołania zaczęłam, pisał jeszcze o przekorze: „Źródłem [...] przyjemności jest notoryczna przekora ludzka, którą człowiek z podziemia uważa za największą przywarę ludzkości, ale także za niezastąpioną broń w walce przeciw społeczeństwu próbującemu manipulować jednostką i zredukować ją do powszechnie przyjętych wzorców”⁴⁶⁰. Taka właśnie przekorna postawa była siłą Beresia. Dzięki niej pojawiły się u niego tak intrygujące wątki, jak rys groteskowo-masochistyczny.

Ryszard Siwiec i Walenty Badylak

O jaką wolność tu chodzi, za którą z wielu wolności wskoczę w ogień, w święty ogień śmierci?

Tadeusz Konwicki⁴⁶¹

Może to słabość, a może to będzie siła
– Co będzie słabością albo siłą?
– Pana śmierć.

Tadeusz Konwicki⁴⁶²

A z tych naszych polskich, polsko-polskich i nadpolskich książek wyrwaliśmy
niczym główną stronicę jeden jątżący się imperatyw: umrzeć za Polskę.

Tadeusz Konwicki⁴⁶³

Samospalenie bezimiennego głównego bohatera *Małej Apokalipsy* Tadeusza Konwickiego – powieści wydanej po raz pierwszy w drugim obiegu w 1979 roku⁴⁶⁴ – jest dziś powszechniej znane niż dwa przypadki samospalenia dokonanego przez Polaków w okresie PRL-u (w 1968 i w 1980 roku). *Mała Apokalipsa* czytana jest bowiem w ramach lektur szkolnych, tymczasem o samospaleniu Ryszarda Siwca i Walentego Badyłaka jako radykalnym geście politycznego protestu nie wspomina się nawet na lekcjach historii. Takie czyny traktowane są jako pewien eksces, skrajność; wybryki szaleńców lub raczej, co jeszcze bardziej wykluczające, osób chorych psychicznie. Łatwiej pojąć samospalenie jako literacką fantazję, niż zrozumieć rzeczywistą realizację takiego czynu.

Obydwa zdarzenia, zarówno publiczne samospalenie Ryszarda Siwca, jak i Walentego Badyłaka, głęboko przynależą do obszaru performance. Mimo tego nie funkcjonują w polskim dyskursie historii sztuki. Dzieje się tak między innymi dlatego, że choć sztuka performance wyrasta z potrzeby zacierania granic między sztuką i życiem, to funkcjonowanie sztuki wciąż zależy od jej specjalnego statusu. Tymczasem działań Siwca i Badyłaka nie chroniła wyobrażeniowa granica sztuki. Nie byli oni artystami. Nie mieli niepisanych immunitetów twórcy. Obydwaj postanowili jednak uczynić własną śmierć publicznym wystąpieniem i w ten sposób stali się świadomie performerami.

Masochistyczny performance, zwłaszcza ten przybierający formę działań autoagresywnych, zawsze był, nawet w ramach sztuki, postrzegany jako kontrowersyjny. Emocje wzbudzało naruszanie przez artystę granic własnego ciała – przekraczanie kulturowego zakazu jego nienaruszalności. „Zachowanie autoagresywne jest sprzeczne z mechanizmami obronnymi człowieka”⁴⁶⁵, dlatego zakaz ten jest bardzo silny, choć badacze podkreślają, że autoagresywna odmiana ludzkiego zachowania znana jest od zarania ludzkości i zawsze pełniła w życiu społecznym istotne funkcje.

Wiele zachowań autoagresywnych jest powszechnie akceptowanych w pewnych określonych ramach, na przykład w obrzędach religijnych lub dążeniach jednostki do osiągnięcia cielesnej lub psychicznej doskonałości. W książce *Autoagresja. Mowa*

zranionego ciała Gloria Babiker i Louis Arnold poświęciły opisaniu różnorodnych form takich zachowań osobny rozdział zatytułowany *Kulturowy i historyczny kontekst samouszkodzeń*⁴⁶⁶, w którym wymieniają takie między innymi przykłady jak inicjacje szamanów, chrześcijańskie praktyki umęczania ciała, chirurgię plastyczną, body building. Także Annegret Eckhardt w swojej pracy *Autoagresja*, w rozdziale *Autoagresja a kultura*⁴⁶⁷ podkreślała historyczną obecność i akceptowalność różnych form autoagresji w ramach religijnych rytuałów zarówno w chrześcijaństwie, jak i w religiach niechrześcijańskich. Najistotniejsze jest jednak to, że, jak podkreślają znawcy, „granice między autoagresją zakotwiczoną w naszej kulturze i na co dzień akceptowaną a tą o podłożu chorobowym są płynne”⁴⁶⁸.

Opór, jaki często napotykały masochistyczne performance, po części wiąże się właśnie z tym, iż nie wiadomo było, jaką dokładnie funkcję pełnić miała obecna w nich autoagresja. Artystom zarzucano pozbawioną głębszej motywacji chęć bulwersowania i nieuzasadnione epatowanie widzów okrucieństwem. Najlepiej jest to widoczne w recenzjach prasowych. Zbulwersowani krytycy stosowali też często metodę wyśmiewania autoagresywnych działań. Zbigniew Warpechowski w opisie performance *Oczekiwanie* (1983) wspomniał o tym, że w prasie ukazała się recenzja, w której krytyk pogardliwie nazwał wystąpienie „Siekierzadą”⁴⁶⁹. Najwięcej emocji wywoływały jednak te wystąpienia, w których artysta ryzykował lub zdawał się ryzykować własne życie, ponieważ na krańcu *continuum* autoagresywnego znajduje się właśnie samobójstwo, objęte surowym kulturowym zakazem. I choć bliżej nie znane są wypadki rzeczywistego popełnienia samobójstwa w ramach autoagresywnego performance w galerii, to bardzo wiele znanych z historii wystąpień świadomie balansowało na tej granicy.

Samobójstwo

Skrajnej formy autoagresji, jaką jest samobójstwo, nie da się, wbrew pozorom, prosto i wyraźnie oddzielić od autoagresji, która nie zagraża życiu. W powszechnym odbiorze samobójstwo jest logiczną, choć radykalną konsekwencją autoagresji. Świadczy o tym choćby historia legendarnej samobójczej śmierci jednego z akcjonistów wiedeńskich – Rudolfa Schwarzkoglera. Przez kilkadziesiąt lat krytycy i historycy sztuki powtarzali, że artysta zmarł w wyniku zadanych sobie w trakcie performance ran; miał się wykastrować. W rzeczywistości Schwarzkogler zmarł w 1969 roku, blisko trzy lata po przeprowadzeniu swojej ostatniej artystycznej akcji. Susan Jarosi w artykule *Wizerunek artysty w sztuce performance* opisała historię powstania owej legendy, podkreślając, że w jej wyniku wytworzył się „głęboko lekceważący stosunek do sztuki performance w popularnym dyskursie, który odrzuca to medium jako narcystyczne i masochistyczne”. Nadto wedle badaczki spowodowało to „pojawienie się koncepcji

sztuki performance jako sztuki patologicznej”⁴⁷⁰. Dla niniejszego wywodu znaczący jednak jest fakt, że odbiorcy tak łatwo przyjęli nieprawdziwe informacje i całymi latami powtarzali je bez weryfikacji. Powtórzył je chociażby Henry Sayre w *The Object of Performance* z 1989 roku⁴⁷¹, a w Polsce Andrzej Saj w artykule z 1990 roku *Jeszcze sztuka nie zginęła*, w którym stwierdził: „W swych ekstremalnych realizacjach sztuka sięgała kresu, za którym rozciągał się obszar «nie-sztuki». Pokazanie [...] na Biennale weneckim jako dzieła sztuki autentycznego idioty, samobójstwo «artystyczne» R. Schwarzkoglera”⁴⁷². W umysłach wielu osób autodestrukcja naturalnie łączy się z samobójstwem. Jeśli w sztuce Schwarzkoglera występowały wyraźne masochistyczne elementy, to większości piszących o nim wydawało się prawdopodobne, że jedna z akcji zakończyła się jego śmiercią.

Na gruncie psychiatrii klinicznej lekarze wciąż spierają się, czy autodestruktywna forma masochizmu jest czymś diametralnie różnym od dążeń samobójczych. Babiker i Arnold kładą zdecydowany nacisk na oddzielenie ich, wskazując, że „różnica jest dość oczywista: podejmując próbę samobójczą człowiek zamierza się zabić, dokonując zaś samouszkodzenia nie ma takiej intencji”. I chociaż mają świadomość, iż takie rozróżnienie nie jest zbyt przekonujące, to ostatecznie zgadzają się, że „osoba, która się okalecza, w pewnym sensie uzewnętrznia wręcz przeciwne dążenie natury [niż dążenie samobójcze]. Ona usiłuje się chronić. Samouszkodzenie pomaga się jej nie rozpaść na kawałki, walczyć o przetrwanie”⁴⁷³.

Wolność

Kiedy jednak przyglądamy się sztuce, staje się jasne, że autodestrukcja i samobójstwo mają wspólną płaszczyznę. Masochistyczna sztuka, performance i literatura obracają się bowiem w kręgu zaledwie kilku zagadnień, dla których absolutnie centralnym jest zagadnienie wolności. To kluczowy paradoks masochizmu – to, co wygląda na rezygnację z wolności, jest właśnie ćwiczeniem w wyzwaniu się z zewnętrznych wpływów. Jeśli więc autoagresywna jednostka usiłuje się przed zewnętrznym wpływem chronić, to samobójca ostatecznie z zewnętrznym wpływem kończy. Przejmuje w swoje ręce niczym nieograniczoną władzę decydowania. Pozbawia się życia, by nie podlegać więcej prawom ograniczającym jego istnienie, nie tkwić w porządku, na który nie wyraża zgody, by się od niego uwolnić.

Istotnym tłem dla twórczości Leopolda von Sacher-Masocha były XIX wieku walki o wolność. Masoch urodził się we Lwowie w czasach, gdy miasto należało do wielonarodowej Monarchii Austro-Węgierskiej, w której przodkowie pisarza byli wysokimi urzędnikami austriackiej administracji⁴⁷⁴. Wczesna twórczość Masocha przesiąknięta była problemami nacji i grup mniejszościowych wchodzących w skład Monarchii: Węgrów, Czechów, Polaków, Rusinów (Ukraińców), Rumunów,

Chorwatów, Słowaków, Serbów, Słoweńców i Włochów. Początkowo Sacher-Masocha zajmowała przede wszystkim historia, którą studiował, a następnie wykładał na Uniwersytecie w Grazu i we Lwowie. Pisał powieści i artykuły historyczno-publicystyczne. Angażował się także w bieżącą politykę, między innymi w ruch panslawistyczny, którego główną ideą było wyzwolenie, a następnie zjednoczenie się Słowian. Prawdopodobnie dlatego właśnie, jak zauważył Deleuze, akceptowano pojawiające się w jego powieściach nietypowe relacje erotyczne przypisując je „słowiańskiemu duchowi”⁴⁷⁵.

Leopold von Sacher-Masoch sam „wskazywał na kontekst polityczny jako decydujący o kształcie artystycznym i filozoficznym jego prozy”⁴⁷⁶. To od historii przeszedł do tworzenia literatury, a tematyka niepodległościowa przeniknęła do jego romansów. Obecne w nich napięcie między kochankami zasadza się bowiem zawsze na heglowskiej dialektyce pana i niewolnika. Role między bohaterami rozpisane są na zasadzie podziału: panowania i poddaństwa. Jak pisał Masoch, „musisz być albo młotem albo kowadłem”, a mężczyzna musi być dla kobiety „albo jej tyranem, albo niewolnikiem... jedno z dwojga”⁴⁷⁷. Kochankowie nigdy nie są w jego prozie równymi sobie władzą partnerami, zawsze się ścierają i walczą.

Masoch był zresztą heglistą i zgodnie z heglowską historiozofią rozwój dziejów widział jako drogę dążenia do wolności. Wolności, która możliwa jest do osiągnięcia dlatego, że istnieje stan niewolniczy, rodzący jej potrzebę. Masoch w sposób jednoznaczny odsyła czytelników do Hegla – w jednej z pierwszych scen *Wenus w futrze* z kolan śpiącego anonimowego narratora spada dzieło tego autora, choć nie podano, które konkretnie⁴⁷⁸.

W romansowych utworach Leopolda von Sacher-Masocha pojawiają się wprost wątki walki wieśniaków z panami i poddanych z cesarską administracją. Jak choćby w opowiadaniu *Teodora ze zbioru Sfinksy*, w którym tłem wydarzeń jest krwawo stłumiona rewolucja rumuńskich chłopów, a sama Teodora chłopką, która przejmując władzę i zabija swego kochanka Barona Andora⁴⁷⁹. Widać więc, że dziewiętnastowieczny masochizm, tak chętnie zawężany do prywatnej sfery seksualności, miał swoje źródło w specyficznym momencie historycznym – w sytuacji rozlewającej się po Europie fali klasowych i narodowościowo-wyzwoleńczych wystąpień. Leopold von Sacher-Masoch znał też zapewne dobrze książkę swojego ojca, opartą na jego własnych doświadczeniach, a poświęconą polskim ruchom wolnościowym w Galicji (m.in. powstaniu krakowskiemu 1846 roku⁴⁸⁰). Postawa masochistyczna jest z nimi nierozzerwalnie złączona, będąc szczególnym rodzajem reakcji na sytuację niewoli.

Dużo wcześniej odpowiedzią na długotrwałe doświadczenie niewoli było pojawienie się w kręgu myśli żydowskiej idei mesjanistycznej. „Liczne ruchy

i koncepcje mesjanistyczne w kulturze europejskiej i euroatlantyckiej mają źródło w judaizmie biblijnym. Z Biblii wywodzą się wszelkie topoi i formy mesjanizmów późniejszych, także nowożytnych⁴⁸¹. Wedle zapowiedzi Izajasza Mesjasz miał przynieść „wyzwolenie jeńcom i więźniom swobodę” (Iz 61, 1)⁴⁸², sam jednak miał zostać zabity. Doświadczenie przez Izraelitów niewoli jest wielkim tematem obecnym w wielu księgach Starego Testamentu. Takie pary bohaterów przywoływane w powieściach Leopolda von Sacher-Masocha, jak Samson i Dalila czy Judyta i Holofernes związane są właśnie z historią walczącego o wolność narodu żydowskiego. Także męczennicy chrześcijańscy, naśladowcy Mesjasza Jezusa Chrystusa, byli przedmiotem podziwu ojca masochizmu. „Oni przecież byli ludźmi nadzmysłowymi, którzy cierpienie uważali za rozkosz, poddawali się katuszom a nawet śmierci, z taką samą pogodą ducha, jak inni oddają się zabawom i uciechom. Takim jestem ja” – wyznaje Wandzie Seweryn na kartach *Wenus w futrze*⁴⁸³. Masochista utożsamia się więc z postawą chrześcijańskiego męczennika.

Czasem śmierć samego Chrystusa teologowie i filozofowie różnych orientacji rozważali w kontekście samobójstwa, albowiem, jak napisał Stefan Chwin w książce *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, „Jezus sam świadomie wydał się na mękę i śmierć, której mógł z pewnością uniknąć, w tym sensie jego śmierć była w istocie samobójstwem prowokowanym, które zostało dokonane rękami innych”. Chwin przytoczył też wcale niekrótką listę myślicieli, którzy próbowali odpowiedzieć na pytanie, czy Chrystus był samobójcą. Znaleźli się na niej Jan Chryzostom, Klemens Aleksandryjski, Orygenes, Tertulian, John Donne a nawet Madame de Staël. Także „Rzymianie – i nie tylko oni – uważali na przykład za samobójców męczenników chrześcijańskich, którzy [...] z pełną premedytacją oddawali się w ręce rzymskich oprawców, by ściągnąć na siebie śmierć”⁴⁸⁴.

W twórczości Sacher-Masocha fantazmat samobójczy zaznacza się bardzo wyraźnie i jest naturalnym rozwinięciem masochistycznych pragnień. Sam Masoch, w prywatnej przestrzeni domowej, regularnie zmuszał żonę do chłostania go, a ponieważ, zadawała ona mężowi razy na jego wyraźne polecenie, była to w istocie autoagresja dokonywana cudzymi rękami. Naturalnym jej przedłużeniem – realizowanym już na kartach powieści – było dążenie samobójcze. Również dokonywane „cudzymi rękami” okrutnej Dominy. Śmierć bohaterów z jej rąk to najczęstszy motyw opowiadań Masocha osnutych na tle wzburzonej rozruchami Europy. Powieściowe Dominy zabijają swych mężczyzn z wielkim upodobaniem i bez cienia litości.

Przy założeniu utożsamienia się masochisty z męskimi bohaterami, także przywoływane w kontekście masochistycznego spektaklu historie Dalili pozbawiającej wielkiego Samsona siły poprzez obcięcie mu włosów i Judyty obcinającej

Holofernesowi głowę obrazują kolejne szczeble autoagresywnego *continuum*: okaleczenie, a następnie samobójstwo. W *Wenus w futrze* Masoch przywołał je dokładnie w takiej kolejności: Seweryn najpierw zachwyca się Filistynami na polecenie Dalili wyłupiającymi Samsonowi oczy (autoagresja cudzymi rękami), by zaraz potem zabrać się do czytania *Księgi Judyty* i zazdrościć „srogiemu Holofernesowi królewskiej niewiasty, która ścięła mu głowę”⁴⁸⁵. Seweryn zazdroszcząc Holofernesowi śmierci wyraźnie manifestuje skłonności samobójcze.

Autoagresja i jej skrajna samobójcza postać współistnieją w masochistycznym imaginarium, dla którego najwyższym ideałem jest wolność. Wolność jako niepodległość, niezależność, jako władza pełnego decydowania o sobie wbrew ograniczeniom i zakazom. Postawa masochistyczna pojawia się w sytuacji zniewolenia i jest rodzajem nieoczywistej nań odpowiedzi. Jak już pisałam, Jerzy Bereś podczas *Manifestacji Europejskiej* przyznawał, że symbole zniewolenia są ciągle obecne w jego świadomości, podobnie jak „nutka samobójcza”⁴⁸⁶. Emil Cioran poszedł jeszcze dalej pisząc, że „myśl o samobójstwie robi nam dobrze, a żaden temat nie daje większego wytchnienia [bowiem] gdyby nie myśl o samobójstwie, zabiłbym się natychmiast”⁴⁸⁷.

Rzeczywiste publiczne samobójstwo Siwca czy Badyłaka pozostaje jednak ekscesem, gestem na granicy obłąkania i może właśnie dlatego warto przyjrzeć mu się szczególnie uważnie. Bez lekceważenia, z jakimi zwykło się traktować ekstrema. Publiczne samospalenia trzeba umieścić na tej samej płaszczyźnie, co inne masochistyczne performance odbywające się w bezpiecznych ramach sztuki, gdyż zarówno one, jak i radykalnie ostateczne wystąpienia Siwca i Badyłaka pozostawały w kręgu tych samych masochistyczno-wolnościowych fantazmatów. Obydwa samospalenia zbiegły się także w czasie ze szczególnym nasileniem nastrojów wolnościowych w socjalistycznej Polsce, a jednocześnie z przyzwoleniem na performance i ogólną performatywną aktywnością społeczeństwa. Jak pisał Schechner, „performatyka rozkwitła jako odpowiedź na coraz bardziej performatywny świat”⁴⁸⁸, a ponieważ taki szczególnie performatywny wymiar miały w Polsce zarówno rok 1968, jak i 1980, to badacz jest tym bardziej uprawniony do przyjęcia szerokiej perspektywy performatyka. Bowiem dla performatyka niemal wszystko jest performansem i niemal wszystko może on studiować jako performans – „mówiąc krótko, bada [on] wszystko jako praktykę, zdarzenie czy zachowanie, nie jako przedmiot czy rzecz”⁴⁸⁹.

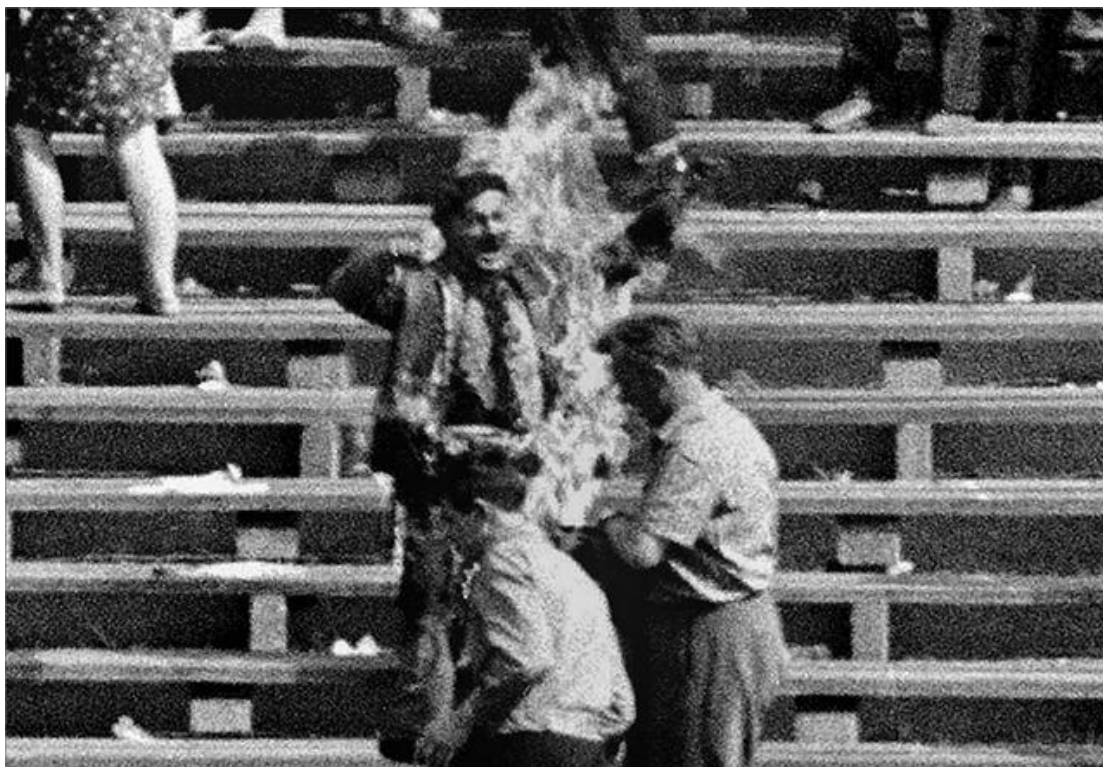
Ryszard Siwiec

Ryszard Siwiec (ur. 7 marca 1909 w Dębicy – zm. 12 września 1968 w Warszawie) podpalił się na warszawskim Stadionie Dziesięciolecia 8 września 1968 roku. Jerzy Bereś dwa miesiące później, 11 listopada 1968 roku, zrealizował w Krzysztoforach performance *Chleb malowany czarno*. Parafrazując sformułowanie *protest song* można

powiedzieć, że zarówno Ryszard Siwiec, jak i Jerzy Bereś dali publiczny „protest performance”, wzburzeni tym samym faktem: stłumieniem studenckich strajków i udziałem wojsk polskich w agresji na Czechosłowację. „Był to wyjątkowo ponury czas gomułkowszczyzny, po spacyfikowaniu polskiego marca i po zmiażdżeniu czołgami praskiej wiosny” – pisał Bereś o swojej manifestacji⁴⁹⁰. „Protestuję przeciw niesprowokowanej agresji na bratnią Czechosłowację” – pisał o swojej Siwiec⁴⁹¹.

Performance Jerzego Beresia, mimo że publiczny, miał jednak na wół prywatny charakter. Artysta wystąpił w funkcjonującej normalnie kawiarni Krzysztofora, gdzie prócz przypadkowych gości obecnych było kilku jego znajomych – członków Grupy Krakowskiej oraz artystów z Czechosłowacji. W pewnym momencie Bereś opuścił wspólny stolik, zdjął koszulę i zawiązał sobie ciasno na szyi sznur. Jego drugi koniec przytwierdził do ceglanej ściany – wyglądał jak więzień. Następnie malował kromki chleba czarną farbą i przeglądał aktualne gazety. Potem „nagle wydaje ostry krzyk: «dość tego». Energicznie zrywa pętlę z szyi, owija ją w gazetę i mocnym ciosem wbija nóż w drewniany blat”⁴⁹². Była to akcja solidarności z czechosłowackimi przyjaciółmi i zarazem rozpisany na czytelne obrazy protest. W atmosferze panującej wówczas powszechnie podejrzliwości był to protest odważny, nawet jeśli został skierowany do wąskiej grupy odbiorców. Na zakończenie akcji Bereś przywiązał do sznura otrzymaną od publiczności czerwoną różę, która w symbolice chrześcijańskiej zapowiada wyzwolenie poprzez męczeńską śmierć⁴⁹³.

Przez kolejne dekady Jerzy Bereś regularnie występował z manifestacjami o wolnościowej wymowie i masochistycznym rysie. O jedynym performance Ryszarda Siwca właściwie niewiele było wiadomo aż do 1991 roku, kiedy to Maciej Drygas nakręcił poświęcony mu dokument *Usłyszcie mój krzyk*⁴⁹⁴ (il. 20). Za tytuł filmu posłużył cytat z odezwy nagranej przez Siwca przed samospaleniem – na ironię jednak zakrawa fakt, że wówczas tego „krzyku” prawie nikt nie usłyszał. Choć Siwiec zaplanował swój samobójczy performance właśnie po to, by ludźmi wstrząsnąć. „Opamiętajcie się, jeszcze nie jest za późno” – mówił w nagraniu łamiącym się głosem.



Il. 20. Samospalenie Ryszarda Siwca, Stadion Dziesięciolecia, Warszawa, 8 września 1968. Kard z filmu *Usłyszcie mój krzyk*, reż. Maciej Drygas, 1991

To, że akcja Siwca zakończona śmiercią wskutek poparzeń, w 1968 roku przeszła niemal bez echa, tylko w pewnej części było efektem działań Służb Bezpieczeństwa. Choć Siwec wybrał do jej przeprowadzenia święto dożynek, które w jednym miejscu skupiało około sto tysięcy osób, po latach nieliczni świadkowie, do których dotarł Drygas, wspominali jak bardzo daremny był to protest. Radiowiec, który prowadził na żywo relację ze stadionu stwierdził: „Tak tragicznie zakończony, dla mnie był protestem nieskutecznym. On się rozplątał w tych tańcach ludu polskiego”. W filmie Drygasa motywem przewodnim stały się właśnie obrazy owego ludu polskiego – przebrani w regionalne stroje kobiety i mężczyźni, niosący zboże, bochny chleba, wstęgi, wianki.

Film otwiera sekwencja kadrów pozbawionych komentarza. Pojawia się obraz palenia przez milicjantów akt spraw i zbliżenie na płonące stosy papieru, co jest oczywistą zapowiedzią samospalenia Siwca i zarazem wskazaniem na specjalne służby jako odpowiedzialne za uciszenie sprawy na całe lata. Następnie pojawia się ujęcie niemego tłumu. Reżyser zbudował więc obrazy, które wprost sugerują, że wyciszenie akcji Siwca było po pierwsze zasługą SB, a po drugie bierności mas. Tymczasem sytuacja była bardziej skomplikowana. Sekwencji początkowych kadrów towarzyszy niepokojąca muzyka Pawła Szymańskiego z tematem skoczego tańca ludowego i to właśnie moment tańców jest tutaj kluczowy. To wtedy podpalił się Siwec, a jego protest, jak wspominał komentator, zginął w hałasie i zamieszaniu.

Radiowiec na filmie Drygasa mówił: „Zaczęliśmy się potem zastanawiać, dlaczego zrobił to na tańcach a nie kiedy Gomułka miał przemówienie [...] przemówienie byłoby przerwane, cały świat by się o tym dowiedział”. Stało się jednak inaczej. W hałasie protestacyjne krzyki Siwca słyszeli tylko najbliżej stojący ludzie, jego podpalenie z dalszych miejsc trybun wyglądało jak wypadek. Jak wspominała starsza kobieta: „Nie zwracano uwagi, skupiliśmy się na sobie, a tam to uważaliśmy, że jakiś incydent, przeszło i już”. Inny świadek dodawał: „Gdybym był bliżej..., ale tak z daleka nie miałem do tego postawy emocjonalnej”. Inny przyznał: „Wołał coś, wołał dużo, ale grała muzyka i myśmy nie słyszeli”. Widać więc, że SB miała od początku ułatwione zadanie.

To największa zagadka samospalenia Siwca: dlaczego wybrał właśnie tamten moment, skoro w innym byłby z pewnością lepiej usłyszany? Dziwił się temu radiowiec, ale staje się to jeszcze dziwniejsze, gdy uświadomimy sobie, z jaką starannością przygotowywał swój protest. W audycji dokumentalnej *Testament* (1992)⁴⁹⁵, jedna z córek Siwca mówiła o znalezionej w rzeczach ojca kartce, na której w punktach rozpisał on najważniejsze związane z protestem poczynania. W pierwszym znalazło się załatwienie wstępu na stadion, w kolejnych rozważał, jakie hasła ma krzyczeć, a nawet w co się ubrać. W punktach szóstym i siódmym zastanawiał się, jakie miejsce na stadionie wybrać i jaki czas będzie najodpowiedniejszy. Nie wiadomo, co ostatecznie postanowił, sądzę jednak, że moment tańców to nie przypadek, gdyż znajduje swoje uzasadnienie w masochistycznej logice jego performance.

Ryszard Siwiec, jak wspominał na filmie jeden z jego znajomych, pod wpływem wydarzeń roku 1968 przeszedł swoistą przemianę, bo „przez długie lata był człowiekiem milczącym [aż nagle zaczął mówić i] trochę to przypominało erupcję wulkanu”⁴⁹⁶. Tematyka rozmów krążyła wokół „niewolnictwa, atmosfery niezadowolenia, upokorzeń, niesprawiedliwości społecznej”. Jak podkreśla w dokumencie znajoma, „można było podejrzewać, po jego gorącej nienawiści do ustroju, reżimu, że on się zdecyduje na coś, a na co, to nikt nie wiedział, jaką to formę przybierze”. Także z relacji znajomych dowiadujemy się, że bardzo oczekiwał „zrywu narodowego”.

Ludzie wypowiadający się w filmie o czynie Siwca z jednej strony mieli problem z określeniem, czym on naprawdę był, z drugiej zaś intuicyjnie wiedzieli, jak go interpretować. „To była jego idée fixe, żeby się poświęcić, przeorać sumienia – to jest takie moje przekonanie” – mówił jeden znajomy, który jego reakcję na wieść o pałowaniu studentów Uniwersytetu Warszawskiego skomentował: „On poczuł, zapewne poczuł, że to był gwałt na nim samym”. Siwiec w istocie doznać musiał owego utożsamienia ze zbiorowością.

Wedle prowadzonego w książce Chwina rozróżnienia jego samospalenie należy umieścić w ramach kategorii „samobójstwa altruistycznego”, bo „świat wewnętrzny samobójstwa altruistycznego skupia się wokół doznania silnej, posuniętej niekiedy do skrajności, śmiertelności identyfikacji jednostki z kolektywem”⁴⁹⁷. A Siwiec w napisanym krótko przed samospaleniem liście do żony tłumaczył: „Jestem pewny, że to dla tej chwili żyłem 60 lat. [...] po to, żeby nie zginęła prawda, człowieczeństwo, wolność ginę, a to mniejsze zło niż śmierć milionów”⁴⁹⁸.

W *Małej Apokalipsie* doskonale widać, w jaki sposób główny bohater stopniowo zaczyna traktować ideę samospalenia jako własną. Do popełnienia publicznego samobójstwa pod Pałacem Kultury zostaje delegowany przez kolegów opozycjonistów – Huberta i Rysia i mimo początkowego sprzeciwu oraz rozważań nad sensem takiego czynu, decyduje się to zrobić. Jak pisał Chwin, altruistyczny „samobójca, który podlega presji, ma subiektywne poczucie całkowitej swobody wyboru, choć w rzeczywistości robi dokładnie to, czego grupa od niego żąda”⁴⁹⁹.

Od Ryszarda Siwca oczywiście nikt konkretnie nie oczekiwał wzniosłego samobójstwa. Nie musiał, gdyż konieczność ofiary wpisana jest w polski scenariusz walki o wolność – można powiedzieć, pożyczając słynne sformułowanie Artauda, że „popełniono na nim samobójstwo”⁵⁰⁰. Konieczność ofiary obecna jest w polskich projektach mesjanistycznych (a mesjanizm to „słaba siła”, jak ujął to Walter Benjamin⁵⁰¹), które powstały jeszcze w okresie romantyzmu jako odpowiedź na klęskę powstania listopadowego i trwającą niewolę. W zbiorowej pamięci funkcjonowały na zasadzie kliszy kulturowej, choć, jak podkreślał teolog Sebastian Duda, „polski mesjanizm romantyczny często wiązano z trzecim, cierpiętniczym typem mesjanizmu biblijnego. Pamiętać jednak należy, że ów polski mesjanizm nie był zjawiskiem jednorodnym, podobnie jak niejednorodne były jego kontynuacje”⁵⁰².

Wątek samobójstwa w epoce romantyzmu analizowała Alina Kowalczykowa w artykule *Samobójcy romantyczni*. Pisała w nim: „Samobójcy z osobistych pobudek targający się na życie, po roku 1831 zajmowali w polskiej literaturze pozycję marginalną. Samobójstwo było bowiem już wtedy – za wcześniejszym przykładem Konrada Wallenroda – włączone jako najwyższa ofiara patriotyczna do biografii romantycznego bohatera”⁵⁰³. Jednakże, jak podkreślała badaczka, zawsze w przypadku tych patriotycznych samobójstw, były one wymuszone przez okoliczności i „dokonywane przez bohaterów, przed którymi nie było innego wyjścia [...] ci ludzie i bohaterowie literaccy nie prezentowali postaw samobójczych – gdyby nie dramatyczne sytuacje, idea samobójstwa byłaby im prawdopodobnie zupełnie obca”⁵⁰⁴.

W późniejszym okresie sytuacja ta nieznacznie uległa zmianie, przechylając się w kierunku umyślnego wystawiania się bohatera na męczeńską śmierć, lecz, jak podkreślała badaczka, „nawet w pojęcie patriotycznej ofiary nie wchodził jednak model

zamierzonego aktu samobójczego, typu na przykład publicznego samospalenia dla zmanifestowania sprawy świata”⁵⁰⁵. Artykuł Kowalczykowej został opublikowany w 1983 roku, trudno stwierdzić, czy znany był jej fakt samospalenia Walentego Badyłaka w 1980 roku.

Samobójstwo dokonywane w imię dobra wspólnoty podlega mechanizmowi heroizacji. Nawet w tych społeczeństwach, w których, tak jak w społeczeństwie polskim, bardzo silnie potępiane jest samobójstwo egoistyczne. Dotyczy to zresztą większości społeczeństw chrześcijańskich. Wychwalają one i „patetyzują rozmaite akty samozniszczenia, jeśli są to akty uznawane za zgodne ze zbiorowym interesem”⁵⁰⁶, podczas gdy surowo piętnują inne. Dlatego w filmie Drygasa kobieta, która była świadkiem akcji Siwca, mówiła niepewnie: „To było jak wypadek pociągu, nie potrafię wytłumaczyć, może dlatego, że samobójstwo to jest dla Polka coś obcego dla naszej kultury, nie wiem”⁵⁰⁷. Nie wiedziała ona, jak przyporządkować ten czyn, bo coś jej mówiło, „że za coś takiego musi być kara” – zgodnie ze światopoglądem katolickim, w którym samobójstwo było grzechem śmiertelnym (obecnie stanowisko Kościoła Katolickiego jest bardziej zniuansowane, nie każde samobójstwo jest grzechem śmiertelnym, zależy to od pobudek jego popełnienia).

Ale film Drygasa, w którym rozmówczyni zgodziła się wystąpić, dokonał heroizacji samobójstwa Siwca choćby poprzez zabieg wprowadzenia do niego komentarzy cieszącego się dużym autorytetem katolickiego księdza, profesora Józefa Tischnera, który przywołując inne samospalenia komentował powoli przed kamerą: „Mnich buddyjski dokonywał aktu samozniszczenia, ale w tym akcie było także coś twórczego”. W innym miejscu filmu, po fragmencie, w którym żona Siwca wyznała, jaki miała początkowo do męża żal, Tischner tłumaczył w dość karkołomny sposób: „To sumienie decyduje, więc gdybym zobaczył, że taki był głos jego sumienia, musiałbym to uznać”.

Pierwszą reakcją ludzi, którzy zorientowali się, że podpalenie Siwca nie było wypadkiem, ale celowym działaniem były okrzyki: „wariat!”. Ze wspomnień lekarza ze szpitala, do którego trafił poparzony Siwiec, wynika, że i tam reakcje były podobne: „Jak się ludzie dowiedzieli rozległy się głosy wariat, psychopata”. Z drugiej strony, jak wynika ze wspomnień pielęgniarki, personel szpitalny, który dostał specjalny numer telefonu do stołecznej komendy milicji i polecenie, by meldować o każdym odwiedzającym oraz o wszystkim, co powiedział pacjent, nie zadzwonił tam ani razu. Ludzie mieli mieszane uczucia.

Choć rodzina Siwca na filmie Drygasa wydaje się stać po stronie bohaterskiej interpretacji jego czynu, widać wyraźnie, że początkowo musiał to być dla nich szok. Pierwsze pytanie, jakie żona skierowała do męża po przyjeździe do szpitala brzmiało: „Coś ty zrobił i po co?”. Zwłaszcza jedna z córek miała względem ojca wyraźnie ambiwalentne uczucia wyczuwalne w opinii: „Był bardzo prawym człowiekiem, takim

prawym, że czasem trudno to było znieść”⁵⁰⁸. Także w jej reakcji na wieść o akcji samobójczej ojca jest wyraźne pęknięcie: „Pomyślałam, jaką miał siłę żeby zostawić rodzinę, ile miał siły żeby to zrobić, skąd? Jaka to siła rządziła tym wszystkim?” – oskarżenie o egoizm (porzucenie rodziny) maskowane jest tu podziwem dla jego bohaterstwa. Synowi Siwca dużo łatwiej przyszło zrozumienie czynu ojca, o czym świadczą słowa: „Kiedy mama mi to powiedziała poczułem, że zrobił coś wielkiego”⁵⁰⁹.

Tymczasem czyn Siwca, który w praktyce oznaczał przecież porzucenie własnej rodziny, był możliwy właśnie dzięki jego utożsamieniu się ze zbiorowością jako nadrzędną rodziną – to ona stała się dlań priorytetem. Siwiec swoją ofiarę widział w kontekście mającego nadejść wyzwolenia Polski (spod władzy ZSRR), jak bowiem zaznaczał, „nie ma ceny, której nie warto by było zapłacić, by taki ustrój nie zapanował nad światem”⁵¹⁰. W tej samej nagranej przez Siwca odezwie pada także kluczowe słowo: matka. Był mocno wzruszony, gdy mówił: „Ludzie, którzy nie zapomnieliście jeszcze najpiękniejszego słowa... matka [...] opamiętajcie się”. Przy słowie „matka” głos drżał mu tak bardzo, że z ledwością w ogóle je wymówił. Matka oznaczała tutaj Polskę⁵¹¹.

W artykule *Słowiańszczyzna zniewolona* Rudaś-Grodzka pisała, że rolę Dominy w narodowym masochistycznym spektaklu spełniała *Polonia* – żeńskie wyobrażenie ojczyzny. „Występuje ona jako najwyższy niedosiężny ideał uczuć patriotycznych. Wymagająca, bezwzględna i daleka. Naród całkowicie oddany tej idei był zobowiązany kontraktem do największych ofiar – z poświęceniem życia włącznie”⁵¹². Można więc przypuszczać, że dlatego właśnie Ryszard Siwiec na czas swojej akcji wybrał moment, gdy rozpoczęły się ludowe tańce, ponieważ tak jak niegdyś wyobrażenie Polonii – one symbolizowały teraz Polskę-matkę, w imię której czynił gest protestu i zarazem najwyższego poświęcenia.

Drygas w swoim filmie operuje formą, która także interpretuje performance Siwca w duchu męczeńsko-masochistycznej logiki. Zanim na zakończenie oglądamy ujęcie Siwca palącego się na trybunach, pojawia się obraz tunelu, na którego końcu widać oślepiającą jasność. Nim widz zorientuje się, że to rzeczywisty tunel, którym tancerze wbiegali na murawę Stadionu Dziesięciolecia, zdąży już skojarzyć ten obraz z amfiteatrami rzymskimi, na których jak żywe pochodnie płonęli pierwsi chrześcijańscy męczennicy.

Rudaś-Grodzka analizując *Prelekcje paryskie* Mickiewicza pokazała, że to właśnie na akceptacji i uwzniośleniu figury umierającego niewolnika zasadza się polski masochizm narodowy⁵¹³. Na przyjęciu i przeformułowaniu sensu własnego zniewolenia, tak by umierający mógł prezentować „bezsilę jako siłę”⁵¹⁴. Autorka podkreśliła też, że to wykłady Mickiewicza w Collège de France „stały się fundamentem wyobraźni zbiorowej Polaków, która czerpała z nich inspiracje do tworzenia

fantazmatów i rojeń wielkościowych”⁵¹⁵. Ten polski mesjanistyczny masochizm legł u źródła „kultury klęski”, bo klęska zgodnie z tym porządkiem zapowiada zwycięstwo.

W książce *Polskie zmagania z wolnością* Andrzej Walicki przypomniał dyskusję, która na początku lat 80. odbyła się w radio i na łamach „Tygodnika Powszechnego”: „Wszyscy uczestnicy dyskusji zgodzili się z tezą, że «kultura klęski» jest «trwałym wytworem naszych dziejów porzecznych» (M. Janion), że klęska fizyczna jest zwycięstwem moralnym, a więc, że warto celebrować klęskę, jako szczególnie cenną wartość narodową”. Z faktu, że dyskusja miała miejsce jeszcze przed wprowadzeniem stanu wojennego, Walicki wyciągnął wniosek, „że dyskutanci przewidywali klęskę *Solidarności* i z góry uznawali ją za rodzaj zwycięstwa moralnego”⁵¹⁶.

Zgodnie z logiką zwycięstwa moralnego wyłaniającego się z fizycznego unicestwienia postępował Siwiec. Dlatego mógł przed samospaleniem pisać do żony: „Czuję spokój wewnętrzny jak nigdy w życiu”. Jego pozornie szalony, okrutny i egoistyczny względem najbliższej rodziny czyn, był dlań bowiem w istocie prezentacją najwyższego zwycięstwa. Wspierał go w takim myśleniu właśnie dorobek romantycznego mesjanizmu, z jego masochistyczną logiką. Z drugiej strony, jak wynika z wypowiedzi córki Siwca, był to człowiek mający trudności w relacjach z innymi. W czasie strajków studenckich próbował kontaktować się z jego przywódcami, ale nie udało mu się, bo wedle córki „szedł prostą drogą, zawsze prostą, a do każdego człowieka przecież trzeba podejść inaczej”⁵¹⁷. W przypadku publicznego samobójstwa to on był jedynym panem performance, widzowie niejako wbrew swojej woli zostali zmuszeni do interakcji. Publiczne samobójstwo jest względem widza rodzajem wyzywającej przemocy. To ta sama przemoc, która obecna jest w autoagresywnych i masochistycznych performance w galeriach.

To widzowie w autoagresywnych wystąpieniach spełniają rolę Dominy, względem której uprzedmiotawia się artysta. Właściwie zostają w nią wtłoczeni, dokładnie tak samo, jak wtłoczona w rolę Dominy była Wanda, żona Masocha. Rola Dominy jest, jak już pokazałam, niezwykle dwuznaczna – wbrew pozorom to masochista dokonuje przemocy wobec Dominy, zmuszając ją do odegrania roli. Widzowie performance „muszą” obserwować. Czasem są też zapraszani do bycia agresywnymi względem performerów. Przecież to właśnie z powodu tej niewygodnej roli wielu odbiorców nie chodzi na performance autoagresywne. W przypadku performance Siwca rolę Dominy spełniały zarówno symbolizujące naród polski, dla którego czynił ofiarę, tłumy ubranych w stroje ludowe tancerzy, jak i otaczające go tłumy na trybunach. Przypisał im w swoim spektaklu określoną rolę i to dlatego, gdy kilku mężczyzn rzuciło się do gaszenia go, odpędzał ich póki starczyło mu sił. W zaplanowanej przez siebie akcji miał bowiem zginąć, a oni mieli patrzeć, a nie występować w roli wybawcy. Jak pisał Jerzy

Bereś, gdy dzieje się inaczej, niż zaplanował performer, „powstaje sytuacja grożąca załamaniem akcji”⁵¹⁸.

Ostatecznie jednak kilku mężczyzn udało się ugasić płonącego Siwca. Obecny przy tym milicjant tak wspominał całe zdarzenie: „On w tym czasie tam krzyczał precz z komuną, precz z Gomułą, i tak dalej, na sowietów i tak dalej, to wszystko było w jego repertuarze [...] niemniej jednak jak zarzuciłem mu marynarkę na twarz to on był już tak poparzony, że po prostu skórę z włosami, to wszystko z niego zeszło miał to na marynarce, pokrwawione. Widok wstrząsający, bo tak, z oczu cieknie krew, z uszu cieknie krew, tu cały jest oparzony, wymieszane to wszystko, skóra, włosy, wstrząsający widok, to co na nim zostało z odzieży to tylko pasek od spodni”⁵¹⁹. W takim stanie Siwiec został odwieziony przez karetkę pogotowia do szpitala, gdzie zmarł 12 września 1968 roku.

Służby Bezpieczeństwa dołożyły starań, by wieści o protestacyjnym samospaleniu Siwca nie dotarły do szerszej publiczności. Tym, którzy pomagali go gasić, władza podziękowała płacąc i przypominając, „by trzymać język za zębami”. Jak wspominał jeden: „Powiedziano nam, że po trzech dniach zmarł i że to był dziwak z Przemyśla, niezbyt zdrowy na umyśle, wcale nie był taki biedny, ale coś mu tam zaczęło odkręcać i że był wrogiem naszego ustroju”⁵²⁰. Z drugiej strony ludzie, którzy znajdowali się w tym samym sektorze Stadionu Dziesięciolecia, wiedzieli dobrze, co się wydarzyło. Siwiec zdążył rozrzuć ulotki; ludzie szybko znaleźli też jego teczkę, która pełna była maszynopisów dokładnie wyjaśniających, po co zrobił, to co zrobił. A jednak pomógł hałas tańców, wielu uznało, że to wypadek, inni, że to tylko wariat. Informacja o akcji Siwca dotarła nawet do radia Wolna Europa, ale z jakichś powodów nie dano jej wiary.

Co ciekawe, nawet kiedy 16 stycznia 1969 roku publicznego samospalenia dokonał na Placu Wacława w Pradze Jan Palach, nikt w Polsce nie przypominał historii Ryszarda Siwca. Mimo że Palach podpalił się z tego samego powodu – protestując przeciwko wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji, a właściwie przeciwko biernej postawie społeczeństwa wobec tego wydarzenia⁵²¹.

Informacje o czynie Palacha bez problemu dotarły do Polski, co znalazło nawet odzwierciedlenie w sztuce. Barbara Zbrożyna w cyklu poświęconym wydarzeniom 1968 roku wykonała rzeźbę zatytułowaną *Sarkofag pamięci Jana Palacha* (1969), przedstawiający formę człekopodobną zbliżoną do kształtu krzyża. Renata Rogozińska interpretując ją odwołała się do metafory misterium paschalnego⁵²². Dużo później, 5 maja 1979 roku, Krzysztof Jung zrealizował nieopodal bramy Uniwersytetu Warszawskiego na Krakowskim Przedmieściu akcję *Całopalenie IV epitafium uliczne pamięci Jana Palacha*, podczas której zapalił ułożony na chodniku okrąg. W tym samym roku zanotował w prywatnym kalendarzu: „W biblijnym Izraelu ofiary bogu składane są ze zwierząt palonych na stosie. Na stosie w Konstancji 6 lipca 1415 płonie

Jan Hus. Mnisi buddyjscy w imię prawdy i wolności składają ofiarę paląc się na oczach przechodniów”⁵²³.

Samospalenia Palacha nie dało się ukryć, bo zaraz po nim studenci rozpoczęli protesty głodowe, a jego pogrzeb przeobraził się w gigantyczną manifestację. Prasa i telewizja zmuszone były zmierzyć się z reakcjami społeczeństwa. W ten sposób publiczne samospalenie dwudziestojednoletniego studenta na trwałe wpisało się w historię Czechosłowacji. Odnosili się do niego także artyści, na przykład Tomáš Ruller⁵²⁴ w performance *8.8.1988* (1988) zrealizowanym w Pradze, w trakcie którego podpalił się, a następnie ugasił w wielkiej kałuży (il. 21). Nie znaczy to, że w Czechosłowacji odbiór samobójstwa Palacha był jednoznaczny. Przeciwnie, o ambiwalencji świadczyć może fakt, że pierwszy fabularny film poruszający ten temat *Gorejący krzew* powstał dopiero w 2013 roku, a wyreżyserowała go polska reżyserka Agnieszka Holland. Warto zauważyć, że Holland w licznych wywiadach udzielanych z okazji premiery serialu, nie przywołała ani postaci Ryszarda Siwca, ani Walentego Badylaka.



Il. 21. Tomáš Ruller, *8.8.1988*, Praga, 1988

Zupełnie inaczej niż historia Palacha potoczyły się wypadki w przypadku performance Siwca, po którym zapanowała cisza. Wydaje się, że decydujący na to wpływ, miał właśnie ów wybór przez niego złego momentu wystąpienia. Nie wówczas, gdy panowała cisza, lecz gdy w rytm ludowej muzyki na stadion wybiegli tancerze. Momentu logicznego w świetle masochistycznej logiki, lecz nie najlepszego z „praktycznego” punktu widzenia.

Autor tekstu w broszurze towarzyszącej wydaniu DVD *Usłyszcie mój krzyk* niedostrzeżenie i zapomnienie czynu Siwca tłumaczy przerażającym stanem ówczesnej ludzkiej świadomości – obojętnością społeczeństwa. To zbyt upraszczające, mimo że taką interpretację sugeruje sam Drygas już ową początkową sekwencją obrazów z ujęciami niemego tłumu. Jego film jest jednak finezyjnym dziełem sztuki i mimo iż skutecznie dokonuje heroizacji akcji Siwca, to pozostawia ją także otwartą na interpretację, pokazuje pęknięcia – całą złożoność tego czynu i złożoność jego odbioru.

Walenty Badyłak

O samospaleniu Walentego Badyłaka (ur. 1904 roku – zm. 21 marca 1980 roku w Krakowie) w 2011 roku nakręcono reportaż dokumentalny *Święty ogień*⁵²⁵. Jego wystąpienie w przeciwieństwie do czynu Siwca nigdy jednak nie popadło w całkowite zapomnienie. Badyłak podpalił się rankiem 21 marca 1980 roku na krakowskim rynku (il. 22). Nieopodal stała długa kolejka do sklepu, przechodziło też wielu spieszących do pracy ludzi. Czyn Badyłaka został natychmiast zauważony, a wokół hydrantu, do którego się przywiązał, zebrał się tłum. A jednak mimo wszystko jego dramatyczny protest pozostał bez wielkiego odzewu i nie stał się pretekstem znaczących politycznych manifestacji – z wyjątkiem niewielkich manifestacji zorganizowanych przez środowisko krakowskiego KPN – nie miały one jednak charakteru masowego.

Malarz Andrzej Łukaszewski, jeden ze świadków zdarzenia, wspominał je po latach: „Zbliżając się do Rynku, widziałem zbiegowisko gdzieś na wysokości Hawełki. Podjechałem. Przy studziencie dostrzegłem dziwną postać, która wydała mi się kukłą oblaną jakąś szarą farbą. Bo kolor tego miejsca, gdzie jest głowa i twarz, był taki sam jak reszty postaci. Wszystko było w tym kolorze. Także te małe buteleczki, porozrzucane wokół. Pomyślałem sobie, że tu w pobliżu są Krzysztofony, siedziba Kantora, i że to mogła być jakaś jego instalacja”⁵²⁶. Ten opis jest niezwykle interesujący, zwłaszcza w zestawieniu z obrazem Eugeniusza Wańka, którego reprodukcja stała się ilustracją tekstu zamieszczonego w „Gazecie Wyborczej”.



Il. 22. Miejsce samospalenia Walentego Badyłaka na Rynku Głównym w Krakowie 21 marca 1980

Obraz *Wańka*, członka pierwszej Grupy Krakowskiej i późniejszego profesora krakowskiej ASP, namalowany jest w konwencji realistycznej i nosi neutralny tytuł *Zdarzenie* (1981). Na pierwszym planie widnieje Walenty Badyłak przypięty łańcuchem do hydrantu. Oczy ma zamknięte, a natchnioną twarz zwróconą ku niebu. Prawą ręką przyciska do piersi dużą metalową tabliczkę. Pionowe języki ognia wzbijają się ku górze, lecz nie spalają ciała, które wraz z ubraniem pozostaje doskonale nienaruszone. Jak pisał Milan Kundera, „w krainie kiczu panuje dyktatura serca [...] dlatego kicz nie może się opierać na sytuacji wyjątkowej, lecz na podstawowych obrazach, które ludzie mają wbite w świadomość”⁵²⁷.

Malując samospalenie Badyłaka *Waniek* odwołał się więc do podniosłych przedstawień męczeństwa, a przecież miał dostęp do „sytuacji wyjątkowej”. Jak dowiadujemy się z reportażu w „Gazecie Wyborczej”, przed przystąpieniem do pracy malarz poprosił o opisanie mu zdarzenia właśnie Andrzeja Łukaszewskiego, któremu to zwęglone ciało Badyłaka w pierwszej chwili skojarzyło się z instalacją Kantora. Mimo to namalował obraz przewidywalny w swoim schematyzmie, jakby zgodnie z zasadą, że „wszystko co narusza kicz jest eliminowane [...] każdy przejaw indywidualizmu [...] każda wątpliwość [...] ironia”⁵²⁸. Obraz *Wańka* poza tym jest częścią procesu heroizacji, opartego na odwołaniu do znanych wzorów i usuwającego w cień wszelką jednostkowość.

Łukaszewski w tym samym reportażu „Gazety Wyborczej” wspominał też, jak zaraz po tym, gdy zorientował się, co się stało, pobiegł do kościoła i przerwał mszę świętą krzycząc do księdza, że na rynku spalił się człowiek. „Usłyszałem w odpowiedzi, że to

samobójstwo”⁵²⁹. Anegdota ta naświetla pierwszą reakcję katolickiego duchownego – zanim jeszcze poznanie kontekstu pozwoliło mu uruchomić proces heroizacji zabronionego czynu. Zaczął się on jednak potem niemal natychmiast według znanego schematu.

Franciszek Bik, jeden z przechodniów (i ojciec Marka Bika członka krakowskiego KPN), który był świadkiem akcji Badyłaka od samego początku, widział jak przypinał się on do hydrantu i polewał benzyną, zdążył też zamienić z nim parę słów, przyznał: „Ponieważ słyszałem wcześniej o przypadkach samospalenia ze względów politycznych, na przykład Jana Palacha w Pradze i pamiętam, co powiedział mi przy studni, od razu byłem przekonany, że jego czyn miał charakter bohaterski, że on poświęcił się dla sprawy”. Z kolei Stanisław Markowski, fotograf który w filmie *Święty ogień* występował na tle ściany z rycinami Grottgera o tematyce powstańczej, mówił: „Uważam, że on w tym geście był i bohaterem i wieszczem, przywódcą. Przez te parę dni temperatury i wrzenia, przywódcą duchowym wszystkich Polaków. To jest nie do przecenienia”⁵³⁰.

Badyłak przytwierdził sobie do piersi metalową tabliczkę z tekstem, który nie mógł być od razu zrozumiały dla postronnych. Brzmiał tak: „Płatni przez katyńskich morderców renegaci, wyrzucili 15 letniego jedynaka ze szkoły, z solidnej piekarni zrobili knajpę, jedynak rozpił się”. Ludzie skupili się więc na zrozumiałej frazie „katyńscy mordercy” i do dziś protest Badyłaka heroizowany jest w imię sprzeciwu wobec kłamstwa katyńskiego. W rzeczywistości Badyłak oskarżał system o osobistą tragedię, w której wątek katyński miał tylko marginalne znaczenie.

Adam Macedoński, krakowski rysownik i założyciel Instytutu Katyńskiego, tak opisał sytuację rodzinną Badyłaka, co pozwala lepiej zrozumieć ów napis na tabliczce: „Przed wojną był czeladnikiem piekarskim, jego żoną była Ślązaczka, która w czasie wojny przyjęła Volkslistę a ich jedynego syna zapisała do Hitlerjugend. Rozwiódł się z nią. W czasie wojny pracował u Zieleniewskiego w fabryce maszyn rolniczych. Był też w Armii Krajowej, miał pseudonim Szymon. Po wojnie odebrał syna byłej żonie i pojechał z nim na Ziemie Odzyskane, do Ożarowa koło Wrocławia, gdzie założył piekarnię. Tymczasem ubecy szantażowali jego syna, ponieważ należał do Hitlerjugend. W rezultacie chłopaka rozpili. Zdemoralizowali go, co spowodowało, że znalazł się w szeregach znienawidzonej przez Polaków Informacji Wojskowej, co ojciec bardzo przeżył”⁵³¹.

Jednak zebrani wokół płonącego Badyłaka ludzie nie znali tej historii. Sam napis na tabliczce wykuty był nadto dość niewyraźnie. Z relacji uczestników wiadomo, że w przeciwieństwie do Ryszarda Siwca, który płonąc wykrzykiwał swój protest, Badyłak nie krzyczał, zostawiając tym samym osłupiałym widzom pole do różnych przypuszczeń. Z tylko jednej, wspomnianej już relacji, wynika, że rozmawiał

z przechodniem tłumacząc mu powody swojego działania. A jednak pochwyciono wątek Katynia, bo tylko on był w stanie racjonalnie wytłumaczyć to nieracjonalne wystąpienie.

Istnieje wiele podobieństw między biografiami Ryszarda Siwca i Walentego Badyłaka. Badylak, mimo braku wyższego wykształcenia, podobnie jak Siwiec, był wielkim pasjonatem historii. Obydwaj mieli AK-owską przeszłość i byli przez swych znajomych postrzegani jako wielcy patrioci, zaangażowani w bieżące sprawy kraju. Obydwaj też, jak wynika ze wspomnień najbliższych, odznaczała się skrajną bezkompromisowością i bezwzględnie potępiali panujący ustrój. „Facet był zawsze w poprzek tego, co się działo” – podsumowała na filmie *Święty Ogień* krewna Badyłaka⁵³². Z kolei wnuk Walentego, Dariusz Badylak, miał względem dziadka, podobnie jak córka Siwca względem ojca, mieszane uczucia: „Dziadek był człowiekiem trudnym we współżyciu, był zarozumiały i miał wielkie wyobrażenie o sobie. Był jednakże człowiekiem – według mojego mniemania – inteligentnym, czytany”⁵³³.

Ryszard Siwiec zdawał sobie sprawę z tego, że jego czyn będzie przez wielu oceniony jako czyn człowieka chorego psychicznie, dlatego w testamencie podkreślił „zdrowy na ciele i umyśle” i zostawił szereg pism oraz nagrań, w których bardzo racjonalnie tłumaczył przeciwko czemu protestuje. Jego akcja odznaczała się pewną uniwersalnością, jako że wynikała z analizy sytuacji zniewolenia, a nie była odpowiedzią na osobistą tragedię. Wręcz przeciwnie, sytuacja domowa Siwca wyglądała dobrze i była stabilna. Swoją czyn widział on w szerokim kontekście. Miało tu miejsce owo utożsamienie się ze zbiorowością, które pozwala wznieść się ponad rozważania swego czynu w kontekście osobistej tragedii. To różnica pomiędzy Siwcem i Badylakiem.

W przypadku performance Badyłaka osobista tragedia była motorem działania, co nie tak idealnie pasuje do masochistyczno-mesjanistycznego scenariusza. Z drugiej jednak strony właśnie fakt, że Walenty Badylak uczynił samobójstwo zdarzeniem publicznym, zmienił jego sens, nadając mu uniwersalny wymiar i polityczne znaczenie. Tak też widział to Macedoński: „Fakt, że Walenty Badylak spalił się publicznie dowodzi, że chciał zaprotestować przeciwko ogólnej sytuacji [...], bo gdyby to była tylko jego osobista tragedia, to by sobie odebrał życie w domu, a nie na oczach całego świata”⁵³⁴.

Podobnie rzecz ma się z autoagresywnymi performance w galeriach. Autoagresja w nich zawarta nie ma wymiaru prywatnego, nawet jeśli źródłowo miała taki charakter, to została z niego wypreparowana lub przekroczyła go. Artysta posługuje się autoagresją jak specjalnym środkiem wyrazu, specyficznym narzędziem spełniającym konkretne funkcje. Widzowie samospalenia Badyłaka musieli się z jego publicznym wystąpieniem bezpośrednio skonfrontować. Z relacji wynika, że dominował szok

i paraliż, a większość ludzi obserwowała radykalny czyn w całkowitym milczeniu. Na krótko po zabraniu zwęglonych zwłok ludzie zaczęli zostawiać pod studzienką znicze i kwiaty, z których później Mieczysław Majdzik, działacz KPN, ułożył napis Katyń. Po wprowadzeniu stanu wojennego, w ramach protestu ludzie w różnych miastach układali krzyże z kwiatów i zniczy.

Ból

Dyskusję na temat czynu Badyłaka w kręgu jego najbliższych znajomych jeden z nich relacjonował następująco: „Niektórzy byli na niego oburzeni, że się zdecydował skrócić życie. Przecież to bezsensowne, kto będzie pamiętał o tym, że on się samospalił, a przecież się musiał męczyć przy tym okropnie. Ból..., wszyscy kładli nacisk na to, że to było na pewno ogromnie bolesne”⁵³⁵. Znajomy ten zwracał równocześnie uwagę, że Badylak nie mógł myśleć wiele o swoim bólu, bo tych, którzy próbowali mu pomóc, odpędzał strasząc, że będą wybuchały butelki z benzyną. Tak samo zachowywał się Ryszard Siwiec – odpędzał próbujących go ugasić mężczyzn. Obydwaj nie byli więc skłonni do przerywania akcji z powodu bólu. Czy ból był w takim razie tak wielki? A może w ogóle nie czuli bólu?

Kwestia bólu jest w przypadku samospaleń, podobnie jak w przypadku masochizmu oraz jego autoagresywnej formy, złożonym i interesującym zagadnieniem. Nie ulega wątpliwości, że palenie się skóry wiąże się z bólem trudnym do wytrzymania. Ale ból, jak podkreślają badacze, jest zjawiskiem subiektywnym. W psychologii wyróżnia się „próg odczuwania bólu” i „próg tolerowania bólu”⁵³⁶. Podczas gdy „próg odczuwania bólu” zależy jedynie od funkcjonowania układu nerwowego, to „próg tolerowania bólu”, który określa jego maksymalne możliwe do zniesienia natężenie, jest zależny przede wszystkim od czynników psychicznych. „Próg tolerancji bólu”, jak udowodniono, kształtowany jest indywidualnie oraz w przeważającej mierze kulturowo. Występuje także zjawisko całkowitej niewrażliwości na ból, zwane analgezą. Analgezja towarzyszy stanom histerycznym i hipnotycznym, ale często idzie także w parze z zachowaniami autoagresywnymi. „Z naszego doświadczenia wynika, że różni ludzie w odmienny sposób przeżywają ból w momencie zadawania sobie ran. Niektóre osoby w chwili okaleczania się zdają się odczuwać niewielki ból albo nawet nie czuć go wcale” – konstatują Babiker i Arnold⁵³⁷. Podobne nieodczuwanie bólu w czasie performance notowało także wielu artystów. Istnieje oczywiście grupa osób, dla których ból w autoagresywnej akcji jest istotny, ale dla nich ważny jest także uświadomiony aspekt karania samego siebie. W przypadku protestacyjnych samospaleń dokonywanych w imię wolności ten aspekt nie wysuwa się na plan pierwszy.

Nie można z całą pewnością stwierdzić, jak Siwiec i Badylak odczuwali ból i jaki mieli doń stosunek, wszystko jednak wskazuje na to, że próg jego tolerancji istotnie się

im zwiększył. W żadnej z wielu relacji świadków, nie pojawia się choćby wzmianka o tym, żeby poziom bólu był na tyle duży, by chcieli zrezygnować z powziętego zamiaru i przerwać akcję. Jedyna wzmianka o bólu Badyłaka pochodzi z relacji Franciszka Bika: „Minęło może 40 minut [...] leżał na ziemi kilka metrów od studni, zwinięty w kłębek, w takiej pozycji embrionalnej, jak kotek. Ciało miał w części zwęglone, ale jeszcze żył. Umierał, cicho wył z bólu”⁵³⁸. A jak pisały badaczki o osobach pozostających w trakcie autoagresywnej akcji w stanie analgezji, „dopiero po upływie pewnego czasu rany zaczynają przysparzać im [...] cierpienia”⁵³⁹.

Analgezja pozostaje obiektem badań psychiatrii, a „całokształt złożoności psychofizjologicznych przemian biorących udział w samookaleczaniu wciąż oczekuje na swe wyjaśnienie”⁵⁴⁰. Jeśli jednak przesuwanie się „progu tolerancji bólu” jest zależne głównie od czynników psychicznych i kulturowych to znaczy, że one właśnie mogą spowodować jego redukcję lub nieodczuwanie. Stan silnego wewnętrznego przekonania o potrzebie dokonania samobójstwa w imię wyższej sprawy, znajdujący ponadto uzasadnienie w tradycji polskiego romantycznego masochizmu, musiał być wystarczająco silnym czynnikiem psychicznym wpływającym na regulację „progu tolerancji bólu” w akcjach Siwca i Badyłaka.

Pewne jest, że doznanie bólu w bardzo wielu autoagresywnych akcjach nie stanowi celu samego w sobie i tym bardziej jest tak w przypadku protestacyjnych samobójstw, których celem jest raczej oddziaływanie w konkretny sposób na odbiorców („przebudźcie się” – jak pisał Siwiec). To raczej dla odbiorców – ból lub domniemany ból performerów jest poważnym problemem i czynnikiem niezwykle trudnym do zniesienia.

Erika Fischer-Lichte analizując autoagresywny performance Mariny Abramović *Lips of Thomas* i zastanawiając się, jak powinien zareagować na niego widz, podkreślała, że gdyby artystka „robiła to na miejskim placu, żaden z widzów nie miałby wątpliwości, że należy szybko interweniować”⁵⁴¹. Istotnie interwencja (próba ugaszenia) była jedną z pierwszych reakcji „publiczności” na podpalenie się Siwca i Badyłaka. Wiemy jednak również, dzięki przekazom świadków, że ani Siwcowi, ani Badyłakowi taka reakcja się nie podobała.

Ból był dla nich czynnikiem ważnym o tyle, o ile wywierał na odbiorcach odpowiednie wrażenie. O ile w ich oczach zaświadczał o ważności sprawy, której dedykowany był czyn. Dzięki „bólowi” stworzyła się między stronami dramatyczna, dwuznaczna więź. I jeśli poczucie winy – czynnik tak często podnoszony w analizie różnych form masochistycznych zachowań – pojawił się tu po czyjejś stronie, to zdecydowanie po stronie widzów. To widzom nie udało się bowiem skutecznie przerwać cierpienia i powstrzymać Siwca i Badyłaka od samobójstwa, co wedle

wszelkich norm społecznych zachowań powinni byli uczynić: Badylak zmarł w karetce, a Siwiec w kilka dni po przewiezieniu do szpitala.

Jak podają realizatorzy filmu *Święty Ogień*, zaraz po samospaleniu Walentego Badylaka funkcjonariusze przeszukujący jego mieszkanie znaleźli na biurku wiersz Miriama (Zenona Przesmyckiego) zatytułowany właśnie *Święty Ogień*. Wiersz ten daje jasne wskazówki, w jakich kategoriach Badylak pragnął, by odczytywano jego czyn. Przywołana w nim historia jest prosta: druidzi strzegący świętego ogniska, gdy kończy się drewno i nie są w stanie dłużej podtrzymywać płomieni, poświęcają się i kolejno wchodzą na stos. Oto kilka fragmentów:

[...]

Lecz mężnie trwali w pracy swej, wiara krzepiła ich, że strzegą
Ogniska myśli, uczuć, cnót, przyszłości całej ludu swego.

[...]

Lecz przyszła chwila, kiedy stróż, co stał z kolei u ołtarza,
Krzyk trwogi wydał, że brak drew, a ogień święty się dożarza.
Druidów grono zbiegło się, aby usłyszeć wieść straszliwą,
Że nastrojony wrogo lud broni im z lasów brać paliwo.
Zgroza! Więc ogień zgasnąć ma? Ból im szalony zmysły miesza!
Nadzieja złudną była więc? – z rozpaczą szepce cała rzesza.
Lecz arcykapłan woła: Nie! Ta ostateczna klęska wieści,
Że już się zbliża koniec zła i trudów naszych i boleści.
Odwagi, bracia! Blisko świt! Aby nam zorza zajaśniała,
Wytrwania tylko kilka chwil! Paliwa brak? – A nasze ciała...

Jeden po drugim szli na stos, a każdy pośród mąk konania
Pytał czy z dali nie brzmi głos, głos odrodzenia, zmartwychwstania,
Czy już nie szumi dębów gaj, czy obiat się nie wznoszą dymy,
Czy nie odżywa świat ich bóstw?... I w ogniu marli tak olbrzymy.
Aż arcykapłan został sam... Widział męczeńską śmierć współbraci,
A nie miał dotąd żadnych wróżb, że ich ofiarę los opłaci,
Że się marzony spełni cud. Jednak nie wahał się ni chwili.
Może tam już się budzi lud? Może śmierć jego – los przesili?
I wstąpił na ofiarny głaz ...

Kapłani popełniają więc zbiorowe samobójstwo powodowani nadzieją, że ich czyn doprowadzi do odrodzenia się ludu, który odwrócił się od wiary ojców. Taka była też

podstawowa funkcja czynów Badyłaka i Siwca – miały spowodować przebudzenie społeczeństwa, przerwać jego bierność, zainicjować protest przeciwko „kłamliwemu” systemowi ograniczającemu wolność. Zgodnie z mesjanistyczną i masochistyczną logiką ich śmierć zapowiadać miała zwycięstwo. Na jej filozoficznym horyzoncie widniało, jak w wierszu o druidach – Zmartwychwstanie. Wiemy jednak, że ani czyn Siwca, ani Badyłaka nie spełniły pokładanych w nich nadziei.

Ponieważ stało się tak właśnie w kraju „celebrującym” klęskę zasadne jest pytanie, dlaczego Polacy nie wyzyskali symbolicznego potencjału tych wystąpień, jak to na przykład zrobili Czesi wychodząc z potężnymi manifestacjami na ulicę po samospaleniu Palacha⁵⁴². Choć Walenty Badylak popełnił publiczne samobójstwo w 1980 roku, w którym wypadła 40. rocznica zbrodni katyńskiej i odprawiano liczne msze w intencji pomordowanych oficerów, nie wykorzystano tej potencjalnie najlepszej okazji, by protestować. Sądzę, że stało się tak w dużej mierze z powodu paradoksalnej natury masochistycznego performance.

Żaden performer autoagresywny, podobnie jak samobójca powodowany specjalną misją, nie jest bowiem „prawdziwą” ofiarą. Ofiarą jednoznacznie możliwą do przyporządkowania kategorii „ofiary”. W jego działaniach jest bowiem siła i brutalne wyzwanie rzucone odbiorcy. Performer wchodzi w rolę ofiary, ale sam także stosuje wobec widza przemoc – obarcza go winą. Tak działa masochista performer, który, co trzeba pamiętać, jest zawsze reżyserem (pozycja panowania) masochistycznego performance. Rolę ofiary, której nie spełnili Siwiec i Badylak, spełnił Jerzy Popiełuszko – katolicki ksiądz, kapelan warszawskiej „Solidarności” odprawiający cieszące się popularnością msze za ojczyznę, który w 1984 roku został brutalnie zamordowany przez Służbę Bezpieczeństwa. To właśnie jego pogrzeb 3 listopada 1984 roku stał się pretekstem wielkiej politycznej manifestacji. Dokumentalne zdjęcia z tego wydarzenia ukazują tłumy uczestników solidarnie wznoszących dłonie w geście Victorii.

Jerzy Kalina performer, rzeźbiarz i autor instalacji, który stworzył oprawę plastyczną pogrzebu księdza Popiełuszki, oparł ją właśnie na motywie Victorii. Jedno z popularniejszych fotograficznych ujęć tej uroczystości przedstawia wielką biało-czerwoną flagę rozdartą w kształt „V” – wyrastającą jakby z trumny duchownego. Cała oprawa odnosiła się do symboliki Zmartwychwstania. Kalina zrobił także przy kościele św. Stanisława Kostki na warszawskim Żoliborzu, w którym głosił swe kazania ksiądz Popiełuszko, ciekawą instalację bożonarodzeniową *Pojazd betlejemski* (1984). W odtworzonym bagażniku fiata 125p, w którym przewożono zwłoki Popiełuszki, zaaranżował żłóbek z siankiem i figurką Dzieciątka. Ludzie solidaryzowali się nad grobem zamordowanego i z tej męczeńskiej śmierci czerpali nadzieję, że wkrótce nadejdzie wyzwolenie.

Ale ks. Jerzy Popiełuszko nie popełnił samobójstwa, nawet jeśli w dalekim planie, podobnie jak śmierć Chrystusa i męczenników, jego śmierć może być w takich kategoriach rozpatrywana. Co znamienne, w niesłychanie martyrologicznym filmie *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (2009) między bohaterami – przyjaciółmi księdza, już po jego zamordowaniu ma miejsce taka oto wymiana zdań: „Nie uchroniliśmy go” – mówi jeden, „Co mieliśmy zrobić?” – pyta drugi, „Nie uchroniliśmy go” – powtarza tamten, „A może tak miało być?” – pyta retorycznie trzeci i scena się kończy. Pokazuje to nakładanie się na historię Popiełuszki historii nieuchronnej śmierci Chrystusa, która to była częścią planu odkupienia. Nie zmienia to jednak faktu, że wedle wszelkich dostępnych informacji Popiełuszko nie chciał umierać. Został zabity przez „wroga”. Role ofiary i oprawcy były więc tutaj jasno rozdzielone.

Różnica między odbiorem protestacyjnych samospaleń Badyłaka i Siwca a reakcją na męczeńską śmierć Popiełuszki jest niezwykle znacząca. W pierwszym bowiem przypadku role ofiary i oprawcy nie były tak czytelnie rozpisane jak w drugim przypadku. Tragedia Popiełuszki pozwalała ludziom utożsamiać się z ofiarą, gdy tymczasem tragedia Siwca i Badyłaka tego nie umożliwiała. Tutaj role nie były tak jasno rozdzielone, mieszały się, wywoływać mogły poczucie winy u „niewinnych”. Performer masochista uświadamia bowiem widzowi, że role uciskanych i uciskających nie są zwykle jasno rozdzielone, przeciwnie, niebezpiecznie się mieszają. Są w istocie wymienne. To dlatego masochistyczny performance, a w szczególności publiczny samobójczy performance, nie może być dla odbiorcy wygodny. Zawarta w nim ambiwalencja wymiany ról jest trudna do przyjęcia.

Zbigniew Warpechowski

Stalin, budując Pałac Kultury, kazał pod fundamentami zakopać jakąś klątwę na naród polski [...] postanowiłem tę klątwę odczarować swoją krwią i krzyżem.

Zbigniew Warpechowski⁵⁴³

Posiadając zdolność do złożenia ofiary z samego siebie, dowodzę, że naprawdę siebie samego posiadam.

Carl Gustav Jung⁵⁴⁴

Na polskim gruncie teksty autobiograficzne artystów wizualnych są dość rzadkie, lecz *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat życia poprzez sztukę performance* Zbigniewa Warpechowskiego jest źródłem o takim właśnie charakterze⁵⁴⁵. Nie jest to autobiografia, jakiej moglibyśmy się spodziewać po pisarzu. Refleksje związane z kolejami życia są tu całkowicie podporządkowane chronologicznie zestawionym wystąpieniom artystycznym. Performance stały się filtrem, przez który artysta spoglądał na siebie i miniony czas.

Ten autorski zapis nie był zresztą zamierzony jako autobiografia. Warpechowski ujawnił we wstępie, że wydawnictwo zwróciło się do niego z propozycją napisania monografii wystąpień. Z myślenia o tym, w jaki sposób to zrobić, zrodził się tekst *Zasobnika*. Nie jest on ani monografią, ani jedynie spisem własnych działań, ale raczej subiektywną opowieścią o sobie poprzez performance. Jak każdy autobiograficzny tekst jest również autokreacją⁵⁴⁶. Neutralnie nazwaną w pewnym miejscu przez samego Warpechowskiego autoprezentacją („to, co robię – pisząc – jest właśnie autoprezentacją”⁵⁴⁷).

Artysta skończył pisanie *Zasobnika* w 1998 roku, wracając pamięcią do czasów sprzed ponad dwudziestu lat. Pamięć jest niezwykle delikatnym mechanizmem. Opisuując na przykład *Krótką love-story z elektrycznością* (1979) stwierdza w pewnym momencie: „Dalej nie pamiętam”⁵⁴⁸. Albo gdy przywołuje *Rien!* (1975 lub 1976): „Były tam jeszcze inne działania, ale ich nie pamiętam”⁵⁴⁹. Wariantów nie pamiętania jest więcej. Można nie chcieć pamiętać, jak wtedy, gdy po suchym opisie wczesnego performance *Dom* artysta stwierdza: „W całości ten wieczór zaliczyłem do swoich porażek”⁵⁵⁰ i tłumaczy to jedynie rozminięciem się z oczekiwaniami widzów. Albo chcieć pamiętać inaczej... Poza tym pamiętanie jest skrajnie subiektywne. Dwoje ludzi zawsze inaczej będzie pamiętać jedno i to samo zdarzenie⁵⁵¹. Ostatecznie „nierzadko naszą jedyną prawdą jest prawda narracyjna, historie opowiadane innym lub sobie samym, które nieustannie «przekategoryzowujemy» i udoskonalamy. Taka subiektywność jest wbudowana w naturę pamięci, wynika z jej podstawy oraz mechanizmów działania ludzkiego mózgu”⁵⁵².

Autobiografia performance

Zbigniew Warpechowski jest przede wszystkim performerem. Choć na jego dorobek składają się także obiekty czy instalacje, to sednem wieloletniej działalności są właśnie działania przed publicznością. To istotne, bo taka sytuacja jest rzadka. Zwykle performance jest jednym z wielu wykorzystywanych przez danego artystę mediów lub etapem twórczego rozwoju, po którym zostaje zarzucony. Warpechowski natomiast nie tylko trwa przy performance, ale też w licznych tekstach poddaje to medium nieustającej refleksji.

Performance przekracza tu dzieło rozumiane jako byt oddzielony i niezależny od twórcy. Staje się sposobem życia, rozumienia, doświadczania, manifestacji siebie. Ścieżką komunikacji, ale także, a może głównie – poznania siebie i świata. *Życie poprzez sztukę* – jak chce autor. Ale w gruncie rzeczy granica między życiem i sztuką nie jest tu wyraźna jak u każdego performerera, który głównym narzędziem pracy czyni swoje ciało. Performer występuje, a jego osoba w trakcie performance staje się publiczna, ale przecież nigdy nie przestaje być prywatna.

Na twórczość Warpechowskiego warto patrzeć włączając do performerskiej działalności również i teksty. Można traktować je jak działania w ramach słów (języka). W istocie performance sprowadza się do działania. Cała bogata refleksja performatyki zakorzeniona jest w teorii performatywu Johna Austina – filozofa języka i autora *How to do Things with Words*⁵⁵³. Warpechowski w pewnym miejscu *Zasobnika* pisał nawet: „Wielokrotnie swoje «pyskówki», czyli wypowiedzi słowne, przeżywałem jako wypowiedzi artystyczne, nieraz bardziej niż niektóre performances”⁵⁵⁴. Pod numerem 035⁵⁵⁵ zatytułowanym *Wierszperformance* umieścił po prostu wiersz opatrzone komentarzem: „Ten wiersz opisuje sytuację, która mogłaby się zdarzyć, którą mógłbym zaaranżować, ale w takim opisie to zostało najlepiej powiedziane”⁵⁵⁶. Widać, że samo działanie jest dla artysty ważne, nawet jeśli nie jest objęte wyraźną ramą performance w galerii.

Praktyczne korzyści płynące dla badacza z *Zasobnika* Warpechowskiego są nie do przecenienia. Mamy tu chronologię, daty, dokładne opisy, fotografie, czasem nawet relację o reakcji publiczności. Nie można jednak traktować go jak dokumentalnego źródła. Po pierwsze – w *Zasobniku* informacje podawane są zawsze wraz z ich autorską interpretacją, z dopiskami, rozwinięciami, refleksjami, odnośnikami. Po drugie – opisy performance tworzył autor po latach (choć zapewne na podstawie pełniejszej niż dostępna komukolwiek innemu dokumentacji), a więc kiedy znajdował się już w innym życiowo i mentalnie miejscu.

Chcąc nie chcąc, nowo zdobytą wiedzę i doświadczenia Warpechowski projektował w przeszłość, bo „autobiografia jest skazana na to, by bezustannie podstawiać to, co się już stało, w miejsce tego, co było w trakcie stawania się [...] złudzenie zaczyna się zresztą już od momentu, gdy opowiadanie nadaje pewien sens wydarzeniu, które ongiś miało kilka sensów, a może żadnego”⁵⁵⁷. Dlatego lepiej traktować tekst ze świadomością, że on sam jest rodzajem performance. Działania, któremu czytający odbiorca sam może i musi nadać sens.

Warpechowski był świadom trudności pojawiających się w czasie tworzenia narracji. Pisał: „Z perspektywy dnia dzisiejszego spojrzenie na przeszłość jest z konieczności wybiórcze, zamazujące nastroje, napięcia, didaskalia, szczegóły”⁵⁵⁸. Opowiadanie o swoich performance porównywał nawet w innym miejscu do samobójstwa, bo „najistotniejszego sensu performance ani odtworzyć, ani opisać się nie da”⁵⁵⁹. A jednak tego symbolicznego samobójstwa dokonywał. Opowiadał, by pamięć o wydarzeniach nie uleciała w, jak to sugestywnie ujął, „przestrzeń wiecznego spokoju”⁵⁶⁰. Badacz musi o tym pamiętać. Zwłaszcza ten zajmujący się historią performance, który teoretycznie bada dzieło, którego nie widział, w którym nie uczestniczył i do którego ma jedynie pośredni dostęp, którego wreszcie nigdy nie uda

mu się przecież zrekonstruować. W praktyce bada więc nie tyle dzieło, ile performatywną historię jego pamiętania.

Jeszcze lepiej delikatność materii performance naświetla fragment *Zasobnika*, w którym autor próbuje rozliczyć się z odczuwanej niekonsekwencji. „Można się zastanawiać, dlaczego postępuję wbrew przez siebie głoszonym zasadom o niepowtarzalności performance” – pisał na marginesie realizowanego aż trzykrotnie performance *Kula* (1980)⁵⁶¹. Rozgrzeszenie przyszło mu dość łatwo, jako konsekwencja odpowiedzi na pytanie sformułowane odwrotnie: „Pytanie, co odbywało się za każdym razem inaczej⁵⁶². Odpowiedź, to, czego w skrócie opisać nie można, bo trzeba by było opisać stany uczuciowe chwila po chwili i jeszcze to, co docierało lub nie docierało do widzów. Co się z nimi działo? Jak moją energię przyjmowali i czy ją w jakiś sposób oddawali”⁵⁶³.

Do performance, jak do wszystkich wydarzeń z przeszłości, nie można naprawdę dotrzeć. Można je sobie najwyżej wyobrazić na podstawie różnego typu relacji. Narracja prowadzona w *Zasobniku* oferuje złudzenie dotarcia do źródła, czyli do zdarzenia, podczas gdy w rzeczywistości źródłem jest sam autobiograficzny tekst, a nie zdarzenie. To, z czym mamy do czynienia, to kreacja artysty, który *post factum* nadawał swoim działaniom znaczenie. Także, a może zwłaszcza uważnie tym, które budziły najwięcej pytań, wątpliwości i niezrozumienia, a nawet sprzeciwu. Do takich właśnie należą działania autoagresywne.

„Jestem samoukiem” napisał o sobie Warpechowski i uznał to za okoliczność szczęśliwą⁵⁶⁴. Nie jest to do końca prawda, choć rzeczywiście nie uzyskał dyplomu studiów artystycznych. Wcześniej zaczął rysować, a podstaw w tym zakresie nauczyła go ciotka Maria Dębicka – malarka, a także śpiewaczka i pianistka. W czasie wojny rodzina artysty w obawie przed Ukraińcami opuściła Wołyń (gdzie artysta urodził się w 1938 roku) i przeniosła do miejscowości Równe na Podkarpaciu. W wyniku bombardowania zburzono tam „budynek jakiegoś urzędu wypełniony mnóstwem papierów i innych przyborów biurowych”⁵⁶⁵, które mały Warpechowski wykorzystywał do ćwiczeń. Lata jego nauki w liceum przypadły już na okres stalinizmu.

W „odwilżowym” 1956 roku rozpoczął studia na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, gdzie rysunku uczył neoklasyk wileński Ludomir Sleńdziński. „Politechnika nauczyła mnie dyscypliny umysłowej i odpowiedzialności za każdą kreskę” – podkreślał później artysta⁵⁶⁶. Uczelnię ukończył bez dyplomu w 1963 roku i skupił się na malowaniu. W 1964 roku został przyjęty na trzeci rok malarstwa na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, którą rozczarowany opuścił po jednym semestrze. Jedynym pozytywnym doświadczeniem tego epizodu były zajęcia z form przemysłowych prowadzone przez Andrzeja Pawłowskiego – eksperymentatora, autora *Kineform* (1957) i współtwórcę środowiska II Grupy Krakowskiej. Po utracie

zainteresowania malarstwem Warpechowski realizował się w poezji i fascynował jazzem („uwielbiałem zwłaszcza ten «modern», «intelektualny»”⁵⁶⁷). Stał się częstym gościem w klubie jazzowym „Helikon” i zaprzyjaźnił z Wiesławem Dymnym⁵⁶⁸. Pod koniec lat 60., podobnie jak Jerzy Bereś, zaczął realizować publiczne wystąpienia.

Autoagresja w performance Warpechowskiego po raz pierwszy wyraźnie pojawiła się stosunkowo późno, bo dopiero w latach 80., czyli po kilkunastu latach od pierwszego wystąpienia, które w *Zasobniku* datowane jest na rok 1967. Być może artysta zrealizował wcześniej wystąpienie z elementami autoagresji – Łukasz Ronduda wymienił nie opisując *Autopsję* z 1973 roku⁵⁶⁹, jeśli jednak performance ten rzeczywiście miał w tamtym czasie miejsce, to nie został przez Warpechowskiego uwzględniony w *Zasobniku*, gdzie w 1973 roku wymienione są jedynie: *Nic+Nic+Nic+Nic*, *Dialog z rybą* i *10 minut*.

Precyzyjnie rzecz ujmując, pierwsze autoagresywne działanie opisane w *Zasobniku* miało miejsce w 1980 roku i nosiło tytuł *Gwóźdź* (il. 23–24). Zgodnie z prowadzoną w książce numeracją było dokładnie 71. wystąpieniem artysty. Było też rodzajem przygotowania do właściwego performance, który wkrótce potem miał zrealizować w Warszawie. Pisał: „Byłem w czasie psychicznych przygotowań do performance w Pałacu Kultury, a wiedziałem już tyle, że «będę potrzebował» przebić sobie ręce i nogi czymś ostrym na wylot [...]. W galerii Art Forum [w Łodzi] postanowiłem wykorzystać okazję i zrobić najpierw próbę z jednym gwoździem”⁵⁷⁰.





Il. 23–24. Zbigniew Warpechowski, *Gwóźdź*, Galeria Art Forum, Łódź, 1980

W powyższym fragmencie uwagę zwraca sformułowanie „będę potrzebował” i ujęcie go w cudzysłów. Planowane przebicie rąk i nóg jest opisane ni mniej ni więcej tylko jako potrzeba. Słowo „potrzeba” związane jest z tak naturalnymi odruchami, jak potrzeba jedzenia czy potrzeba snu. Muszą one zostać zaspokojone, by człowiek mógł żyć; zaspokajanie potrzeb jest czymś organicznym, wynikającym z biologiczności ciała. Natomiast jednym z bardziej jaskrawych przykładów postępowania wbrew odruchom ciała – jest jego kaleczenie.

Dlatego zapewne Warpechowski wziął „potrzebę” w cudzysłów. Jakby odczuwał nieprzystawalność słowa do zamierzenia, ale zostawił je, bo mimo wszystko pasowało najlepiej. Pomysł przebicia ciała czymś ostrym pojawił się jako rodzaj potrzeby psychicznej – naturalnej i nienaturalnej jednocześnie. Artysta nigdzie nie zaznaczył też, żeby specjalnie go ona zdziwiła. „Wiedziałem, że będę potrzebował” brzmi pewnie. Jak silny impuls, wewnętrznie uzasadniony i domagający się realizacji. Realizacji, której zresztą musiał się obawiać skoro zdecydował o przeprowadzeniu próby. Może nie umiał przewidzieć własnej reakcji, a może w ogóle wątpił, czy potrafi dokonać samookaleczenia? W każdym razie do wcześniejszych performance nie robił prób, a przynajmniej o nich w *Zasobniku* nie wspominał.

W praktyce poszło dobrze, bo relację z *Gwoźdź* artysta zakończył słowami: „Jestem z siebie dumny”. Wcześniej opisał dwa etapy wystąpienia. Interesujące, że pierwszy etap – w którym ujawnił nazwiska badaczy odpowiedzialnych według niego za przekłamanie polskiej historii sztuki – pisany jest w czasie przeszłym, podczas gdy drugi etap – z nabijaniem na gwóźdź niespodziewanie okazuje się narracją w czasie teraźniejszym, choć ustępy te nie zostały nawet oddzielone akapitem. Czytelnik zyskał dzięki temu wrażenie relacji prowadzonej na żywo. Został dopuszczony naprawdę blisko wewnętrznych odczuć artysty, o których nigdy nie dowiedziałyby się uczestnicząc w performance bezpośrednio. Taka relacja jest przywilejem tekstu: „Gwóźdź jest specjalnie zaostrzony. Polewam go spirytusem i rękę lewą również. Siedzę przy stole, skupiam się, uspokajam. Zapalam papierosa. Mam przygotowane piórko ptasie. Gwóźdź ma zająć lewą rękę a piórko prawą. Przychodzi moment, którego nie potrafię określić. Coś «idzie» samo, jakby ktoś tym kierował. Przykładam rękę do gwoźdź, naciskam, przepycham, pomagam sobie drugą ręką, gdyż mięśnie stawiają opór. Zdziwiony jestem, że to nic nie boli. Czuję tylko przebicie skóry, najpierw wewnętrznej, a potem zewnętrznej strony dłoni. Ręka jest uwięziona. I teraz dopiero biorę piórko do prawej ręki i kręcę nim koła nad głową. Idealny kontrast. Dwa bardzo różne znaki liryczne. O to mi chodziło. Zdejmuję łapę z gwoźdź. Krew nie leci. Jestem z siebie dumny”⁵⁷¹.

Tekstowi temu towarzyszy tylko jedna fotografia, ale zajmująca całą stronę. Artysta został na niej ukazany dokładnie w chwili nabijania lewej dłoni na gwóźdź. W większości autoagresywnych performance właśnie ten moment jest zwykle uwieczniany i eksponowany jakby dla podkreślenia jego kluczowej roli. I dzieje się tak nawet wtedy, gdy performance miał długotrwałą i skomplikowaną strukturę, a kaleczenie ciała było tylko jednym z wielu wykonywanych gestów⁵⁷². Tymczasem Warpechowski, jak pisał, naprawdę usatysfakcjonowany był osiągnięwszy „idealny kontrast”. W momencie, gdy jedna dłoń była uwięziona i całkowicie unieruchomiona, a druga wykonywała swobodne ruchy piórkiem; gdy udało mu się objąć przeciwieństwa: ciężar i lekkość, bezruch i ruch – w jednym obrazie. Obejmowanie przeciwieństw jest jednym z kluczowych dążeń postawy masochistycznej.

Mimo powszechnego kojarzenia tej postawy ze szczególnym zamięłowaniem do cierpienia, wcale nie w cierpieniu leży jej sedno. Dla realizacji masochistycznego marzenia o pełni ból jest jedynie środkiem do osiągnięcia celu. Etapem do przejścia. Dobrze widać to w narracji Warpechowskiego, gdzie odczuwanie bólu jest jedynie przeszkodą praktyczną. Siłą koncentracji osiągniętą w „niedającym się określić” stanie zostaje on całkowicie zniesiony. Przy okazji opisu performance 4 (1981), kiedy biczował się kolejno pałką, kablem, sznurem i skórzanym pasem, przyznał, że „zmiana narzędzia przynosi pewną ulgę, ale w miarę czytania moje podniecenie wzrasta, bólu

nie czuję”⁵⁷³. Jest to zaskakująca odpowiedź ciała, znana dobrze derwiszom i innym praktykującym trans. Warpechowski doświadczył tego empirycznie; gdyby jednak ból był jego celem, nie miałby prawa być z siebie dumny.

Na marginesie warto dodać, że duma Warpechowskiego mogła brać się nie tylko z pokonania oczywistych ograniczeń ciała, ale także ze świadomości, że odtąd dzielił te doświadczenia właśnie z szamanami. Lektury antropologiczne bardzo wcześnie wpłynęły na jego myślenie o sztuce. W *Zasobniku* trzynasty z kolei, a więc stosunkowo wczesny performance *10 minut* (1973) nazwany został akcją totemiczną, gdzie pod wrażeniem lektury *Totemizmu* Claude’a Levi-Straussa (po polsku wydane po raz pierwszy w 1968 roku) oświadczał: „Czuję się plemieńcem totemizmu sztuka”⁵⁷⁴.

Miejsce bólu w swoich autoagresywnych akcjach Warpechowski komentował w *Zasobniku* przez zaprzeczenie. Zygmuntowi Moniuszce, który pisał, że artysta sugerował widzom, iż odpowiedzi na pytanie o Absolut „należy szukać w cierpieniu, w świadomym i wolnym samoudręczeniu przez wierność wielkim ludzkim ideałom”, odpowiedział stanowczo: „Pozostawiam [...] Zygmuntowi wolność własnego widzenia faktów, mimo że nie praktykuję idei samoudręczenia się, a cierpienie nie boli”⁵⁷⁵. Potwierdził tym samym generalną obserwację zawartą w książce Annegret Eckhardt poświęconej autoagresji, że „do samookaleczenia dochodzi najczęściej w zmienionych stanach świadomości, podobnych do transu; osoby zadające sobie ból czują go jedynie w małym stopniu albo nie czują wcale”⁵⁷⁶.

Odczynienie klątwy

Właściwy performance, do którego Warpechowski przygotował się realizując *Gwóźdź*, odbył się w warszawskim Centrum Sztuki Studio w 1981 roku, w czasie, jak podkreślił twórca, „złudnej wolności po strajkach sierpniowych [która] dodawała otuchy do porachunków”⁵⁷⁷. Dlaczego akurat wówczas potrzebował się zranić? Warto zaznaczyć, że na szerszym tle sztuki światowej działalność performerska Warpechowskiego rozwijała się mniej więcej podobnie do innych „pionierów” sztuki performance: zaczął występować pod koniec lat 60., przekroczył happening, aby od początku lat 70. realizować performance. O ile jednak rozwój autoagresywnego performance przypada z grubsza na pierwszą połowę lat 70., na co właśnie między innymi niebagatelny wpływ miał rozkwit badań antropologicznych i popularyzacja wiedzy o rytuałach, o tyle u Warpechowskiego takie elementy pojawiły się z dziesięcioletnim opóźnieniem.

Artysta napisał, że powodem pierwszego autoagresywnego wystąpienia była chęć... odczynienia klątwy: „Byłem i jestem zdania, że Stalin, budując Pałac Kultury, kazał pod fundamentami zakopać jakąś klątwę na naród polski [...] postanowiłem tę klątwę odczarować swoją krwią i krzyżem”⁵⁷⁸. W zamyśle więc był to rodzaj dobroczynnego obrzędu, a artysta występował jako ktoś w rodzaju szamana.

Gdy mowa o rodzimym szamanizmie, warto przywołać anegdotę opisaną przez Leszka Kolankiewicza w *Sambie z bogami*. Wspominał on mianowicie, jak to wiosną 1980 roku, oprowadzał po Warszawie grupę Haitańczyków zaproszonych do Polski przez Grotowskiego. Byli już dość znudzeni, więc by przykuć ich uwagę stojąc pod pomnikiem Mickiewicza na Krakowskim Przedmieściu przedstawił poetę jako autora rekonstrukcji dawnego obrzędu woduistycznego *Dziady*. Padło pytanie czy był on hunganem (woduistycznym kapłanem), na co Kolankiewicz odpowiedział: nie „ale był wieszczem, a w Polsce to jak hungan”⁵⁷⁹.

Okładka *Zasobnika*, tego autobiograficznego, a więc w zasadzie autokreacyjnego tekstu-performance, przedstawia Warpechowskiego właśnie na podobieństwo wieszcza – polskiego odpowiednika szamana. Wykorzystana fotografia ukazuje natchnioną twarz artysty z żabiej perspektywy, a więc wywyższoną, ze wzrokiem utkwionym w dal, półdługimi zmierzwionymi włosami. Nieodmiennie kojarzy się ona z Mickiewiczem, a raczej z jego kanonicznym wizerunkiem, który utrwalił się już w latach 80. XIX wieku i funkcjonuje w polskiej wyobraźni zbiorowej do dziś⁵⁸⁰.

Warpechowski w wielu miejscach swojej książki zdradza się zresztą z fascynacją romantyzmem. Źródła jego myślenia o performance trzeba niewątpliwie szukać właśnie w nim, gdy we wstępie *Zasobnika* odwołuje się do seansów Związku Promienistych („Ktoś mi powiedział o seansach Promienistych w Wilnie. Promieniści ustawiali się w krąg, trzymali się mocno za ręce. Jeden z nich wychodził w środek i – magnetyzowany, bombardowany energią – improwizował poezję”⁵⁸¹) lub gdy podkreśla, że droga ku performance wiodła w jego przypadku nie od malarstwa, ale od poezji. Tak jak droga Mickiewicza wiodła od poezji do „poezji czynnej”.

Teatrolodzy uznają Mickiewicza wręcz za inspiratora działań okołoteatralnych – szczególnie poszukiwań Grotowskiego⁵⁸². Dla Warpechowskiego był on ważny w okresie kształtowania jego postawy i na ten trop naprowadza już drugi w kolejności opisany w *Zasobniku* performance *Kwadrans poetycki z towarzyszeniem fortepianu i adapteru* (1967), gdzie pojawia się sformułowanie „realność poetycka”, które pięknie precyzuje artysta jako próbę „zbiorowego urzeczywistnienia słów”⁵⁸³.

„Realności poetyckiej” jakże blisko jest do Mickiewiczowskiego sformułowania „poezja czynna” a także do koncepcji „słowa wcielonego”. Mickiewicz rozwinął je w wykładach w Collège de France głoszonych w latach 1840–1844, a także w Kole Sprawy Bożej Towiańskiego. Warpechowski musiał interesować się tym okresem, skoro w *Zasobniku* pod numerem 036, opisując warsztaty prowadzone ze studentami, wspominał o wykonywaniu ćwiczeń „na koncentrację (wg uczniów Towiańskiego)”⁵⁸⁴. Wiadomo także z innej książki artysty – *Podręcznika bis*, że w latach 80. czytał krytyczną książkę Adama Sikory *Towiański i rozterki romantyzmu* wydaną pierwotnie w 1969 i wznowioną w 1984 roku⁵⁸⁵.

Jak pisał Dariusz Kosiński w *Polskim teatrze przemiany*, „punktem wyjścia dla koncepcji [poezji czynnej] Mickiewicza jest radykalna krytyka literatury i wszelkiej doktryny sformułowanej, które uznawał za martwe”⁵⁸⁶. Podobną ścieżką podążał Warpechowski, gdy w *Kwadransie poetyckim z towarzyszeniem fortepianu i adapteru* (1967, Kraków, Rynek 13), sprzeciwiał się skonwencjonalizowanej formule wieczorku poetyckiego i robił ze swoich wierszy, jak to określał, „poetycką miazgę”. Czytał je na wrywki, od środka, od końca, wyrazami, sylabami, wykoślawiając, a potem prosił publiczność o wyrażenie zachowaniem prostych pojęć. Warpechowski od samego początku stał po stronie intuicji i improwizacji, które ze swej natury sprzeciwiają się doktrynom.

Ciekawym dowodem na niechęć artysty do kodyfikacji swoich refleksji był epizod z tekstem zatytułowanym *Zbiór aksjomatów do traktatu o sztuce, czyli Traktat* (1974). Warpechowski uznał, że powinien z jego popelnienia wytłumaczyć i jako kontekst wskazał rozwijający się w Polsce konceptualizm i idącą za nim intelektualizację sztuki. Uległ temu, ale oczywiście, jak podkreślał w *Zasobniku*, na swój sposób. Pisał: „Ja przynajmniej traktat swój potraktowałem żartobliwie”⁵⁸⁷. Najważniejsze wydaje się jednak podważenie jednoznacznego sensu tekstu, gdy podczas czytania-performance (najpierw w ramach Lubelskiej Wiosny Teatralnej a następnie w trakcie gdańskiego pleneru nadbałtyckich szkół artystycznych *Fart 74* w 1974 roku) był on np. odgwisdywany i wystukiwany drewnianym młotkiem o deskę. Artysta podsumował: „Wszystkie formy czytania moich performance [...] są jednakowo komunikatywne i niekomunikatywne”⁵⁸⁸.

W innym miejscu Warpechowski pisał o zgodzie na przypadek, który często czyni przecież dzieło nieudanym: „Pokażmy jak rodzi się dzieło sztuki, a pokazując to, pokazujemy jeszcze bardziej, jak się nie rodzi. Wielokrotnie częściej. Tego nie można się wstydzić, ani zapierać”⁵⁸⁹. Zapewne z realizacją tego twierdzenia bywa różnie, szczególnie w procesie konstruowania pisanej narracji, jednak daje się zauważyć pewna skłonność artysty do przytaczania niekoniecznie pochlebnych dlań reakcji widzów. Tak stało się właśnie w opisie *Auto-Championa* (1981, Warszawa). Artysta nie ukrywał, że widownia się śmiała, gdy przebijanie własnego ciała szło mu opornie. Przytoczył także raczej złośliwą uwagę Szajny, proponującego mu, by „otwory na rękach i nogach porobił operacyjnie na stałe!”⁵⁹⁰.

Jak pisał Kosiński o Mickiewiczowskiej „poezji czynnej”, „żywe, a więc rzeczywiście wpływające na ludzi, przemieniające ich, może być tylko słowo wcielone, czyli człowiek uosabiający ideę, a zarazem reprezentujący posłannictwo narodu”. W wykładzie XIII za wzór stawiał Mickiewicz Chrystusa pisząc: „Nie jest [on] twórcą żadnej doktryny, ani żadnego prawodawstwa w pospolitym tego słowa znaczeniu [...] wiernym swym dał coś bardziej rzeczywistego, pozytywnego, a zarazem bardziej

wymagającego, to znaczy swoją osobę, swój żywot, swoje dzieje”⁵⁹¹. Chrystus jest słowem wcielonym; słowem, które stało się ciałem. Jest wzorem czyniącego. Wzorem performerera.

Nie przez przypadek więc autoagresywna potrzeba Warpechowskiego zrealizowała się po raz pierwszy w *Auto-Championie* (1981). Należy on bowiem do większej grupy performance artysty, dla których ogólny schemat wyznacza właśnie ukrzyżowanie Chrystusa. Pierwsze wystąpienia z tego cyklu nie zawierały jednak autoagresywnych elementów, a już na pewno nie w formie kaleczenia ciała⁵⁹². Co więcej, miały charakter prześmiewczy. Elementy masochistyczne, inne niż kaleczenie, pojawiały się, ale rzadko; można tu wspomnieć właściwie tylko o *Branch-Championie* (1979), kiedy to Warpechowski zmielił gałąź nieznanego mu gatunku drzewa, po czym zjadł ją mimo obaw, czy nie jest czasem trująca.

W *Zasobniku* wystąpienia wspólnie nazwane *Champion of Golgotha* opisane są jako cykl albo też seria. Wraz z upływem czasu stały się jednak bardziej czymś w rodzaju pojemnej ramy. Artysta wpisywał w nią działania o różnym wydźwięku w zależności od kontekstu ich realizacji. Pierwszego *Championa* (1978) zrobił w 1978 roku, w *Zasobniku* nie znajdziemy jednak jego opisu. Nie wiadomo także, jak wyglądało drugie wykonanie na Biennale Młodych w Sopocie (1978), gdyż zamiast tego artysta opisał tu ideę cyklu w trzech punktach.

Po pierwsze więc, była to w jego zamierzeniu odpowiedź na bezmyślny kult idoli kreowany przez, jak sam napisał – „menadżerów”. Zaskakujące, że artysta użył właśnie słowa menadżer, które wydaje się tak mocno związane z kapitalizmem. Jednak w ograniczonym zakresie funkcjonowało ono również w PRL-u, na przykład w latach 60. w „Polityce” pojawił się cykl artykułów *Opinie i rady dla menedżerów*. Być może też Warpechowski pisał to już w latach 90.⁵⁹³ lub przywiózł to słowo z zagranicznej podróży; w innym miejscu donosił, że w 1975 roku znał już termin performance, który w Polsce wszedł do użytku parę lat później.

Po drugie – krytyka kultu idoli równa się krytyce kultury popularnej (jej banalizacji); jak artysta pisał: „Droga krzyżowa [...] najdonioślejszy dramat człowieka w niezwyklej kondensacji [...] odwracam wszystkie znaczenia [...] wszystko ma być lekkie, miłe, przyjemne”⁵⁹⁴. Po trzecie – artysta podkreślał, że Chrystus, tak jak i Sokrates, zostali zabici zgodnie z wolą większości. A więc wola zbiorowości została tu skonstrastowana z indywidualizmem. A raczej socjalizm skonstrastowany z personalizmem, ponieważ takich właśnie pojęć częściej używał artysta, na przykład w opisie performance 4 (1981), zrealizowanym w czasie pomiędzy *Gwoździem* (1981) a *Auto-Championem* (1981), w którym także występowały autoagresywne gesty.

Jak wynika z pierwszego w miarę dokładnego opisu *Championa* zamieszczonego w *Zasobniku* pod numerem 040, był to, mimo jego krytycznej wymowy, bardzo

zabawny performance. Odpowiednikiem umycia rąk przez Piłata było tu bowiem spryskanie widzom rąk dezodorantem Brutal. Krzyż był składaną, poręczną lekką konstrukcją, na którą wszedłszy artysta założył nogę na nogę i wypił coca-colę. Przez cały czas się uśmiechał. Krwią były przyczepiane na zatrzaski „kropelki uszyte z połyskującego amarantowego materiału i wypchane jak poduszeczki”⁵⁹⁵.

Jakże różnił się więc zrealizowany w Pałacu Kultury *Auto-Champion* (il. 25). Trzy lata wystarczyły by w obrębie tej samej „ramy”, całkowicie przesunęły się akcenty i zmieniły środki wyrazu. Ironiczną krytykę banalizacji kultury (rozumianej również jako religia) zastąpiło odczynianie narodowej klątwy, a dekoracyjne kropelki krwi – autentyczny autoagresywny gest. A wszystko to dokonało się pod wpływem nowej sytuacji politycznej. To ona wygenerowała potrzebę przebiccia ciała czymś ostrym. Warpechowski za tą potrzebą poszedł, jakby w zgodzie z zaleceniami Mickiewicza, że „jest wielkim grzechem namyślać się, co masz mówić i robić, [podobnie] jak poeta improwizator nie myśli co ma mówić, tak i ty powinienesz robić, z tonem, który masz w sobie”⁵⁹⁶.



Il. 25. Zbigniew Warpechowski, *Auto-Champion*, PKiN, Warszawa, 1980

Ton oznacza tutaj specyficzny duchowy stan, na który trzeba się otworzyć. Używał tego terminu Towiański, a za nim Mickiewicz, który tłumaczył, że „jest to cała siła

ducha na wierzchu”⁵⁹⁷. W innym miejscu pisał: „Przejrzeć duchem, ciało przebić i owładnąć, i w harmonii z ciałem, nie tracąc tonu ducha, działać”⁵⁹⁸. Te słowa zdają się doskonale oddawać działanie Warpechowskiego. Przebicie ciała znaczyłoby tyle, co nim „owładnąć”, czyli zapanować nad nim, wznieść się ponad jego oczywiste ograniczenia. Tu kryje się siła tego pozornego pozbawiania się siły, ponieważ kalecząc i unieruchamiając własne ciało artysta prezentował widzom własną moc całkowitego nad nim panowania. W dodatku osiągnął nadzwyczajny stan energetyczny, ów romantyczny „ton”.

W tytule *Auto-Championa* kryje się ciekawa gra słów. „Auto” jest przedrostkiem, który wskazywać może na bardzo autorski wymiar tego konkretnego wystąpienia. Jednocześnie „auto” jest po prostu samochodem, w tym przypadku, jak pisał artysta, bardzo konkretnym – mianowicie Polonezem. Podczas *Auto-Championa* Warpechowski przebijał bowiem ręce i nogi bynajmniej nie na krzyżu, tylko „pod samochodem”. Na zamieszczonej w *Zasobniku* fotografii wygląda to tak, jakby „stawał się” podwoziem. Leżał na podłodze w samych krótkich spodenkach, pod nim, jak pod jakimś mechanikiem samochodowym, rozłożony był kostium Championa. Zaostrzony pręt z nawleczonymi tekturowymi kółkami przeszywał mu skórę nad stopami. Na drugi pręt starał się nabić obydwie dłonie. Musiał to być moment, kiedy „ciało stawiało zbyt duży opór”, bo widoczna na zdjęciu twarz i napięte mięśnie wyrażają wielki wysiłek⁵⁹⁹.

Zgromadzonym widzom performance ów wydał się komiczny, co z kolei artyście musiało wydać się znaczące, skoro napisał o tym w swojej relacji: „Gwoździe wbijają się na około centymetr, ale nie przechodzą na wylot. W tym czasie wypadają mi gwoździe z nóg i muszę je wbić jeszcze raz. Na sali słyszę śmiechy”. Śmiech wyrwał się z ust zebranych, gdy zbyt trudna do zniesienia stała się opozycja między powagą autoagresywnego gestu (zawierającego czytelne odwołanie do Chrystusa) a nieudolnością jego wykonania. Artysta silił się by dokonać samo-uprzedmiotowienia (przemiany w podwozie), ale wychodziło mu to z trudem. Jego postać stała się groteskowa. Napotykamy tu więc ów specyficzny ton groteskowy męskiego masochizmu, o którym była już mowa wcześniej w kontekście sztuki Beresia. Śmieszność rodzi się, kiedy podmiot, uparcie i nie zważając na nic, dąży do znalezienia się w pozycji przedmiotu.

Ciekawym momentem w opisie *Auto-Championa* jest jego fragment końcowy: „Wreszcie samochód zmontowałem i leżąc na plecach, kręcąc kołami, warczę i z warkotu wchodzę w śpiew *Poloneza A-dur* Chopina. Mam stygmaty. Wychodzę na krzyż. Zapala się żółta lampa drogowa. Przeróżające światło ostrzegawcze”. Z własnego uprzedmiotowienia dochodzi więc artysta do sprawy narodowej, którą symbolizuje Polonez, będący jednocześnie, jak podkreślał, samochodem, którym obdarowywano towarzyszy partyjnych⁶⁰⁰.

Autoagresywne i uprzedmiotawiające gesty zaczynają się więc pojawiać w performance Warpechowskiego w ścisłym związku ze zmieniającą się sytuacją polityczną, kiedy żywe stały się nastroje wolnościowe, karnawał „Solidarności” przyniósł nadzieję na zmiany, a pozycja rządu wydawała się osłabiona. Artysta przypieczętował tę sytuację symbolicznie – odczyniając klątwę przeklętego daru – Pałacu Kultury, będącego, jak chce Konwicki w *Małej Apokalipsie*, polską „statuą niewolności”⁶⁰¹.

Warto dodać, że Pałac Kultury był powszechnie postrzegany przez społeczeństwo dokładnie w taki sposób, w jaki dar funkcjonuje w opisywanej przez antropologów ceremonii potlachu – jest on w istocie zniewagą czynioną temu, który go otrzymuje⁶⁰². To za jego pomocą darczyńca demonstruje swoją dominację nad obdarowywanym. Jednocześnie w trakcie odczyniania przez Warpechowskiego klątwy tego daru, pojawiło się „prerażające światło ostrzegawcze”⁶⁰³. Dla kogo, przed czym? Można założyć, że przed zbytnią euforią. Jak wskazują kolejne autoagresywne performance Warpechowskiego z 1981 roku, nie miał on poczucia, że nastąpiła jakaś wielka polityczna czy społeczna zmiana na lepsze. Jakiś czas po *Auto-Championie* w BWA w Sopocie wystąpił ucharakteryzowany na nieboszczyka i leżąc w trumnie głosił, że „na Polskę i na jej Naród wydano wyrok śmierci [...] od tamtej pory wyrok jest wykonywany powoli i konsekwentnie”⁶⁰⁴.

Po odczynieniu klątwy Pałacu Kultury autoagresja nie zniknęła z występów artysty. Przeciwnie, nasiliła się. „Odczarowywanie krwią” stało się odtąd ich częstym elementem. Tym samym otworzył się nowy rozdział performerskiej działalności Warpechowskiego, w którym coraz bardziej istotne stawały się rozważane na wielu poziomach sprawy wolności i nie-wolności.

Od tego czasu wyraźnie nasilił się też temperament krytyczny artysty i wzmógł oskarżycielski „ton”, co czytelne jest nie tylko w *Zasobniku*, lecz także w jego kolejnych autorskich książkach: *Podnośniku* (2001), *Stateczniku* (2004) i *Wolności* (2009). Autoagresywna forma masochizmu splotła się ze wzrastającą skłonnością do megalomani, a jak zwróciła uwagę Monika Rudaś-Grodzka, „kompleks niższości i towarzyszące temu cierpienie wykształciły mesjanistyczne, kompensacyjne przeświadczenie o moralnej wyższości”⁶⁰⁵. Polski romantyzm (wraz z całą jego specyfiką czerpania siły z własnej bezsily) leżący u źródeł myślenia Warpechowskiego o performance, uwolnił się i przeniknął głębiej.

Porozumienie

Przed rokiem 1980 Warpechowski nie był raczej skłonny do bezpośredniej reakcji na konkretne wydarzenia w kraju. Jako wyjątek należy wymienić performance *Piłka nożna* z 1974 roku, wykonany w BWA we Wrocławiu. Była to reakcja artysty na zbliżające

się mistrzostwa świata w Monachium: „Do takiego wystąpienia zmusiła mnie nachalna propaganda piłki nożnej w związku ze zbliżającymi się mistrzostwami”⁶⁰⁶. Artysta wyraźnie unikał jednak angażowania się w politykę. Jego wystąpienia w latach 70. podejmowały głównie kwestie uniwersalne, filozoficzne i egzystencjalne, o czym świadczy np. seria performance *Nic* lub $\frac{1}{2}$ ⁶⁰⁷.

To jednak uległo zmianie. Szczególnie mocno zareagował artysta na „marsz głodowy”, który ruszył ulicami Łodzi 30 lipca 1981 roku. Pierwszy taki marsz miał miejsce 28 lipca w Kutnie, kolejne organizowane z inspiracji „Solidarności” w Szczecinie, Warszawie i Wrocławiu. Były one odpowiedzią społeczeństwa na wciąż pogarszające się zaopatrzenie (choć w ścisłym znaczeniu tego słowa „w Polsce głodu nie było”⁶⁰⁸). Dla Warpechowskiego jednak ważne było to, że „jakaś dziwna fala poprzedzała tę manifestację, jakiś podmuch gniewu”. W *Zasobniku* przyznał, że „kilkadziesiąt tysięcy kobiet zapłakanych «my chcemy jeść»” – wywarło to na nim ogromne wrażenie⁶⁰⁹. Na dokumentalnych fotografiach z tego wydarzenia widać tłumy kobiet z wózkami, a także dzieci niosących transparenty z hasłami: „Przez rządy Gierka nie znamy nawet cukierka” (widoczny na zdjęciu Jerzego Kośnika) czy „Słońce w Polsce przestanie świecić, gdy głodne będą polskie dzieci” (widoczny na fotografii Andrzeja Zbranieckiego).

W nawiązaniu do tych wydarzeń Warpechowski zrealizował w warszawskiej Galerii Małej autoagresywny performance *Porozumienie* (1981; il. 26–27). Odnosił się w nim bezpośrednio do marszu głodowego, a także do ogólnej sytuacji w kraju, gdzie w atmosferze wciąż wybuchających strajków od kilku miesięcy trwały pertraktacje pomiędzy „Solidarnością” a PZPR. „Solidarność” coraz mocniej domagała się wdrażania obiecanych w sierpniu 1980 zmian, a PZPR wycofywała, gdyż zagrażało to osłabianiem jej jednowładztwa. Narastał konflikt.

Warpechowski wystąpił w ochraniaczach, kasku na głowie i nałokietnikach, lecz z odsłoniętym torsem. Przez dłuższy czas nosił na ramionach spory ciężki głaz. W *Zasobniku* następująco relacjonował przebieg akcji: „Po pewnym czasie kamień ciąży coraz bardziej. Na podłodze mam nahajkę, kartkę z napisem porozumienie oraz długopis. To są sytuacje, które mam do wyboru. Biczuję się, potem znów biorę kamień, biczowanie, kamień, biczowanie, kamień. Za wszelką cenę staram się uniknąć podpisania porozumienia. W końcu opadam z sił. Biorę tę kartkę i usiłuję połknąć. Nie daję rady. Wypluwam ją na podłogę, rozprostowuję i podpisuję”⁶¹⁰.

Performance ten można interpretować jako wystąpienie *stricte* polityczne, w którym Warpechowski utożsamiał się ze społeczeństwem umęczonym długotrwałymi przepychankami z władzą. Porozumienie znaczyłoby wówczas przypuszczalnie to, że choć walka z reżimem jest słuszna, to trzeba się z nim porozumieć, by nie doszło do jeszcze większego kryzysu gospodarczego. Takimi zresztą argumentami partia

przekonywała strajkujących do zawieszenia protestów i powrotu do pracy dla wspólnego dobra.

Ale w *Porozumieniu* była też bardziej osobista warstwa. Być może nie chodziło tylko o relację społeczeństwo – władza, ale raczej relację artysta – społeczeństwo. Marsz głodowy w Łodzi stał się bowiem dla Warpechowskiego przyczynkiem do przemyślenia, a może i rewizji własnej artystycznej postawy. Napisał o tym w tekście *Marsz głodowy*⁶¹¹ zamieszczonym w *Podręczniku bis* i datowanym na 29 lipca 1981 roku⁶¹²: „Co ma wybrać mędrzec, kiedy światem rządzi zło, okrucieństwo? [...] co ma wybrać – bycie wewnątrz czy ucieczkę na pustelnię myśli, odwracając wzrok ku gwiazdom?”⁶¹³. Innymi słowy, zastanawiał się, jaką postawę powinien przyjąć artysta w obliczu historycznego wrzenia: czy powinien zaangażować się swoją sztuką, czy się wycofać? Dać się porwać prądom czasu, uwikłać w politykę czy też pozostać z boku? Być wewnątrz wydarzeń, czy uciec na pustelnię? To dylemat jak z poodwilżowego wiersza Stanisława Grochowiaka *Święty Szymon Słupnik*: „powołał go Pan na słup” czy „na bunt”⁶¹⁴?





Il. 26–27. Zbigniew Warpechowski, *Porozumienie*, Galeria Mała, Warszawa, 1981

W postawie artysty zanurzonego w uniwersalnych problemach egzystencji, a przez to zdystansowanego wobec problemów doraźnych, do której Warpechowskiemu było we wcześniejszych latach blisko, wpisany jest pewien rodzaj lekceważenia, a może nawet wyższości. Ten sam, który wzbudza także czasem postawa eremity, spokojnie oddalającego się na pustynię, by przebywać sam na sam z Bogiem, podczas gdy inni

zmagają się z problemami wymagających natychmiastowej interwencji. Warpechowski także i o tym pisał w tekście *Marsz głodowy*.

Przyznał, że do ludzi widzianych w tramwajach, sklepach i na ulicach żywił negatywne uczucia. Chciał się od nich odizolować, a „współczucie [wobec nich] mieszało się z lękiem, zniechęceniem sięgającym nieraz złości, a może nawet pogardy”. Widział w nich bowiem oportunistów: „Wydawało się, że ja to rozumiem, znam, że to ONI są temu winni, zwłaszcza wtedy, kiedy patrzyło się na te zmuzułmanione stada, odświeżone i uśmiechnięte, podczas obchodów 1-majowych, czy tzw. wyborów”. Widział społeczeństwo ni mniej ni więcej tylko jako bierną masę, pozbawioną moralnego kręgosłupa, jakiejś wewnętrznej niezależności, a przez to odpowiedzialną za trwanie systemu. Pisał: „To raczej ja czułem się pokrzywdzony, niedoceniony i zagrożony”⁶¹⁵.

W takim myśleniu nie był zresztą odosobniony. W książce *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*⁶¹⁶ Anna Bikont i Joanna Szczęśna przytoczyły łudząco podobną ocenę społeczeństwa lat 70. przeprowadzoną przez Kazimierza Brandysa. W *Niereczywistości* pisał on o typie Polaka biernego, układowego, siłą bezwładu podążającego za głosem partii, nieznającego poczucia wolności, zdolnego na wszystko, byle tylko dostać trzynastą pensję i zagraniczne wczasy⁶¹⁷.

Na kimś, kto jak Warpechowski widział sprawy w ten sposób, masowe wystąpienia karnawału „Solidarności”, unoszący się wszędzie nastrój słusznego gniewu i pragnienie zmian musiały zrobić kolosalne wrażenie. Nagle, w konfrontacji z nimi, to postawę wewnętrznej emigracji należało jeszcze raz przemyśleć i zweryfikować. Warpechowskiemu imponowała manifestowana jawnie siła społeczeństwa. Pisał z emfazą: „Niesłychana energia promieniuje z serc ludzkich, aż gęstnieje powietrze, uszy zatyka, ciało drętwieje. Słyszysz się tylko bicie serca i GNIEW! Nienawiść do zła, obłudy, perfidii i kłamstwa”⁶¹⁸. Z tym artyście łatwo się było utożsamić. Być może na jakiejś płaszczyźnie zawarł też więc chwilowe (czasowe) porozumienie ze społeczeństwem.

Swoją ocenę społeczeństwa zweryfikował też Kazimierz Brandys pod wpływem szczególnej atmosfery towarzyszącej pierwszej pielgrzymce papieskiej do Polski w 1979 roku. Był zachwycony niespotykaną wcześniej harmonią i życzliwością między ludźmi: „Inny sposób chodzenia, nie czuło się naporu, tłum z wolna falował, ludzie szli, nie popychając się, ustępowano sobie w przejściu. Po raz pierwszy od lat szedłem uśmiechając się do przechodzących. [...] Nasuwa się ciężkie podejrzenie. Czy nie za pochopnie sądziło się tę masę widząc w niej bezwład i słabość lub dopatrując się w jej zniewoleniu codzienną wegetacją – brak zasobów duchowych”⁶¹⁹.

Nieporozumienie

W autoagresywnym performance rzadko dochodzi między performerem a odbiorcami do sytuacji *communitas*, rozumianej jako poczucie wspólnoty i więzi pomiędzy uczestnikami zdarzenia, która charakterystyczna jest dla obrzędów i rytuałów (w tym rytuałów przejścia)⁶²⁰. Jest ona także istotą głównego obrządku wiary katolickiej – Mszy Świętej. Związek między uczestnikami autoagresywnego performance (artystą i odbiorcami) jest raczej pełen napięcia, a czasem nawet obopólnej, nieskrywanej wrogości. Wyrazistym świadectwem tego może być wystąpienie Zbigniewa Warpechowskiego *Oczekiwanie* (1983), zrealizowane już w stanie wojennym w Biurze Wystaw Artystycznych w Lublinie.

Zamieszczona w *Zasobniku* fotografia z tego wydarzenia (autorstwa Zygmunta Rytki – artysty i fotografa wydarzeń artystycznych w latach 70. i 80.) przedstawia czarną, ukrytą w cieniu białego boksu sylwetkę Warpechowskiego z rękoma uniesionymi w geście poddania się. Ponad nim, w głębi, na jasnym tle umieszczony jest napis „tchnienie...”. Na zewnątrz, po obu stronach dużej szczeliny, w której znajduje się zwrócona tyłem do patrzącego postać artysty, zawieszone są na sznurkach dwie siekiery i młotek. Na kartce obok widnieje napis wielkimi literami: „więc zabijaj...”, mniejszymi literami: „skurwysynu, jak cię spotkam na ulicy to cię zabiję..! powiedział do mnie 26. V. 1983 r. w tym samym miejscu lokalny PANK uniemożliwiająć mnie i papużce ukończenie performance’u”⁶²¹.

Warpechowski wyraźnie zajął tu pozycję ofiary, widza stawiając w pozycji kata. Odnosił się przy tym do konkretnego zdarzenia, które miało miejsce wcześniej w tej samej galerii podczas zaplanowanych na trzy dni wystąpień (a przerwanych w wyniku incydentu po jednym dniu), kończących wystawę *Sztuka jest elektryczna* (1983). Widzowie zakłócili wówczas jego performance z żywą papużką. Uwolnili ptaszka, który bezradnie szamotał się na linie przywiązanej do nogi maszerującego energicznie artysty. Warpechowski był przekonany, że była to prowokacja funkcjonariuszy SB, gdyż w *Zasobniku* napisał, że to „jeden z gówniarzy nasłanych przez SB powiedział do mnie «ja cię zabiję»”⁶²².

Zupełnie inaczej całe zajście zapamiętał i opisał Jerzy Truszkowski, wówczas dwudziestojednoletni student lubelskiej uczelni, częsty gość w galerii BWA, która szczególnie mocno wspierała performance i wszelkie eksperymentalne akcje⁶²³. Truszkowski napisał, że performance Warpechowskiego przerwał jego kolega powodowany swoimi przekonaniem w kwestii poszanowania godności istot żywych: „Ireneusz Puchacz nie jedzący mięsa buddysta zen [...] zerwał sznurek uwalniając ptaszka. Punkowie obecni wśród publiczności obrzucili Warpechowskiego wyzwiskami. Niejaki Harry krzyknął: ty skurwysynu jeżeli jeszcze raz tu przyjdiesz

zabiję cię siekierą. Na to performer odpowiedział ciosem”⁶²⁴. Wynikałoby z tego, że Warpechowski uderzył grożącego mu mężczyznę.

Jeszcze przed zejściem z papugą, atmosfera w galerii, jak podkreślił Truszkowski stała się „gęsta nie do wytrzymania”⁶²⁵ w wyniku incydentu z punkiem J. M. który nasikał w galerii na podłogę i rozbił szybę, po czym został wyrzucony przez obsługę⁶²⁶. Truszkowski napisał, że pomimo iż Dobrosław Bagiński – kurator wystawy *Sztuka jest elektryczna* i przewodniczący „Solidarności” w Instytucie Wychowania Artystycznego UMCS – podobnie jak Warpechowski uważał później zachowanie J. M. za prowokację SB, mającą zdyskredytować Andrzeja Mroczka – dyrektora wybranego na przez pracowników przy poparciu Solidarności, to w rzeczywistości „były to jednak reakcje całkowicie spontaniczne, motywowane zarówno szaleństwem (J. M.), jak i nakazami buddyjskimi (Ireneusz Puchacz)”⁶²⁷.

Całe to zdarzenie, razem z dwoma odmiennymi spojrzeniami na nie, dobrze obrazuje atmosferę powszechnej podejrzliwości i wrogości, jaka cechowała w czasie stanu wojennego wiele bardziej otwartych działań. Performance masochistyczny świetnie te nieustające tarcia kumulował. Największe napięcia istniały naturalnie na linii performer – funkcjonariusze organów bezpieczeństwa (SB), ale obraz ten nie był, jak widać, czarno biały. Z perspektywy młodych artystów to raczej Warpechowski był uosobieniem kata zwierzęcia. Tego typu zależności władzy nie były związane z bieżącą polityką. Miały znamiona sporu pokoleniowego i w tej optyce Warpechowski był przedstawicielem starego, uznanego porządku artystów wystawiających w obiegu galeryjnym. Dopiero we wzajemnych interakcjach działań i opowieści odsłania się mniej jednoznacznie spolaryzowany świat zależności władzy w tamtym czasie. A w szerszej perspektywie ukazuje zawsze skomplikowaną sieć zależności władzy w jakiej funkcjonujemy w kulturze.

Zbyszko Trzeciakowski i Jerzy Truszkowski

Mogę dokonywać pewnych zmian w otaczającym mnie świecie i w tym co uważam za moje, ale większości zmian dokonywać nie mogę.

Uczucie braku czegośkolwiek z czym można się utożsamić wywołuje trwogę – przerażającą i przyjemną zarazem – aspekt masochistyczny.

Jerzy Truszkowski⁶²⁸

Autoagresywna twórczość Zbyszko Trzeciakowskiego funkcjonuje w polskiej historii sztuki głównie dzięki Jerzemu Truszkowskiemu⁶²⁹. Artyści poznali się we wrześniu 1983 roku na spotkaniu środowiska Kultury Zrzuty w Teofilowie. W książce *Artyści radykalni* Truszkowski poświęcił Trzeciakowskiemu rozdział zatytułowany *Ryzyko*

śmierci, w którym opisał kilka jego autoagresywnych performance. Jest to rzadki przekaz, dzięki któremu w ogóle mamy o owych wydarzeniach jakieś wyobrażenie.

Sam Trzeciakowski wcale nie chciał, żeby pamięć o nich przetrwała. Wręcz przeciwnie. Truszkowski świadomie i wbrew jego woli ocalił od zapomnienia epizod, który pragnął on ze swojej artystycznej biografii wymazać. Jak bowiem napisał Truszkowski, w pewnym momencie „doszedł do wniosku, że działania mogące prowadzić do utraty życia były nazbyt mocne i że nie powinien więcej pokazywać taśm video, na których je zarejestrowano! Dlatego niestety zniszczył fizycznie większość taśm [...] przez polanie ich rozpuszczalnikami”⁶³⁰. Tym samym unicestwił przeważającą część dokumentacji, historykom sztuki chcącym interpretować jego autoagresywny dorobek pozostawiając sporo miejsca dla wyobraźni⁶³¹.

Jerzy Truszkowski zamieścił jednak w książce prócz tekstu kilka „cudem” zachowanych fotografii, dokumentujących dwa wystąpienia Trzeciakowskiego z 1986 roku. Kadry z performance, podczas którego rzucił się na wystające z podłogi pędy bambusa, zachowały się dzięki siostrze artysty – Aleksandrze Trzeciakowskiej, która ocaliła zapis video. Z kolei fotografia z działania bez tytułu (1986), przeprowadzonego w Poznaniu na terenie budowy, zachowała się, ponieważ w 1986 roku z inicjatywy Truszkowskiego w wąskim gronie znajomych przyznano za nią artyście Nagrodę im. Partuma⁶³² i w towarzyszącym jej druku zamieszczono zdjęcie.

Poza kilkoma fotografiami mamy więc w przypadku tych akcji do czynienia z relacją jednego artysty o pracy drugiego artysty. Trudno też przeoczyć fakt, że Jerzy Truszkowski sam właśnie w latach 1985–1987 wykonał najważniejsze w swoim dorobku performance autoagresywne, podczas których ranił swoje ciało skalpelem lub żyletką. Jego szczególnie entuzjastyczny stosunek do prac Trzeciakowskiego, starszego o zaledwie cztery lata kolegi, można więc czytać jako mocno autoreferencyjny.

Pisząc o autoagresywnych wystąpieniach Trzeciakowskiego, Truszkowski być może pisał w jakimś sensie o sobie: o własnych poszukiwaniach, o tym, co go pociągało. Miał świadomość, że jest to wycinek polskiej historii sztuki, w którym obaj uczestniczą, zajmując szczególne miejsce. Już na otwarciu indywidualnej wystawy *Nihilizm – Tajemnica* (1985) w warszawskiej Galerii Dziekanka, Truszkowski mówił do zebranych: „Bardzo piękny jest ten sadomasochistyczny syndrom w polskim performansie [...] jest to jedna z nielicznych dróg prowadzących do istotnych przeżyć w obszarze sztuki”⁶³³.

Manipulacja

Truszkowski pisząc o performance Trzeciakowskiego wcielił się w rolę zaangażowanego historyka sztuki, który jednak najprawdopodobniej nie uczestniczył w opisywanych performance (można to założyć, gdyż w innych książkach i tekstach

artysta chętnie podkreśla fakt bezpośredniego uczestnictwa w ważnych wydarzeniach artystycznych lat 80., tutaj nie zaznacza tego faktu). Pozycja historyka jest w tym przypadku niezwykle istotna, ponieważ sama historia, a także pisanie historii zajmowało Truszkowskiego jako temat refleksji filozoficznej i praktyki artystycznej. Z jednej strony podkreślał, jak szalenie zmienny i nietrwały jest nasz stosunek do tego, co minione, pisząc na przykład w tekście *Sztuka-historia*⁶³⁴ z 1984 roku: „Trudno mi utożsamić się z tekstem, który przygotowałem, gdyż pomimo że powstał przed paroma minutami, należy już do przeszłości”⁶³⁵. Z drugiej strony, właśnie dlatego, że to, co minione jest tak nietrwałe, nie można zostawiać pisania historii innym.

Z lat 80. pochodzi także brzmiący bardzo radykalnie tekst Truszkowskiego zatytułowany *Historia*. Artysta stwierdził w nim wprost: „Mamy prawo dowolnie manipulować historią, gdyż odpada kryterium prawdy”. Co więcej postulował, że artyście nie tylko wolno, ale nawet trzeba manipulować historią sztuki „by forsować swą rację”. Szczególnie miałyby to dotyczyć artystów działających „poza kanałami nagłaśniania”⁶³⁶ – czyli takich właśnie, jak Trzeciakowski oraz inni młodzi artyści debiutujący w pierwszej połowie lat 80., których twórczość z racji nadzwyczajnej sytuacji politycznej w kraju miała charakter pozainstytucjonalny, a wiele działań było realizowanych w prywatnych mieszkaniach.

Większość performance Trzeciakowskiego była świadomie i programowo prywatna. Także Truszkowski, w spisie własnych działań wyróżnił specjalną kategorię „performance prywatne”, czyli odbywające się „w przestrzeni prywatnej bez plakatów i zaproszeń i tylko dla przyjaciół”⁶³⁷. Jak wspominał Zbigniew Libera, w 1985 roku „panował totalny nihilizm. Jeśli robiłem jakieś pracki, jakieś rzeczy, to w ogóle nie myślałem, żeby je wystawiać. Siedziałem na dworcu Łódź Kaliska żeby zniknąć i nie ma z tego żadnych zdjęć. Tylko opis [...] to była sztuka prywatna”⁶³⁸.

Poglądy Jerzego Truszkowskiego na sprawy historii – na pierwszy rzut oka nonszalancko prowokacyjne – są w rzeczywistości pochodną spraw diskutowanych w owym czasie w gronie historyków. Zerwano wówczas z dziewiętnastowiecznym myśleniem o profesji historyka jako obiektywnego badacza. Dowodzono, że historia nie jest i nie może być nauką obiektywną. Nie da się bowiem pisać o faktach czy procesach historycznych bez jednoczesnego ich interpretowania. Historia jest tylko interpretacją przeszłości, czyli teraźniejszą narracją o przeszłości, a nie prawdą obiektywną⁶³⁹. „Interpretacja dokumentów, obrazów, książek stwarzana jest teraz” – podkreślał Truszkowski⁶⁴⁰.

Historycy zaczęli też posługiwać się w owym czasie pojęciem „reprezentacja” historii⁶⁴¹. Truszkowski także często używał słowa reprezentacja, jeden z rozdziałów *Histerii Filozofii* nosi tytuł *Represja reprezentacji*⁶⁴². Jak dowodził narratywista Frank Ankersmit: „Tajemniczą naturę historiografii można zgłębić jedynie wtedy, gdy

postrzegamy tekst historyczny jako reprezentację przeszłości”⁶⁴³, a co najważniejsze „przedmiot reprezentacji zdaje się [...] pokrywać ze swoimi historiami (tj. reprezentacjami)”⁶⁴⁴. Stąd obcesowe stwierdzenie Truszkowskiego, że odpada kryterium prawdy.

Nie ma prawdy, do której jesteśmy w stanie dotrzeć, są tylko jej reprezentacje. Prawda istnieje w sile reprezentacji. Czasem przecież opis tego samego zdarzenia może w relacjach dwóch historyków o odmiennych poglądach brzmieć całkowicie niepodobnie. Wiele zależy tu od perspektywy badacza. Sama pamięć jest także niegodna zaufania. Jak powiedział Budda Gautama, bohater opowiadanej przez Truszkowskiego na Strychu w październiku 1984 roku, „każda pamięć jest oszustwem [...] istnieje tylko w postaci naszych wyobrażeń i słów”⁶⁴⁵.

W tekście Truszkowskiego *Historia* niepokoi bardziej słowo „manipulacja”, które kojarzy się jednoznacznie negatywnie. Wywodzi się ono z łacińskiego wyrażenia *manus pellere*, co tłumaczy się „mieć kogoś w ręce”. Co tak naprawdę oznacza? Manipulacja nie jest tożsama z pojęciem kłamstwa czy oszustwa, choć jest podobnie postrzegana. W manipulacji chodzi raczej o to, by prezentować dostępny materiał jednostronnie, w bardzo określony sposób, tak, by manipulator osiągnął ważne dla siebie cele czy korzyści. Manipulacja może przybierać różne natężenie, ale jest zjawiskiem powszechnym do tego stopnia, że czasem w ogóle nie zwracamy na nią uwagi: „Prawie w każdym kontakcie między ludźmi można odnaleźć przynajmniej jej ślad. Już sam fakt, że chcemy zwrócić uwagę rozmówcy na siebie i na to, co do niego mówimy, nosi pewne cechy manipulacji”⁶⁴⁶.

Trzeba o tym pamiętać czytając relacje Truszkowskiego o autoagresywnych wystąpieniach Trzeciakowskiego. Manipulujemy bowiem najczęściej w taki sposób, by pokazać jedynie jedną stronę jakiegoś zagadnienia i ukryć inną. Dlatego warto zwrócić uwagę na to, czego w tekście Truszkowskiego nie ma, co nie jest podkreślone, rozwinięte, lub wręcz pominięte milczeniem. Takie podejście pozwoli wskazać na jeden z ważnych aspektów autoagresywnej sztuki, którego artyści zwykle nie podkreślają – bezwzględność wobec widza.

Z tego punktu widzenia, ale także na tle reszty autoagresywnych wystąpień Trzeciakowskiego, jedną z najciekawszych była akcja bez tytułu (1986), przeprowadzona na terenie poznańskiej budowy. Truszkowski zinterpretował ją już w pierwszym zdaniu, przywołując właśnie słowo manipulacja: „W 1986 roku Trzeciakowski zrealizował na międzynarodowym spotkaniu artystów w poznańskiej dzielnicy Kiekrz akcję ukazującą łatwość manipulowania ludźmi, a zarazem poddał losowej próbie swoje ciało”. Następnie opisał na czym akcja polegała: „Ludzie uczestniczący w spotkaniu otrzymali instrukcje, które prowadziły ich na granicę terenu pewnej budowy. Polecenia instrukcji nakazywały każdemu uczestnikowi zdarzenia

wrzucenie kamienia lub cegły do widocznego parę metrów za barierką dołu”⁶⁴⁷. Ludzie ci nie wiedzieli, że na dnie dołu leżał nagi artysta, z przewiązanymi opaską oczami. Zdarzenie rejestrowały dwie kamery – jedna skierowana na artystę, druga na rzucających kamieniami uczestników.

Przez powierzenie tak wielkiej władzy nad ciałem artysty aktywnemu widzowi akcja ta przypominała wcześniejszy o ponad dekadę performance Mariny Abramović *Rytm 0* (1975). Wówczas w Galerii Studio Mora w Neapolu artystka przygotowała na stoliku 72 różne przedmioty, wśród nich: lusterko, perfumy, różę, łańcuchy, boa z piór, butelkę z płynem, kilka różnych rodzajów noży, pistolet, nożyczki, szminkę, pejcz, waciki i stosik szpilek. Działanie było zaplanowane na sześć godzin i tyle trwało. W tym czasie artystka stała zachowując całkowitą bierność, podczas gdy osoby zapraszane do galerii, w większości wprost z ulicy, mogły w dowolny sposób używać na jej ciele owych przedmiotów. Mniej więcej w połowie akcji rozebrano artystkę, pod koniec włożono jej w rękę naładowany pistolet, palec położono na spuście i skierowano w stronę jej szyi. Mimo tego zakończyła performance o czasie – o drugiej w nocy. Jak napisał James Westcott, „galerzysta odwiózł Abramović z powrotem do hotelu, w którym zostawił ją samą. Następnego ranka Marina zauważyła w lustrze kępkę siwych włosów”⁶⁴⁸.

Nie wiemy nic, na temat emocji doświadczanych podczas akcji przez Trzeciakowskiego. Truszkowski w swojej książce opisuje ją jednak jako chronologicznie ostatnią, można więc przypuszczać, że to właśnie pod wpływem owych emocji czy refleksji, artysta zdecydował o porzuceniu performance i zniszczeniu dotychczasowej dokumentacji działań. Jednocześnie performance ten, pozostawiając aktywność całkowicie w rękach widza, różnił się od wcześniejszych wystąpień Trzeciakowskiego, w których widz był jedynie obserwatorem. Było tak w realizacji, polegającej „na powieszeniu się za nogi i wiszeniu do utraty przytomności”⁶⁴⁹ czy w *Performance ze świecą* (29 kwietnia 1983, PWSSP, Poznań)⁶⁵⁰, kiedy artysta godzinami stał trzymając w ręce palącą się świeczkę, lub w zdarzeniu z 1983 roku, o którym Truszkowski jedynie napomknął, kiedy artysta umyślnie upadł na podłogę pochłapaną żrącym wapnem.

Ciekawe były powody, dla których Marina Abramović zdecydowała o przeprowadzeniu *Rytm 0*. Miał to być wyraz sprzeciwu wobec tego, w jaki sposób odbierane były w owym czasie działania performerów. Artystka spotykała się z opiniami krytyków twierdzących, że performerzy są „niezdrowymi masochistami, ogarniętymi obsesją sprawiania sobie bólu”⁶⁵¹. Chciała więc pokazać aktywność drugiej strony – podkreślić „prawdziwą” pozycję widza w masochistycznej relacji – pozycję Dominy. Zwróciła tym samym uwagę na interesujący aspekt pozornej różnicy pomiędzy „klasycznym” masochizmem a najczęściej obecną w performance

autoagresywną formułą masochizmu. Różnica ta jest w dużej mierze kwestią techniczną.

W performance dużo prościej jest artyście samemu zadać sobie ból (autoagresja) niż nakłonić do takiego działania widzów (klasyczna relacja masochistyczna). Nie znaczy to przecież, że w przypadku autoagresji widz nie jest artyście do niczego potrzebny. Przeciwnie, role są rozpisane tak samo. Rola widza jest ogromna, ponieważ biernie obserwując uprzedmiotawiającego się artystę, chcąc nie chcąc zajmuje pozycję władzy. Pomimo że nie wykonuje żadnych czynności, i tak zajmuje pozycję w klasycznym masochistycznym spektaklu przypisaną Dominie. Jeśli zdarzało się tak, że widzowie wychodzili z roli obserwatora i starali się przerwać autoagresywne działanie artysty, jak to czasem miało miejsce, performance ulegał załamaniu i kończył się⁶⁵². Tak jak klasyczna Domina, wychodząc z roli Pana kończy spektakl zaaranżowany przez masochistę – reżysera spektaklu.

Erika Fischer-Lichte analizując *Rytm 0* pisała o roli widzów: „[...] jeśli tylko się przyglądali, to zachowywali postawę estetyczną i okazywali się voyerami czy wręcz sadystami. Wchodząc w kontakt fizyczny podejmowali etyczną lub nieetyczną decyzję”⁶⁵³. Nie do końca. Nie można bowiem w tym przypadku mówić o postawie sadystycznej. To artystka stworzyła określoną sytuację i zaprosiła widza do odegrania w niej roli Dominy. Wobec tej „proponowanej” mu roli, był on zmuszony zająć jakieś stanowisko. Jeśli się na nią zgodził, czy to jedynie patrząc, czy działając, oznaczało to, że przyjął warunki artystki, zawierając z nią niepisany kontrakt, co, jak już wiemy, jest ważnym element masochizmu, rodzajem gwarancji, że spektakl rozegra się na zasadach określonych przez masochistę.

Zdolność widza do decydowania o rozwoju wypadków w performance była pozorna. Mógł on w zasadzie, albo zająć przeznaczoną dlań pozycję Dominy, albo odmówić jej przyjęcia – opuszczając, przerywając performance. Odwołując się do łacińskiego źródła słowa „manipulacja”, artysta-masochista „ma widza w ręce”, a potocznie mówiąc „trzyma go w garści”. Z tego punktu widzenia jest manipulatorem. Stawiając siebie w roli ofiary pozostaje jednocześnie w pozycji panowania.

Truszkowski o akcji Trzeciakowskiego napisał, że ukazywała ona „łatwość manipulowania ludźmi”⁶⁵⁴ i choć zasadniczo można się z tym zgodzić, to jest to zadziwiająco bezosobowe podsumowanie tego, co się wydarzyło. W rzeczywistości akcja to przecież nie to samo, co dzieło „coś ukazujące”. Jak podkreślała wielokrotnie w swojej *Estetyce performatywności* Fischer-Lichte, rzeczywistość performance to nie „jedynie przedmiot interpretacji widzów [...], ale przedmiot ich doświadczenia”⁶⁵⁵. Bezpośredniego doświadczenia i widza i artysty. Nie w przypadku każdego performance jest to doświadczenie intensywne, lecz bez wątpienia bywa takie w performance masochistycznym. Dlatego trzeba brać je pod uwagę.

Między działaniami Abramović i Trzeciakowskiego, mimo podobieństwa, istnieje zasadnicza różnica. W obydwu przypadkach widzowie byli poddani manipulacji. Stworzono dla nich sytuację, w której swoimi działaniami mogli zagrażać artystom. Jednak podczas gdy widzowie Abramović wiedzieli, że na tym polega ich rola, to widzowie Trzeciakowskiego byli tej wiedzy pozbawieni. Instrukcja, którą otrzymali w Galerii, mówiła jedynie o wrzucaniu kamieni i cegieł do dołu.

Tak więc akcja nie tyle ukazywała łatwość manipulacji, co dosłownie manipulowała ludźmi. Nie tyle, jak pisał Truszkowski, była „krytyczna wobec tego, jak można wykorzystać ludzi do nieświadomego wyrządzenia krzywdy”⁶⁵⁶, co ich wykorzystywała. I to w sposób dość bezwzględny. Ludzie ci mogli przecież, zupełnie nieświadomie, poważnie Trzeciakowskiego poturbować; któraś z cegieł mogła uderzyć go w głowę, czyniąc uczestnika akcji winnym obrażeń artysty. Napisać, że była to akcja „ukazująca łatwość manipulowania ludźmi”, to całkowicie zignorować ten fakt, zastąpić tragizm doświadczenia – gładkim, bezosobowym zdaniem.

Truszkowski musiał świadomie zatuszować słowami tkwiącą w działaniu Trzeciakowskiego bezwzględność. Chyba nie mógł jej „przeoczyć” skoro problem relacji Ja – Inny (szczególnie w zakresie obecnego w niej cierpienia) był w jego własnej twórczości bardzo ważny. Można powiedzieć, że na nim się koncentrował. Na przykład w 1984 roku pisał: „Umysł mający narzuconą konstrukcję działa na zasadzie zadawania bezwładnego cierpienia sobie i Innym Umysłom. Pragnę przeciwstawić takiej postawie pracę dostarczania przyjemności. I to jest moja walka z moim nihilizmem i wynikającym z niego spontanicznym okrucieństwem”⁶⁵⁷. Już rok wcześniej, w tekście *Ubiory suki doczesnej* (1983), postulował: „Sztuka nie może przedstawić żadnych racji, które usprawiedliwiłyby zadawanie cierpienia w jej ramach. Współuczestnictwo w sztuce musi odbywać się na zasadzie całkowitej dobrowolności. Gdy artysta zabija baranka – trzeba stanąć w obronie zwierzęcia”⁶⁵⁸.

Nie wiadomo, jakie obrażenia odniósł Trzeciakowski w czasie akcji. Widocznie nie tak wielkie, skoro Truszkowski o nich nie wspomniał, podczas gdy w akapicie poświęconym performance bez tytułu (z pędami bambusa, 1986), zaznaczył, że stracił przytomność i pieczołowicie wymienił: „W wyniku performance artysta złamał sobie dolną szczękę, dwa żebra, uszkodził mostek i nadział się na dwa pędy bambusa”⁶⁵⁹. W innym miejscu zanotował też gwałtowną reakcję widzów podczas *Performance ze świecą*, kiedy to Trzeciakowski zamknął drzwi i schował klucz w kieszeni spodni. Oglądający przerwali akcję, domagając się wyjścia.

W działaniu Trzeciakowskiego pobrzmiewa także charakterystyczna dla masochistycznej fantazji „nutka samobójcza”⁶⁶⁰. Fotografia leżącego w dole artysty przywołuje na myśl egzekucję przez ukamienowanie. Jest to jedna z najstarszych form kary śmierci, a wyróżnia ją to, że wykonywana jest przez całą społeczność. Tym samym

za śmierć skazanego nikt nie ponosi indywidualnej odpowiedzialności. Karę wymierza zbiorowość za złamanie ustalonych przez nią reguł. Uczestnikom swojej akcji Trzeciakowski powierzył więc rolę zbiorowego kata. Byli nim jednak tylko z perspektywy artysty.

Truszkowski podkreślał związek autoagresywnych wystąpień Trzeciakowskiego z sytuacją polityczną w kraju. Autoagresywne akcje miały być dla artysty sposobem manifestacji niezależności i osobistej wolności: „[Trzeciakowski] argumentował, że każdego dnia można było wówczas zostać zabitym przez policję polityczną lub w czasie demonstracji ulicznej [...] w takim razie on sam chce mieć prawo decydowania o zagrożeniu swego życia”⁶⁶¹. Mowa tutaj o okresie stanu wojennego (13 grudnia 1981 – 22 lipca 1983). W literaturze poświęconej autoagresji również podkreśla się, że osoby autoagresywne często „mają poczucie, że ich ciało do nich nie należy, że nie mają nad nim kontroli”⁶⁶². Dlatego gest zwracania się przeciwko niemu jest upewnianiem siebie samego we władzy nad nim.

Trzeciakowski nie zgadzał się, by jego ciało „należało do Innych”. Reprezentantem Innych, którzy ingerowali w wolność osobistą, był w latach 80. rząd, a zwłaszcza państwowe instytucje, które właśnie dlatego, że były zależne od władz, objął w stanie wojennym bojkot środowisk artystycznych. Trzeciakowski miał jednak do instytucji szczególną awersję. Jak napisał Truszkowski, umyślnie nie udzielał historykom sztuki informacji na temat swoich działań, gdyż nie życzył sobie funkcjonowania w czasopiśmie wydawanych „przez państwowych wydawców”⁶⁶³.

Angażował się natomiast w półprywatne inicjatywy środowiska łódzkiej Kultury Zrzuty. Początkowo w wydawanie pełnego zgrywy i humoru „Tanga” a następnie w pismo (bez tytułu) współtworzone z Włodzimierzem Adamiakiem i Zbigniewem Liberą, które wyróżniało się znacznie poważniejszym tonem i było zorientowane „na twórczość amatorów, sztukę autentyczną, tzn. pozostającą poza środowiskiem artystycznym” – jak podano w katalogu Libery⁶⁶⁴. W wersji podanej przez Truszkowskiego powód powstania tego pisma był bardziej konkretny: „Gdy w 1985 roku grupa Łódź Kaliska sprzedała parę egzemplarzy alternatywnego pisma artystycznego «Tango» do Muzeum Sztuki w Łodzi, właściciel Strychu Włodzimierz Adamiak, zaprzyjaźniony z nim Zbigniew Libera oraz Trzeciakowski uznali to za akt współpracy z komunistyczną instytucją i na znak protestu założyli swoje własne pismo”. Trzeciakowski, podobnie jak Zbigniew Libera, zaangażował się w podziemną „Solidarność”. Z jednej strony był punkiem o nastawieniu anarchistycznym (współtworzył punkową grupę Buciory, której ideą było „by grać nie umiejąc grać”, jeździł na festiwalu do Jarocina i Dębek), z drugiej „w czasie stanu wojennego był działaczem tajnych struktur zdelegalizowanej Solidarności i delegatem na jej tajny zjazd”⁶⁶⁵. Polityka była dlań ważna.

Członek grupy Łódź Kaliska, Andrzej Kwietniewski, w jednym z wywiadów stwierdził, że paradoksalnie lata stanu wojennego, aż do roku 1987, były dla młodych artystów czasem prawdziwej artystycznej wolności, ponieważ nagle przestały się liczyć instytucjonalne układy i „urzędnicza strona sztuki [...] i można było zbudować sobie prywatnie coś od początku”⁶⁶⁶. Sztuka musiała być „domowa”, ponieważ przestrzeń publiczna była ściśle kontrolowana. Trzeciakowski na początku lat 80. wykonał serię zdjęć poświęconą represji politycznej w przestrzeni publicznej, między innymi zdjęcia drutu kolczastego, jakim ogradzano tereny, na które wstęp był wzbroniony.

Trzeba jednak pamiętać, że prywatne performance odbywające się w mieszkaniach, to nie jedynie dadaistyczna w duchu Łódź Kaliska, ale także napięcia emocjonalne owocujące autoagresywną sztuką Trzeciakowskiego i Truszkowskiego. W takich wystąpieniach przegląda się nie tyle poczucie wolności, ile poczucie zniewolenia. Nurt autoagresywny nie był może szczególnie szeroki, ale jakże istotny dla zrozumienia pełnego obrazu ówczesnej sceny artystycznej. Jak skomentował Truszkowski w 1985 roku: „Chwile artystycznych wstrząsów muszą być rzadkie wśród popierdywaczy nastawionych na towarzyskie zabawy i kontestacje”⁶⁶⁷.

Pewien rodzaj masochizmu był również obecny w działaniach Zbigniewa Libery. Około 1984 roku, po wyjściu z więzienia, gdzie spędził ponad rok za druk nielegalnych wydawnictw solidarnościowych, zrealizował *Domowy performance* dla dwojga widzów, własnej mamy i kolegi Romka. Polegał on na symulowaniu prób samobójczych, które oni fotografowali. Tak zostało to odnotowane w katalogu artysty w biografii autorstwa Doroty Monkiewicz, która również wspomniała w tym miejscu o podjętej przez artystę (w czasie nauki w liceum) rzeczywistej próbie samobójczej. Trochę inne światło rzucił na *Domowy performance* Truszkowski, który poznał Liberę w 1985 roku. Podobno „były to nie tyle eksperymenty z samym sobą, ile z funkcjonariuszami dybiącymi na kolejnego poborowego. Jego matka [pielęgniarka] przerywała jego pozorowane próby samobójcze, wzywała pogotowie ratunkowe [...] i w ten sposób udało się Liberze dopracować statusu umożliwiającego mu uniknięcie służby wojskowej”⁶⁶⁸.

Niezależnie od tego co powodowało Liberę, powszechny obowiązek służby wojskowej był dla młodych artystów i generalnie dla większości młodych mężczyzn poważnym problemem. Trzeciakowski gotowy był zamiast do wojska pójść do więzienia („Na początku studiów Trzeciakowski był załamany tradycjonalizmem metod nauczania w pracowniach grafiki. Zdecydował się rzucić studia i iść do więzienia za odmowę służby wojskowej”⁶⁶⁹). Truszkowski odbył służbę, lecz dzień przed wyjazdem do jednostki, w domu Libery w Pabianicach, zrealizował swój najlepiej dziś znany autoagresywny performance *Pożegnanie Europy* (1987).

Masochistyczne akcje Trzeciakowskiego miały charakter bezkompromisowy i gwałtowny. Dążył w nich do zajęcia pozycji ofiary, ale dążenie to połączone było z wyraźną potrzebą ryzyka – nie było przecież wiadomo, jak bardzo jego działania okażą się niebezpieczne. Dlatego Truszkowski pisał o ryzyku śmierci, a jego postawę nazwał „całkowicie heroiczną artystycznie i życiowo”⁶⁷⁰. Igranie z własnym życiem jest też elementem, który wyróżnia Trzeciakowskiego na tle reszty polskich autoagresywnych performerów i zbliża bardziej ku postaciom takim jak Siwiec i Badylak, z tą jednak różnicą, że uświadomiwszy sobie realną winę jaką mógł obarczyć widza, Trzeciakowski skończył z masochistycznym performance.

Można powiedzieć, że zawrócił, gdy dotarł do punktu, w którym stopniała granica sztuki i życia, odsłaniając związane z tym niebezpieczeństwa (realna przemoc, wina). Trzeciakowski na powrót skierował się więc ku sztuce jako pewnej umowności. Pokonał niejako drogę w odwrotnym kierunku niż pół wieku wcześniej Witkacy, który uznawszy malarstwo za ograniczającą konwencję kontynuował sztukę we wszelkich przejawach życia, torując drogę rozumieniu sztuki jako działalności, a więc w dalszej perspektywie sztuce performance, akcjom, zdarzeniom. U Trzeciakowskiego radykalne doświadczenia na polu performance spowodowały powrót do konwencji – jej bezpieczeństwa. Aż do śmierci w 2006 roku prowadził pracownię fotografii komputerowej w poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie zapamiętano go jako wspaniałego pedagoga. Ze sztuki natomiast, jak podkreślił Truszkowski, świadomie usunął „element emocjonalny i ekspresywny”⁶⁷¹.

Zupełnie odmienne oblicze niż u Trzeciakowskiego, można powiedzieć spokojniejsze i bardziej filozoficzne, miał masochizm w twórczości Truszkowskiego. Zainteresowanie samym zjawiskiem masochizmu znalazło odzwierciedlenie w jego wczesnych tekstach, które zamieścił w wydanym w 2000 roku zbiorze *Histeria filozofii*. W performance głównym środkiem wyrazu uczynił natomiast precyzyjne nacinanie skóry skalpelem bądź żyłką. Zwykle były to wystąpienia dokładnie zaplanowane i pozbawione nadmiernych emocji. Sam podkreślał ich „krystalicznie chłodną strukturę formalną”⁶⁷².

Artysta poczynawszy od końca lat 70. uległ długotrwałej fascynacji dorobkiem Stanisława Ignacego Witkiewicza, którego teksty i dzieła wnikliwie studiował⁶⁷³. Inspiracje Witkacym widoczne były także w jego własnych obrazach i fotografiach, w których naśladował między innymi słynne witkacowskie miny (np. w płótnach *Picto-Schopenhauerze* (1985) czy *Picto-Wittgensteinie* (1986)). Wydaje się, że również ascetyczna forma jego autoagresywnych wystąpień, wynikała z poważnego potraktowania rady Witkacego, który w *Nowych formach w malarstwie*, pisał: „Dzieło sztuki musi powstać [...] z samych najistotniejszych bebechów danego indywiduum, a w wyniku swoim musi być jak najbardziej wolne od tej właśnie «bebechowości»”⁶⁷⁴.

Te słowa wyraźnie pobrzmiewają choćby w tekście Truszkowskiego *Quinta Essentia* (1989), w którym podkreślał „sterylny i antybebechowaty wyraz” swojego autoagresywnego performance *Her Star for Konart* (1984).

Masochizm w sztuce Truszkowskiego bez wątpienia wynikał z egzystencjalnych poszukiwań, ale i wyrastał wprost z własnych doświadczeń. W jednym z tekstów biograficznych napisał on, że jego pierwszym performance – wykonanym w wieku 15 lat (w 1976 roku) – było wybicie szyby w szkolnej dyżurce i pokaleczenie sobie dłoni, co trwale uszkodziło mu ścięgna i zostawiło bliznę na całe życie⁶⁷⁵. Znaczące, że właśnie temu zdarzeniu, *post factum* – bo nie było to działanie zaplanowane jako performance – nadał rangę pierwszej wypowiedzi artystycznej. Widocznie jednak właśnie to doświadczenie zranienia ciała, bólu, krwawienia, zachował w pamięci jako fundujące późniejszą twórczość. Na początku studiów, przed rokiem 1982, wykonał także głębokie cięcia na lewej ręce, powodowany trudną sytuacją osobistą. W 1983 roku ranił swoje ciało na potrzeby wykonania *Słownika*, składającego się z kartek papieru A-4 zapisanych własną krwią⁶⁷⁶.

Na marginesie przywołanego przez artystę zdarzenia z wybiciem szyby i pokaleczeniem dłoni warto dodać, że wielu performerów jako swój pierwszy performance wskazuje „zdarzenie życiowe” lub działanie będące wynikiem spontanicznej reakcji na jakąś sytuację, które w momencie jego zaistnienia nie było traktowane w kategoriach sztuki. Czasem, jak w przypadku Truszkowskiego, może być za takie uznane dopiero po wielu latach. Pokazuje to, jak płynna jest granica pomiędzy performance w życiu, czyli wydarzeniami codzienności, zwykłej egzystencji, a performance i działaniami w kontekście sztuki⁶⁷⁷. Performance w obszarze sztuki jest przedłużeniem działań życiowych – ma jedynie bardziej świadomą formę.

Masochistyczna masturbacja

Pierwszy autoagresywny performance Truszkowskiego, zaplanowany w 1983 roku, z niewiadomych przyczyn nie doszedł do skutku. Artysta zanotował jednak, że chciał wybić w białej ścianie ciemne koło, a następnie wyciąć żyłką analogiczny okrąg wokół własnego pępka. Zestawienie – kształt wycięty w martwej materii i kształt wycięty na ciele – stanie się dla niego w pewien sposób emblematyczne, a trwałość myślenia o nim widoczna jest choćby w katalogu z 1998 roku, gdzie artysta skonfrontował ze sobą dwie prace⁶⁷⁸: *krv* (1991) pięcioramienną ceglana gwiazdę, wyłaniającą się spod skutego białego tynku, z kadrem z performance *Pożegnanie Europy* (1987), gdzie na piersi ma wyciętą analogiczną, lecz krwawiącą gwiazdę.

Truszkowski jak do większości swoich wczesnych działań, tak i do pierwszego niezrealizowanego autoagresywnego performance przygotował tekst. Miał on być puszczały widzom z magnetofonu, podczas gdy artysta miał stać odwrócony tyłem do

nich, a przodem do ściany. Właśnie z tego tekstu *Precz z intencjonalnością w ogóle – Masochistyczny onanizm metafizyczny. Mojość* (1983) pochodzi gorzkie motto niniejszego rozdziału: „Mogę dokonywać pewnych zmian w otaczającym mnie świecie i w tym co uważam za moje, ale większości zmian dokonywać nie mogę”⁶⁷⁹. Odpowiedzią na to poczucie niedającego się pokonać ograniczenia była czynność nazwana przez artystę Masochistycznym Onanizmem Metafizycznym (MOM), który polegać miał na fantazjowaniu w określony sposób, to jest „wywoływaniu stanu braku poczucia, że cokolwiek jest mną i że cokolwiek jest moje”. Elementem onanistycznym w MOM był fakt, iż była to czynność rozmyślnie (a nie spontanicznie) mająca doprowadzić do przyjemności. Elementem metafizycznym – odczucie obcości. I właśnie ta obcość, „uczucie braku czegośkolwiek z czym można się utożsamić wywołuje trwogę – przerażającą i przyjemną zarazem – aspekt masochistyczny”⁶⁸⁰.

Warto dodać, że formuła MOM Truszkowskiego wydaje się być oryginalnym rozwinięciem myśli Witkacego. Witkacy uważał, że warunkiem koniecznym zaistnienia sztuki są „uczucia metafizyczne”, czyli specyficzne doznania, których można doświadczyć spontanicznie, na przykład w chwilach opanowania przez strach, ból i radość, lub też wywołać je świadomie na przykład poprzez „wmyślanie się”⁶⁸¹ w nieskończoność przestrzeni. „Jest to połączone z pewnym unicestwieniem nas samych w nieskończonych otchłaniach wszechświata: zatraceniem poczucia indywidualnego istnienia przez jego niezmierne spotęgowanie” – pisał Witkacy⁶⁸². Truszkowski wydobyl i zaakcentował natomiast z tego stanu wątek perwersyjny – fakt czerpania z niego przyjemności.

Masochizm Truszkowskiego ma więc swoje źródło w fantazji, a kryje się w osiągnięciu stanu poczucia nie-przynależności do świata – „usuwa z siebie wszelkie myśli o świecie”⁶⁸³. Fantazja o braku czegośkolwiek, o braku siebie, to tak naprawdę fantazja o rozplynięciu się, unicestwieniu – „brak jest tego co tworzy ja”⁶⁸⁴. Jeśli nic nie jest moje i do niczego nie przynależę, to nie ma czynnika porządkującego, który organizuje świat. Popada się wówczas w chaos, nicność. Jest to jednocześnie potworne, ale także przyjemne, gdyż nie doświadcza się więcej swoich granic. A jeśli nie doświadcza się granic, to i ograniczeń. Zanikają, w realnym świecie nieuchronne podziały – na kontrolujących i kontrolowanych, rządzących i rządzonych.

Pierwszy autoagresywny performance Truszkowski zrealizował 7 października 1984 roku. Był on niezwykle prosty, nawet minimalistyczny; sam artysta nazwał go mini-performance. Odbył się w prywatnym mieszkaniu Ryszarda Waśki w Łodzi, a jedynym widzem był artysta Tomasz Konart, który jednocześnie kamerował zdarzenie. Performance *Her Star for Konart* polegał na wycięciu pentagramu na skórze nad lewą piersią. Na fotografii będącej kadrem z nagrania video widać świeżą ranę skontrastowaną z wyłaniającą się z białego tła czarną gwiazdą (il. 28). W stosunku

do pierwotnych planów zmienił się więc jedynie kształt – koło symbolizujące pełnię, zastąpiła ciemna gwiazda. W gwiazdę wpisywał Truszkowski później na swoich obrazach sylwetkę ludzką – przypominającą sztuczny mechanizm, wygiętą w nienaturalnych pozach, lecz idealnie wpasowującą się w kanciasty symboliczny kształt (cykl *Human Banner*, 1996).



Il. 28. Jerzy Truszkowski, *Her Star for Konart*, Łódź, 7 października 1984

Zapis tego działania, wraz z sześcioma innymi „mini-performance” zrealizowanymi w tym samym czasie w mieszkaniu Waśki, stał się częścią video o nazwie *Masochistyczna masturbacja metafizyczna* (1984). Podobnie jak we wcześniejszych niezrealizowanych planach, towarzyszył mu tekst i również była w nim mowa o owej masochistycznej przyjemności doznawanej w wyniku fantazjowania o braku granic. Miał on pomóc widzowi zrozumieć autoagresywne działanie artysty. Należy więc zastanowić się nad relacją pomiędzy fantazją o unicestwieniu a sytuacją kaleczenia ciała.

Naruszanie skóry jest naruszaniem naturalnej, namacalnej granicy wyznaczającej własne *Ja*. Jak ujęły to Babiker i Arnold, skóra jest „naczyniem dla *Ja*, reprezentującym granicę pomiędzy *Ja* i Nie-*Ja*”⁶⁸⁵. Niszczenie tej granicy jest straszne, doświadcza się bowiem własnej destrukcji, i przyjemne, bo na chwilę człowiek wyzwala się z własnej

granicy, z siebie, własnego Ja. Krew przekracza tamę skóry, wylewa się z wnętrza ciała, stając się dowodem na możliwość przekroczenia samego siebie.

Jak widać, ta możliwość przekroczenia związana jest ściśle z destrukcją. W przypadku autoagresji można jednak zdecydować o stopniu i długości jej trwania. Można proces rozpadu rozpocząć i zakończyć. Po takim działaniu pozostaje mniej lub bardziej widoczna blizna. W performance Truszkowskiego autoagresja jest zawsze kontrolowana, niemal zrytualizowana, „krystalicznie chłodna”⁶⁸⁶. Zwykle artysta zadawał sobie obrażenia nie powodujące wielkiej, nieodwracalnej szkody. Jeśli na przykład kaleczył sobie rękę, jak to miało miejsce w przypadku *Ppp-fff* (1985) czy *Dialektyki negatywnej* (1995) przeważnie była to mniej „użyteczna” lewa ręka lub rany były płytkie.

Jednakże ranienie własnego ciała jest nie tylko odpowiednikiem fantazji o przekraczaniu granicy. Jest także rodzajem radzenia sobie z faktem, że ktoś inny nasze granice przekracza. Jak napisały Babiker i Arnold, „wrażenia skórne odnawiają granice Ja”, ale „okaleczanie skóry, odtwarza też pogwałcenie granic. Jednostka może je ponownie odgrywać, usiłując zrozumieć i wyjaśnić swe doświadczenie”⁶⁸⁷. Z tej perspektywy znaczenie ma fakt, że Truszkowski wyszedł od prywatnych, spontanicznych doznań związanych z rozdarciem skóry (przywoływane przez niego jako pierwszy performance zdarzenie w szkole: wybicie szyby, pokaleczenie ręki), a doszedł do formuły, w której najczęściej nacięcie przyjmowało kształt symbolu. W ten sposób „przepracowując” doświadczenie, utożsamił przemoc wobec swojego Ja z ideami kształtującymi społeczny porządek. Bardzo wyraźne jest to w performance *K smierti* (1988) zrealizowanym przez Truszkowskiego wraz z Jackiem Rydeckim 16 kwietnia 1985 roku w Galerii Stodoła w Warszawie, kiedy to Rydecki wyciął na plecach Truszkowskiego znak krzyża pod zainscenizowanym na ścianie ołtarzem z wizerunkami między innymi Józefa Stalina⁶⁸⁸.

Widać to także we wcześniejszym *Pożegnaniu Europy* (1987) zrealizowanym przez artystę 3 stycznia 1987 roku, bezpośrednio przed pójściem do wojska⁶⁸⁹. Dziamski nazwał ten performance „rodzajem pożegnalnej ceremonii”⁶⁹⁰. Nagranie video otwiera długa scena zbliżenia na metalowy krzyż z przedstawieniami narzędzi Męki Pańskiej (*Arma Christi*). W kolejnym kadrze widać jak artysta wycina na środku piersi, dokładnie pod zawieszoną na szyi figurą Chrystusa, pentagram. Następnie maluje sprayem czarny znak anarchii na czerwonym tle i staje obok ubrany w wojskową czapkę z orzełkiem (il. 29).



Il. 29. Jerzy Truszkowski, *Pożegnanie Europy*, Pabianice, 3 stycznia 1987

Truszkowskiemu blisko było do anarchizmu w rozumieniu buntowniczego ducha przenikającego punkową młodzież, a nawet w bardziej dosłownym sensie, gdyż, jak podkreślił w jednym z biogramów, w 1980 roku narysował znak Anarchii na murze ambasady Kuby w Warszawie⁶⁹¹. Jeśli chodzi o początek lat 80., to postawy anarchistyczne wśród młodych ludzi stały się bardzo popularne. Jak pisał w 1981 roku w tekście *Nurt główny aktualnych postaw anarchoartystycznych* Stefan Morawski, w tym czasie należałoby jednak mówić raczej o „postawach neoanarchistycznych”, które „kładą nacisk na nierewolucyjne przeobrażenia społecznego *status quo*; kwestionują ideę postępu na rzecz ciągłej rewolty [...]; odrzucają systemotwórstwo i zamknięte struktury ideologiczne zawsze grożące doktrynalnym uwiązaniem myśli i zamrożeniem praktyki; wprowadzają do swej orientacji kontestacyjnej element gry, prowokacji, zabawy i ryzyka”⁶⁹².

Artysta występował przeciwko temu, co zastane, i starał się postępować po swojemu, co manifestowało się w sposobie życia, które uczynił rodzajem sztuki i w którym mieszały się wszelkie formy aktywności artystycznej. Dziamski napisał, że był on „jedną z barwniejszych postaci młodej” polskiej sceny lat 80.⁶⁹³ Animował kilka zespołów muzycznych, których koncerty częstokroć przekształcały się w chaotyczne performance. Jak już pisałam, wspólnie ze Zbigniewem Liberą, Barbarą Konopką

i innymi artystami malowali ogromnych rozmiarów obrazy – wariacje na temat obrazów Witkacego. Około 1985 roku w mieszkaniu artystki Hanki Zagórskiej na warszawskiej Chomiczówce wytworzyło się nawet coś w rodzaju komuny, w której, jak wynika z informacji zamieszczonych w katalogu Libery, „szaleństwo i przekraczanie wszelkich tabu stało się codziennością”⁶⁹⁴.

W tym kontekście powołanie do wojska musiał artysta odczuwać jako gwałt przeciwko sobie, swoim przekonaniom i sposobowi życia. Dziamski napisał, że *Pożegnanie Europy* miało „wiele wspólnego z rytuałem przejścia, znanym wielu młodym mężczyznom. Powołanie do wojska uświadamia im, że ich ciała nie należą wyłącznie do nich. Że wspólnota rości sobie prawo do ich dyscyplinowania i przerabiania na zbrojne ramię zbiorowości”⁶⁹⁵. To prawda, lecz tę świadomość artysta żywo zainteresowany historią miał już dużo wcześniej.

W lubelskiej galerii BWA 21 marca 1986 roku zrealizował performance *Wielki Mistrz* – na fotografii, będącej klatką z nagrania video, widać artystę z nagim torsem i wyciętym na skórze krwawiącym krzyżem. Działanie to dedykował Truszkowski ostatniemu wielkiemu mistrzowi zakonu templariuszy Jakubowi de Molay, który został spalony na stosie ponad sześćset lat wcześniej, w marcu 1314 roku – data wykonania performance była więc rocznicą jego „męczeńskiej” śmierci. Ostatniego mistrza templariuszy skazano w wyniku słynnego procesu, w którym oskarżony był o szereg przestępstw, między innymi o herezję, czarownictwo i homoseksualizm. Większość dowodów prawdopodobnie została sfabrykowana, gdyż rzeczywistym powodem skazania go była chęć zniszczenia zakonu templariuszy, który zagrażał ekonomicznym i politycznym interesom króla Filipa IV Pięknego. Była to w istocie gra o władzę. Dedykując wystąpienie Jakubowi de Molay, artysta stanął więc po stronie ofiary gry o władzę, utożsamiał się z nią.

Jak napisał Truszkowski, wycinając na skórze symbole przywracał im wymiar prywatny; pokazywał, że wielka historia, podziały władzy, idee, mają realny, somatyczny wpływ na życie jednostki – jego, jego znajomych, rodziny – w *Pożegnaniu Europy* rekwizytami były przedmioty militarnego wyposażenia ojca artysty z okresu II wojny światowej. „Krew i ból przywracają sens symbolom [...] krwawiące pentagramy, heksagramy, gwiazdy, krzyże i swastyki, odwzorowując dialektykę dziejów, sprowadzają idee religii oraz polityki w wymiar osobistych odczuć”⁶⁹⁶. Jednocześnie Truszkowski, w przeciwieństwie do Trzeciakowskiego czy Libery, nie był w żaden sposób zaangażowany w działalność „Solidarności” czy jakąkolwiek inną formę działalności antykomunistycznej.

Skazanie na Innych

Artysta upatrywał źródła zniewolenia i ograniczenia jednostki na znacznie głębszym poziomie. Na poziomie relacji z Innymi, które w istocie są „stałą walką o dominację osobowości”⁶⁹⁷. A nawet gwałtem: „Wpychacie się we mnie ze swoimi brudnymi butami – ja robię to samo wobec was”⁶⁹⁸ – jednakże przy jednoczesnym pragnieniu Innych („namietność współbycia z Innymi”⁶⁹⁹). W tym sensie porządek społeczny jest tylko zewnętrznym przejawem tej ciągłej walki, ustanowieniem niezbędnych dla koegzystencji reguł, opartych na stosunkach władzy. Jest wymienialny, lecz nie sposób usunąć z niego tragizmu „skazania na Innych połączonego z pragnieniem wolności”⁷⁰⁰. Wspólnota społeczna zawsze stawia interes zbiorowości ponad prawo indywiduum i opiera się na podziale: władca – podwładny.

Tłumaczy to pewną prawidłowość, dającą się zaobserwować w postawie performerów, których prace tu analizowałam: Jerzego Beresia, Zbigniewa Warpechowskiego i Jerzego Truszkowskiego. Wszyscy oni byli żywo zainteresowani problemem wolności a masochizm jako rodzaj manipulacji rolami pana i niewolnika, dążący do ich połączenia i zniesienia, był tego szczególnym wyrazem. Jednocześnie, pomimo że masochizm pojawiał się w ich sztuce w momentach szczególnego napięcia i historycznej walki o wolność, a więc zwłaszcza w roku 1968, a potem w latach 80., to po zmianie ustrojowej w 1989 roku pozostali oni wciąż nieufni i bardzo krytycznie nastawieni do rzeczywistości. Gotowi byli nadal dawać wyraz niezadowoleniu tropiąc wszelkie przejawy zniewolenia (społecznego, osobistego), czego liczne przykłady znajdujemy w ich książkach, pismach, wywiadach oraz wystąpieniach i dziełach. Ponieważ w rzeczywistości niemożliwe jest przekroczenie dialektycznej zasady panowania i poddaństwa, oparty jest na niej każdy porządek społeczny zarówno socjalizm, jak i kapitalizm. Jest to problem relacji Ja – Inny. Poczucie zagrożenie własnej wolności jest nieusuwalne. Masochizm jest tu tylko ćwiczeniem z wyobraźni – rodzajem wyzwalającej manipulacji.

Na marginesie warto dodać, że pojawienie się autoagresywnych wystąpień w latach 80. można zauważyć także w innych krajach bloku wschodniego, na przykład w NRD. W 1987 roku na uczelni artystycznej w Dreźnie powstała czteroosobowa grupa *Autoperforationsartistik* (Micha Brendel, Else Gabriel, Ulf Wrede, Via Lewandowsky) – jej nazwa pochodzi od autoperforacji oznaczającej przebijanie, dziurawienie ciała. Piotr Piotrowski w *Awangardzie w cieniu Jałty* pisał o niej następująco: „Ta strategia miała wyraźne psychologiczne motywacje i w zasadzie dotyczyła bardziej problematyki psychologicznej kondycji niż fizycznego doświadczenia [...] wiąże się z projektem odblokowania uczuć, przerywania blokad odczuwania i komunikacji poprzez gwałtowność cielesnego doświadczenia”⁷⁰¹. Badacz przytoczył także wypowiedź

członkini grupy Else Gabriel, która przyznała, że działanie autoagresywne odczuwała jako pomocne w neutralizowaniu nadmiaru uczuć.

W lipcu 1996 roku w domu Zofii Kulik, Jerzy Truszkowski zrealizował jeden z ostatnich autoagresywnych prywatnych performance – *Dialektykę negatywną*. Działanie to, jak większość performance artysty, znamy z fotografii, gdyż zachowanych nagrań artysta nie chce udostępniać. Fotografie, jak to zwykle ma miejsce w przypadku dokumentacji autoagresywnych wystąpień, przedstawiają moment cięcia lub ujęcie świeżej rany, mimo że w niektórych ważne były również inne elementy.

Na przykład w *Histerii filozofii* zrealizowanej 17 października 1985 roku w warszawskiej Galerii Stodoła istotny był między innymi aspekt wspólnego działania i muzyka. Bezpośrednio przed performance odbył się koncert Barbary Konopki, Ireny Jagiełki i Zbigniewa Libery – to wówczas powstał jeden z animowanych przez Truszkowskiego zespołów – *Sternenhoch* (którego skład później się zmieniał). Kadry z tych dwóch performance, *Dialektyki negatywnej* i *Histerii filozofii* artysta zestawiał ze sobą na sąsiadujących stronach w katalogu *Jerzy Truszkowski Re- (Selected Cibachromes of 1984–1998)*⁷⁰². Fotografie, wykonane na papierze Cibachrome gwarantującym długą żywotność, przez co stały się „trwałymi” obiektami, w przeciwieństwie do „nietrwałości” performance, są do siebie podobne. Przedstawiają tę samą, zewnętrzną część dłoni w momencie wycinania na niej skalpelem poprzecznej rany. W fotografii *Dialektyka negatywna* ręka spoczywa na otwartej książce – właśnie *Dialektyce negatywnej* Theodora W. Adorno i obejmuje fragment tekstu, w którym filozof pisał o intelekcie oddzielającym „skalpelem istnienie i pojęcie”⁷⁰³.

Skalpel rozumu

Artysta nie starał się po prostu zilustrować tej frazy, ale wskazał, że pozostaje ona w związku z autoagresywnymi gestami w jego sztuce. Świeża rana wycięta jest bowiem na dłoni tuż nad blizną, będącą śladem wcześniejszego o jedenaście lat cięcia wykonanego w ramach *Histerii filozofii*. Z kolei fotografia z tego performance przedstawia dłoń na tle polskiej flagi, a nacięcie znajduje się dokładnie w miejscu granicznym między kolorami – bielą i czerwienią.

Podążając za wskazaniem artysty, warto zatrzymać się na moment nad myślą Adorna, który przyczyn tragedii, jaką przyniosły w XX wieku systemy totalitarne, upatrywał w oświeceniowym modelu racjonalności i w związku z tym postulował „odrzućcie afirmacji rozumu, w imię samego rozumu”⁷⁰⁴. W *Dialektyce negatywnej* pisał: „Oświęcim dowiódł niezbieżności klęski kultury. Fakt, że mogło się to wydarzyć pośród całej tradycji filozofii, sztuki i oświecających nauk mówi więcej niż tylko to, że ta tradycja, ów duch nie potrafił opanować ludzi i zmienić ich. W samych owych dziedzinach, w ich emfaticznym domaganiu się autarkii mieszka nieprawda”⁷⁰⁵.

Autarkia jest terminem znanym jeszcze z filozofii greckiej, związanym ściśle z problematyką stosunku względem Innego. Oznacza tyle, co oddzielanie się od tego, na co nie mamy wpływu, czyli także od drugiego człowieka⁷⁰⁶. W ekonomii termin ten służy do podkreślenia ekonomicznej samowystarczalności danej społeczności i jej niezależności od innych podmiotów gospodarczych. Podobne do Adorna spojrzenie prezentowało później wielu naukowców, w tym na gruncie socjologii Zygmunt Bauman, który podkreślał, że tragedia Holocaustu była wynikiem obsesji porządku i czystości, co doprowadziło do dosłownego „oddzielenia” – wymordowania Innego⁷⁰⁷.

Dla Truszkowskiego, jak już pisałam, zastany porządek społeczny, regulujący relacje między ludźmi, był nie do przyjęcia – „komizm rozpoczyna się, gdy jednostka ulega [...] dyktatowi ogólnego postępowania według przyzwoitych, czyli zbrodniczych reguł”. Filozofia ze swoim racjonalizmem, ze swoją skłonnością do porządkowania, racjonalnego ujmowania zjawisk jest pociągająca, ale skrywa wszystko, co się w jej koncepcjach nie mieści: „To jest to, co próbuje zakryć spokojem operacji na znaczkach, filozof analityczny – namacalność Istnienia, które jest stałym współbyciem z innymi Istnieniami Poszczególnymi, stałym z nimi wyścigiem, stałą walką o dominację osobowości”⁷⁰⁸. W tym kontekście niedostępnym ideałem, jak napisał artysta, byłoby pozostawać „w kontakcie międzyludzkim unikając zarazem struktur sensownych”⁷⁰⁹.

Reguły zawsze opierają się na wykluczeniu poza nawias tego, co się w nich nie mieści, co im zagraża. Adorno porównał rozum do skalpela, który precyzyjnie oddziela od siebie istnienie i pojęcie, wskazując na nieprzystawalność doświadczenia i jego filozoficznego ujęcia⁷¹⁰. Rozumność, czy też logika rozumowania, była tym, z czym także Truszkowski stale się zmagał i od czego próbował się wyzwolić, między innymi przy użyciu różnych filozoficznych koncepcji – na przykład przyjmując perspektywę nihilizmu czy solipsyzmu i doprowadzając je w swoich tekstach do absurdu. Próbował także – osiągając kuriozalne efekty – naśladować Witkacego w tworzeniu długich zdań złożonych z neologizmów, w których gubił się sens wypowiedzi. Dobrym przykładem mogą tu być fragmenty tekstu *Witkacy, nihiliści, suka – solipsystyczny uraz komunikacyjnej adaptacyjności* (1985), w którym znajdujemy takie zdanie: „Tronistyczny matoł cyndyratystyczny zakaził smak rozkosznego oplątania defetystycznymi wybuchami porażonej jaźni arcygabrielistycznych tronów seraficznej wizji”⁷¹¹.

Umknąć

W tym kontekście ważna była też dla Truszkowskiego znajomość z Andrzejem Partumem, którego poznał w 1980 roku⁷¹². W jednym z biogramów napisał nawet, że pobierał u niego prywatne lekcje nihilizmu, a także propagował jego myśl wśród znajomych, wieszając na ścianach swojego pokoju jego manifesty. Truszkowski był

zafascynowany życiową i artystyczną postawą Partuma, które były w praktyce nierozdzielne: „Bardziej znany jako człowiek niż jako artysta, gdyż swemu człowieczeństwu nadawał wymiar artystyczny [...] wymiar postępowania i mówienia wbrew utartym schematom”⁷¹³.

W działalności Partuma imponowała Truszkowskiemu zwłaszcza jego umiejętność umykania klasyfikacjom. Jego wystąpienia, zwykle polegały na wygłaszaniu, a raczej improwizowaniu przemów, które przy zachowaniu pozorów uczzonego wykładu pozostawały całkowicie niedostępne racjonalnemu streszczeniu⁷¹⁴. „Potrafił godzinami głądzić o czymś co właściwie było niewyrażalne w słowach”. Jego tyrady były swoistym bezsens, przy zachowaniu wrażenia sensu. „Swoje brednie Partum formułował z niezwykłą precyzją”⁷¹⁵.

Truszkowski przypominał też, jak po „wystąpieniu werbalnym”⁷¹⁶ w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Filmowej jakiś student krzyknął do Partuma: „To jest bełkot, ja pana nie rozumiem. Na co ten odpowiedział: Ale ja siebie rozumiem”⁷¹⁷. Partum nie tylko występował z akcjami i dawał wystąpienia werbalne, ale właściwie nieustannie prowadził ze znajomymi „ekscentryczne rozmowy”⁷¹⁸ i co najważniejsze „wymykał się nie tylko władzy urzędników, ale również władzy kolegów i rodziny”⁷¹⁹.

Jego sposób istnienia wśród ludzi był rzadką sztuką umykania racjonalności oraz gotowym rolem, podziałom, regułom. Jednocześnie w dostępnych źródłach ani razu nie pada pod jego adresem epitet „szaleniec”. Wydaje się, że lepiej pasowałoby do niego określenie używane przez religioznawców i antropologów – trickster, czyli „złodziej boskich tajemnic”⁷²⁰, podejrzany i dwuznaczny, jednocześnie dobry i zły, pozytywny oszust.

Truszkowski podkreślał niesłychaną siłę przekonywania Partuma, która pozwalała mu bezbłędnie uwodzić ludzi. W swojej książce o Partumie umieścił podrozdział zatytułowany *Wielki Akwizytor Warszawa 1976*⁷²¹. Pisał tam: „Okazało się, że zarabia akwizując różne usługi. Chodził od drzwi do drzwi przyjmując zlecenia na prace zdawałoby się niemożliwe do wykonania. Proponował wykonanie dużych fotografii ślubnych i komunijnych z maleńkich fotografii. Wyobraźmy sobie siłę perswazji Partuma, który będąc obcym człowiekiem potrafił namówić zaskoczonych ludzi, by wypożyczyli mu swoje unikatowe fotografie rodzinne, zapłacili 200 złotych zaliczki, przyjęli pokwitowanie i potem dopłacili 500 złotych po otrzymaniu dużych fotografii”. Podobnie w akcjach artystycznych „momentalnie wyczuwał, wywąchiwał mentalnie słuchaczy, uwodząc ich swymi narracjami”⁷²².

Tymczasem Truszkowski miotał się pomiędzy pragnieniem wyzwolenia z barier i ciągłym powracaniem w kleszcze racjonalności. Pisał między innymi: „O boski bełkocie czemuś mnie opuścił, skazując na rozsądne nadawanie sensu komunikatom, komunikatom, komunikatom”⁷²³. Partum wcielał właśnie to, co wydawało mu się

wyzwalające. Był w pewnym sensie rzadkim fenomenem, dlatego zapewne jego postać żyje w pamięci znających go artystów na zasadzie fantastycznej legendy.

Historia Andrzeja Partuma jest zresztą niezwykle wymowna. Jego status w polskiej historii sztuki pozostaje marginalny, mimo że jego wpływ na innych artystów był ogromny; pojawia się w wielu wypowiedziach i wspomnieniach ludzi, którzy go znali⁷²⁴. Truszkowski w swojej książce o Partumie próbował zrobić z jego twórczością to, czemu właśnie sam artysta się opierał: poddać systematyzacji, rozważyć w odniesieniu do konkretnych nurtów, usytuować na mapie wyodrębnionych przez historię sztuki zjawisk – konceptualizmu, Fluxusu, sztuki krytycznej⁷²⁵. Zrobił tak prawdopodobnie dlatego, że chciał, by artysta w ogóle zaistniał w jakimś porządku. W przeciwnym razie mógłby zostać zapomniany lub pozostać jedynie barwną ciekawostką, kuriozum. Tymczasem dla Truszkowskiego i innych z jego pokolenia był niezwykle ważny. I to właśnie dlatego, że nie dawał się łatwo wpasować w gotowe szufladki.

Jacek Kryszkowski, artysta podobnie jak Truszkowski, Trzeciakowski i Libera związany z kręgiem Kultury Zrzuty, napisał wspomnienie *Zabijanie Partuma*, chyba najlepiej ujmujące jego fenomen⁷²⁶. Zaznaczył w nim, że „mizeria dorobku [Partuma] jest żenująca”, lecz przypisano go do niego „by poprzez ten zaczarowany chwyt nazwania, wyjaśnić sobie ten niezrozumiały fenomen”. A w istocie „dostęp do niego możliwy był tylko w starciu bezpośrednim”⁷²⁷. Kryszkowski opisał dalej kilka wystąpień i spotkań z Partumem, w trakcie których próbował uchwycić sens jego działań, ale doszedł do wniosku, że sam artysta nie potrafił siebie sprecyzować. Fenomen Partuma zawarł więc Kryszkowski w dwóch słowach: nieokreślony i nieuchwytny: „Istniał sam Partum – nieokreślony łachudra i nieuchwytny kokiet”⁷²⁸.

To, czego Partum umiał dotknąć w sobie tylko znany, trudny do naśladowania sposób, tego Truszkowski w swojej sztuce dotykał poprzez masochizm i autodestrukcję. Umykanie racjonalnemu („zbrodniczemu”) porządkowi, z jego autarkiczną logiką dokonywało się u niego na drodze doświadczenia autodestrukcji, które o tyle zaprzecza porządkowi, o ile akceptuje tkwiący w samym doświadczeniu życia i Ja, element destrukcji, śmierci i rozpadu. I to doświadczenie jest wyzwalające z ograniczającego porządku zastanej formy. Jest, jak pisał Truszkowski, „jedną z nielicznych dróg prowadzących do istotnych przeżyć w obszarze sztuki”⁷²⁹.

Warto dodać, że porządek oparty na racji rozumu jest porządkiem patriarchalnym, związanym z figurą panującego Ojca. Deleuze w swojej interpretacji podkreślał genderowy aspekt masochizmu, zwracając uwagę na to, że w masochistycznym spektaklu władza ojcowska zostaje symbolicznie przeniesiona na kobietę (obraz matki), a karze zostaje poddany porządek ojca (prawa) w osobie poniżanego, chłostanego

mężczyzny. Co szczególnie ważne, dzięki zawieszeniu ojcowskiego ładu „sięga [masochista] ku najbardziej mitycznej i beczasowej rzeczywistości”⁷³⁰.

Ta mityczna beczasowa rzeczywistość jest formą nicości, a jak pisał Truszkowski, „pustka sankcjonuje moją wolność. Wolność od Boga i wolność od wolności”⁷³¹. Jeśli więc artysta w autodestruktywnym geście rani własną skórę, to tak jakby podnosił rękę na porządek rozumu, porządek ojca, którego sam jest przedstawicielem. Porządek ojca, który jest w nim, który go konstytuuje. Niszcząc go, niszczy jednocześnie samego siebie, doświadcza śmierci. Lecz także swego rodzaju wyzwolenia, a potem, jak się wydaje, owej opisywanej przez wielu ludzi o autoagresywnych skłonnościach, ulgi.

4 czerwca 1985 roku Truszkowski wykonał w warszawskiej Galerii Działań autoagresywny performance, w którym rana nie funkcjonowała jedynie jako znak, lecz wiązała się także z próbą wytrzymałości. Działanie nosiło odsyłający do muzycznej terminologii tytuł *ppp – fff*, opisujący siłę dźwięku: *ppp* (*pianissimo possibile*), czyli możliwie jak najciszej, i *fff* (*fortissimo possibile*), czyli możliwie najgłośniej. Artysta wycinał skalpelem rany na opuszkach palców lewej ręki, przy każdym cięciu wypowiadając słowo: „mądrość”. Potem z każdym uderzeniem zranionego palca o klawisz wypowiadał słowa zaczynające się na kolejne litery jego nazwiska i zakreślające interesujący go obszar refleksji: „transcendentalizm”, „rozum”, „umysł”, „solipsyzm”, „zabójstwo”, „kontrapunkt”, „onanizm”, „wiwisekcja”, „smutek”, „komedia”, „idiotyzm”. Następnie grał proste muzyczne motywy na pianie do czasu, aż klawiatura całkiem nie pokryła się krwią, a ślizgające się po niej palce nie były w stanie dalej grać.

Ten jedyny autoagresywny performance Truszkowskiego, w którym wyraźny był element upartego zmagania się, wytrzymywania i utraty krwi, aż do całkowitej niemocy grania, chciałabym na zasadzie prostej analogii zestawić z fragmentem opowiadania *Notatki z podziemia* Fiodora Dostojewskiego. Pojawił się w nim motyw klawiszarza w klawiaturze. Bernard McElroy w swoim eseju o współczesnej grotesce, którą nazwałam masochistyczną, głównego bohatera *Notatek z podziemia* uznał za jej modelowe wcielenie: „Centralną postacią współczesnej groteski jest człowiek upokorzony i jego pierwowzorem jest zwarzony romantyk Dostojewskiego”⁷³². Narrator opowiadania – zgryźliwy, zgorzkniały, z zadowoleniem nurzający się w sprzecznościach, złośliwościach i absurdach „zwarzony romantyk”, w następujący sposób tłumaczył niezmordowaną przekorę istoty ludzkiej: „Zaryzykuje nawet cały swój dobrobyt i umyślnie zapragnie jakiegoś najgubniejszego dla siebie nonsensu, jakiejś najbardziej nieekonomicznej niedorzeczności wyłącznie po to, aby do tego całego pozytywnego rozsądku domieszać niszczący czynnik swojej fantazji [...] jedynie po to aby samemu sobie zaświadczyć [...], że ludzie są jeszcze ludźmi, a nie klawiszami fortepianu [...] Ach to jeszcze nie wszystko, nawet gdyby człowiek okazał

się klawiszem fortepianu, gdyby mu tego dowiedziono za pomocą nauk przyrodniczych i matematyki, to i wtedy jeszcze się nie opamięta lecz umyślnie postąpi na przekór [...] ot, żeby postawić na swoim. Kiedy zaś zabraknie mu na to sposobów – wymyśli ruinę i chaos, wymyśli różne cierpienia, a jednak postawi na swoim! [...] rzeczywiście przekonać się, że jest człowiekiem a nie klawiszem fortepianu. Jeżeli powiecie, że i to wszystko można wyrachować wedle tabliczki – i chaos, i mrok, i przekleństwo i że już choćby owa możliwość uprzedniego obliczenia wszystko zahamuje a górę weźmie rozsądek – to człowiek umyślnie wtedy popadnie w obłąkanie, żeby nie mieć rozsądku i postawić na swoim! [...] cała bowiem sprawa człowiecza w gruncie rzeczy do tego się sprowadza, żeby człowiek co chwila sam sobie dowodził, że jest człowiekiem, a nie sztyftem! Choćby własnymi bebechami, ale żeby dowodził”⁷³³.

Jeśli mielibyśmy autoagresywne doświadczenie ująć jako metaforę, a w ten sposób traktował ranę artysta, o czym świadczą jej liczne fotograficzne przedstawienia, to byłaby to metafora nieustającego działania przeciwko ograniczeniom. Nawet tym, które nas konstytuują, bo one też nas wiążą. Metafora poszukiwania poza znajomymi, gotowymi formami. „Wolność od Boga”, czyli wolność od Pana nad sobą – jak pisał Truskowski⁷³⁴, ale i „wolność od wolności”, czyli od idei, które stają się czasem odpowiednikiem Boga właśnie – Pana nad sobą. Takie doświadczenie pozwala myśleć o braku porządku, a w każdym razie pozwala go przekroczyć. Masochizm jest doświadczeniem ciała, ale przede wszystkim – doświadczeniem wyobraźni.

W 1989 roku Józef Robakowski nakręcił prześmiewczy performance do kamery zatytułowany *Moje videomasochizmy*. Złośliwie, z charakterystycznym dla siebie humorem, przedrzeźniał w nim działania autoagresywnych performerów. Między innymi dziobał się po twarzy widelcem, przykładął do niej wielkie szczypce i ostry kant nadtłuczonej butelki po wódce, szczypał się po policzku klamerkami od bielizny, a do ust wkładał grzałkę elektryczną. Bardzo sugestywnie przy tym wszystkim jęczał, wzdychał i dyszał, z niby to doznawanego bólu. Śmiał się głównie z tego, że autoagresywni performerzy zadawali sobie cierpienia. Ale, co ciekawe, już trzy lata później, w 1992 roku, Robakowski zrealizował performance *Seans elektryczny na prąd zmienny*, a potem w 1996 roku *Jestem elektryczny* na Festiwalu WRO Monitor Polski’96 we Wrocławiu, świadczące o innym spojrzeniu. Polegały one na poddawaniu ciała artysty działaniu prądu; Robakowski stał z podniesionymi rękami, w których trzymał przewód elektryczny, co jakiś czas prosząc asystę o zwiększenie natężenia. Z roku 2000 pochodzi tekst *Sztuka do bólu*⁷³⁵, poruszający właściwie podobne kwestie, o których wcześniej pisał Truskowski.

Artysta podkreślił, że podczas performance z prądem nie czuł bólu: „Ta operacja nie boli, co wydaje się zaskakujące. Równomiernie dawkowany prąd nie boli!”⁷³⁶, czuł się natomiast wspaniale i błogo, bo z czasem zdrętwiał mu język i nie mógł więcej

mówić – „werbalnie nie istnieję”⁷³⁷. Wyszedł tym samym poza najbardziej podstawową dla człowieka barierę mowy. Potem coraz bardziej świadomie dotykał braku granic: „To tak, jakbyśmy świadomie wskakiwali w jakąś bezkresną otchłań”⁷³⁸. Zwiększanie natężenia prądu potęgowało doświadczenia i sprawiało, że balansując na granicy bezpieczeństwa docierał w rejony owej wyobraźniowej wolności od braku struktury. Pisał: „Wołam o następną dawkę prądu, by się już na pewno przekonać, że istnieje bez językowe myślenie, że mogę wyjść poza swoją wyobraźnię, że staję się naprawdę wolnym człowiekiem”⁷³⁹.

ZAKOŃCZENIE

W latach 80., jak ironicznie napisał Major Fydrych, „elity poszukiwały rozwiązania zagadki, «czym jest wolność?»”. Niektórzy usiłowali rozwiązać ten problem szukając owej wolności niczym kamienia filozoficznego. Czytali książki analizujące „wolność od czegoś i do czegoś”⁷⁴⁰. Koji Kamoji, japoński artysta, który przyjechał do Polski w końcu lat 50. i został do dziś, powiedział w wywiadzie, że Polacy mają jakąś „wolność wrodzoną”. Nie lubią się podporządkowywać i w kwestiach wolności są bardzo wytrwali. Co więcej, wszystko to niezależnie od panującego systemu politycznego⁷⁴¹.

Poczucie braku wzmaga pragnienie. Ograniczenie wolności rodzi jej potrzebę. Wolność jest problemem uniwersalnym, jednak jej brak „uwiera” zwłaszcza w przypadku zależności tak oczywistej, jak polityczna. W takiej sytuacji znajdowała się Polska przez długi czas. To doświadczenie zostawiło po sobie czujność wobec nowego systemu, w którym zagrożenia wolności są mniej wyraźne. Dlatego potransformacyjna dekada lat 90., zwana krytyczną, jest nieodrodnym dzieckiem sztuki lat 80., krążącej wokół tematu wolności.

Masochizm jest jedną z najdziwniejszych odpowiedzi na poczucie zniewolenia. Jak starałam się pokazać, tylko pozornie paradoksalną. Wydaje się bowiem prezentować niewolę i pozycję ofiary, co daje wrażenie jej umocnienia, niemalże uwewnętrznienia, podczas gdy w rzeczywistości jest ćwiczeniem uświadamiającym migotliwość, wymienność ról panującego i poddanego. Ofiara i kat w masochistycznym spektaklu stają się jednym rozbijając iluzję jasnego podziału. Efektem doświadczeń masochistycznego performance jest rodząca się świadomość ambiwalencji, niejednoznaczności ról i zachowań.

Masochizm w polskim performance nie dotyczy jedynie wolności pojętej w kategoriach życia polityczno-ekonomicznego. Od niej niekiedy wychodzi, lecz wolność jest bardzo różnie rozumiana. I choć pewien mechanizm masochistycznego „ćwiczenia” pozostaje niezmienny, to każdy analizowany w niniejszej pracy performance jest inny. Ma inną aurę, znaczenie, stopień intensywności, jest wyrazem odrębnych poszukiwań i dążeń. Czasem wystąpienie staje się znakiem nieustającego starania, by zachować „siebie”, rozporządzać sobą – jak w przypadku Jerzego Beresia. Innym razem jest agresywnym wyzwaniem rzuconym drugiemu człowiekowi lub samemu sobie – co widać w działaniach Zbyszko Trzeciakowskiego i Zbigniewa Warpechowskiego. Wreszcie może być wyrazem pragnienia całkowitego braku granic, przekroczenia „totalności” ku „nieskończoności” – jak u Jerzego Truszkowskiego i Józefa Robakowskiego. A niekiedy bywa gestem protestu i poświęcenia, czynionym

z wiarą, że może spowodować realną zmianę – taki sens miały samospalenia Ryszarda Siwca i Walentego Badylaka.

W performance *Prośba o przebaczenie Zofii Kulik* z 1978 roku (Galeria Dziekanka, Warszawa) artystka w białej ślubnej sukni zwrócona do widzów wielokrotnie powtarzała, że ich przeprasza. Dwa lata wcześniej, w 1976 roku, Maria Pinińska-Bereś w zdarzeniu *List – latawiec* biegała po łące krakowskiego Prądnika z latawcem, a gdy wzbił się do lotu, w powietrzu zatrzepotał napis: „Przepraszam, że byłam, że jestem”. W obydwu tych działaniach przez nadmierne utożsamienie się z niejasną, domniemaną winą powaga obróciła się w humor. Być może nawet zgryźliwą ironię. Rys poddańczy złamała przekora. Obcując z masochistycznym performance trzeba pamiętać o przekorze.

PRZYPISY

¹ Parafraza słów Hala Fostera: „Bürger jako fakt potraktował wykonany przez awangardę retoryczny gest zerwania z przeszłością, a także uznał historię za zjawisko punktowe i ostateczne. Dla niego dzieło sztuki i zmiana w estetyce to zdarzenia jednorazowe, które pojawiają się w całej pełni swego znaczenia i raz na zawsze, dlatego każda próba ich kontynuacji, może być jedynie powtórzeniem” (Foster 2010, s. 34).

² Pawłowski 1988.

³ Domańska 2007, s. 48–61.

⁴ Performance 1984.

⁵ *Performance and Body*, 12–14 X 1978, Galeria Labirynt, Lublin.

⁶ Goldberg 1988 (wyd. 1. 1979).

⁷ Dziamski 1984, s. 16–59.

⁸ Jarodzki 2008, s. 104.

⁹ Redzisz, Sienkiewicz 2012, s. 69.

¹⁰ Słownik terminologiczny sztuk pięknych 1997, s. 307.

¹¹ Pawłowski 1988, s. 11.

¹² Warpechowski 1984, s. 173–187.

¹³ Warpechowski 1984, s. 176.

¹⁴ Na temat bałaganu w próbach definiowania i używania takich terminów jak performans i performatywność oraz wędrówek jakie dokonały pomiędzy dziedzinami takimi jak językoznawstwo, kulturoznawstwo i historia sztuki zob. *Część 5. Performans i performatywność* [w:] Bał 2012, s. 203–241.

¹⁵ Zakład Performatyki w Instytucie Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu (http://www.kulturoznawstwo.amu.edu.pl/index.php?option=com_content&view=category&id=43&Itemid=88&lang=pl) [dostęp 20 IV 2013]. Katedra Dramatu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego zmieniła nazwę i dziś nazywa się Katedrą Performatyki. Specjalizacja: performatyka przedstawień <http://www.performatyka.polonistyka.uj.edu.pl/katedra/kim-jestesmy> [dostęp 20 IV 2013].

¹⁶ <http://doc.art.pl/> [dostęp 20 IV 2013].

¹⁷ Do takiego wniosku doszła Mechtild Widrich po przeprowadzeniu wywiadu z fotografem Peterem Hassmannem, dokumentującym akcje Valie Export. Ten wniosek potwierdzają też trudności, jakie napotkała Marina Abramović przygotowując się do powtórzenia *Genital Panic* w ramach *Seven Easy Pieces* (2007). Valie Export nie chciała udzielić Abramović żadnych konkretnych informacji na jego temat; zob. Jones 2011, s. 28–29.

¹⁸ Schneider 2014, s. 31.

¹⁹ Schneider 2014, s. 34.

²⁰ Bereś 2002.

²¹ Warpechowski 1998.

²² Truszkowski 2000.

²³ Michera 2010, s. 113.

²⁴ Deleuze 1991.

²⁵ Mansfield 1997.

[26](#) Aurora Rümelin (Wanda von Sacher-Masoch), ur. 14 III 1845 w Grazu – zm. 1933 we Francji; ślub z Leopoldem von Sacher-Masochem 12 X 1873, rozwód w 1883 r.

[27](#) Eckhardt 1998.

[28](#) Babiker, Arnold 2003.

[29](#) Autoagresja była (i wciąż jest) ważnym składnikiem obrzędów inicjacyjnych, a te z kolei były obiektem badań antropologów, intensywnie prowadzonych zwłaszcza od lat 50. Mircea Eliade w 1956 r. opublikował książkę *Wzory inicjacji*, będącą zapisem jego chicagowskich wykładów. Pierwsze wydanie słynnych *Ran symbolicznych* Bruno Bettelheima, który do swojej interpretacji zastosował wiedzę z obszaru psychologii, pojawiło się w 1954 r. Zagadnieniu *rite de passage* poświęcało czas wielu wybitnych uczonych, do klasyki należą dziś prace Arnolda van Gennepa i Victora Turnera. Rola tego ostatniego okazała się szczególnie ważna w późniejszym okresie, gdy z jego wieloletniej współpracy z Richardem Schechnerem zrodziły się początki wiedzy o performance – performatyki. Schechner pisał: „[...] jakkolwiek już wcześniej znaliśmy nawzajem swoje prace, spotkaliśmy się w roku 1977, kiedy Turner zaprosił mnie do uczestnictwa w organizowanej przez niego konferencji na temat «Rytuał, dramat i widowisko». Konferencja udała się do tego stopnia, a pomiędzy Turnerem i mną wytworzyła się tak pozytywna chemia, że wspólnie zaplanowaliśmy «Światową konferencję na temat rytuału i performansu» [...] Turnerowskie konferencje [...] w dużym stopniu ukształtowały moje poglądy na temat tego, czym mogłaby stać się performatyka” (Schechner 2006, s. 32–33).

[30](#) Babiker, Arnold 2003, s. 44.

[31](#) Ritz 2002, s. 138.

[32](#) Performer używający swojego ciała jest zarazem „twórcą” i „tworzywem” sztuki – jak to się często podkreśla. W tym stwierdzeniu zawiera się także sedno głębokiego związku performance z masochizmem, charakterystyczna dla masochizmu gra „przedmiot – podmiot” jest bowiem także nieusuwalną, immanentną cechą performance. Performance jest masochistyczny, bo performer jest także „materiałem” robionego przez siebie performance. Performance ma więc dualistyczną, masochistyczną strukturę.

[33](#) Hollier 2007, s. 56–65.

[34](#) Temat cierpiętnictwa i martyrologii jako szczególnie charakterystyczny dla polskiego społeczeństwa pojawił się kolejny raz w związku katastrofą smoleńską. Powstały filmy dokumentalne na ten temat m.in.: *Katastrofa* (2010) Artura Żmijewskiego, *Krzyż* (2011) w reżyserii Ewy Stankiewicz i Jana Pospieszalskiego oraz *Mgła* (2011) Marii Dłużewskiej i Joanny Lichockiej. Wydawnictwo Krytyki Politycznej przygotowało też tom *Żałoba* – zbiór artykułów krytycznych, które ukazały się na stronie portalu w pierwszych dziesięciu dniach po katastrofie.

[35](#) Rudaś-Grodzka 2005.

[36](#) *Pamiętnik pacjentki* 2001, s. 118–119.

[37](#) Panna M. często przywoływała także książkę *Naśladowanie Chrystusa* przypisywaną Tomaszowi à Kempis.

[38](#) Rudaś-Grodzka 2005, s. 18.

[39](#) Rudaś-Grodzka 2005, s. 18.

[40](#) Zob. Piotrowski 2009.

[41](#) Mój tekst interpretujący performance Krzysztofa Junga *Całopalenie IV. Epitafium uliczne pamięci Jana Palacha* zob. Kaliś 2016.

[42](#) Kulik 1997, s. 214.

[43](#) Tomasz Kubikowski, tłumacz ważnych książek dotyczących problematyki performance (w tym *Performansu* Marvina Carlsona), we wstępie do *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu* Jona McKenzie pisał o braku dokładnego odpowiednika angielskiego czasownika performance w języku polskim: „[...] można doliczyć się ponad dwudziestu różnych słów tłumaczących go częściowo [...]

przedstawienie, wypełnienie, wydajność, występ, dokonanie, odprawienie, spełnienie, dotrzymanie, mózół, wykonanie, słuchowisko, wyczyn, osiągnięcie, zachowanie, uczynek, wystawienie, widowisko, spektakl, dopełnienie, mordęga, a nawet performance, osiągi i wykon [...] Performance, jakkolwiek przychodzi do nas z języka angielskiego, pochodzi ze średniowiecznej łaciny, a zatem ze wspólnego dziedzictwa [...] Performans zatem – od per-formare”; zob. McKenzie 2011, s. 16–17.

⁴⁴ Marina Abramović i Ulay umieścili taki postulat w swoim manifestie *Art Vital* z 1976 r. Jeden z punktów głosił: bez powtarzania. Inne punkty manifestu: bez prób, bez znanego zakończenia, podejmowanie ryzyka, przekraczanie granic, bezpośredni kontakt, nieustanny ruch, bez stałego miejsca zamieszkania. Nie znaczy to, że konsekwentnie stosowali się do własnych postulatów, wiadomo na przykład, że w Amsterdamie zrobili próbę przed performance *Relacja w przestrzeni/Relation in Space* (1976) wykonanym potem w nowojorskiej *Sean Kelly Gallery* – fotografia z próby zamieszczona została w biografii Mariny Abramović; zob. Westcott 2010, s. 102. Podobne stanowisko w kwestii powtarzania performance wśród polskich performerów zajmował Zbigniew Warpechowski, o czym wspominam w rozdziale mu poświęconym przywołując wystąpienie *Kula* z 1980 r.

⁴⁵ Bal 2012, s. 211.

⁴⁶ Notatki w archiwum autorki niniejszego tekstu.

⁴⁷ E--mail Artura Tajbera do Przemysława Kwieka (24 IX 2012). Przemysław Kwiek, w ramach swojej artystycznej działalności ma zwyczaj rozsyłania korespondencji do szerokiego grona osób (tzw. anegdoty); cytowana korespondencja znajduje się w archiwum autorki niniejszego tekstu.

⁴⁸ Tajber 2013, s. 43–51.

⁴⁹ Tajber 2013, s. 51.

⁵⁰ Cezary Bodzianowski w 2003 r. został nominowany do nagrody *Spojrzenia* ufundowanej przez Fundację Kultury Deutsche Bank. Wystawa nominowanych artystów odbywała się w warszawskiej Galerii Zachęta, której dyrektorką była wówczas Agnieszka Morawińska. Artysta udał się do niej na rozmowę, podczas której w zamian za pomoc w zdobyciu nagrody zaproponował jej połowę wygranej. Całą rozmowę nagrał.

⁵¹ <http://archiwum.polityka.pl/art/moja-sztuka-nie-jest-zgrywa,397999.html> [dostęp 20 IV 2013].

⁵² Michalik 2011, s. 7.

⁵³ Sacher-Masoch 1989, s. 39.

⁵⁴ Mansfield 1997, s. 25. W niniejszym rozdziale wszystkie cytaty z książek nieprzełożonych na język polski w tłumaczeniu autorki.

⁵⁵ Leopold von Sacher-Masoch (ur. 27 I 1836 we Lwowie – zm. 9 III 1895 w Lindheim).

⁵⁶ Powieść ta została po raz pierwszy wydana w 1870 r. na łamach czasopisma „Die Liebe”. W Polsce ukazała się w 1920 r. nakładem lwowskiego wydawnictwa Kultura i Sztuka. Było to jedyne polskie wydanie aż do roku 1989.

⁵⁷ Lew-Starowicz 2001, s. 462.

⁵⁸ Sacher-Masoch 1989, s. 5.

⁵⁹ Wspomnienia Aurory Rümelin, (która w tytule występuje jako Wanda, gdyż tak nazywał ją mąż) z czasów jej małżeństwa z Leopoldem von Sacher-Masochem zawarte w *Confession de ma vie* zostały po raz pierwszy wydane w 1907 r. Nie zostały przełożone na język polski, dlatego też w niniejszej pracy korzystam z przekładu angielskiego (1990).

⁶⁰ Sacher-Masoch [Aurora Rümelin] 1990, s. 32.

⁶¹ Sacher-Masoch [Aurora Rümelin] 1990, s. 32.

⁶² Sacher-Masoch [Aurora Rümelin] 1990.

⁶³ Hutnikiewicz 2002.

⁶⁴ W polskim piśmiennictwie obraz znany jest pod kilkoma tytułami *Toaleta Wenus*, *Wenus z lustrem* lub *Wenus przy toalecie*. Obraz znajduje się w National Gallery of Art w Waszyngtonie.

⁶⁵ Sacher-Masoch 1989, s. 30–31.

⁶⁶ Sacher-Masoch 1911, s. 7.

⁶⁷ Sacher-Masoch 1911, s. 81.

⁶⁸ Sacher-Masoch 1911, s. 98.

⁶⁹ Sacher-Masoch 1911, s. 9–10.

⁷⁰ Sacher-Masoch 1911, s. 10.

⁷¹ Deleuze 1991, s. 47.

⁷² Deleuze 1991, s. 50.

⁷³ Sacher-Masoch 1911, s. 10.

⁷⁴ Sacher-Masoch 1911, s. 9.

⁷⁵ Sacher-Masoch 1911, s. 8.

⁷⁶ Sacher-Masoch 1911, s. 8.

⁷⁷ Sacher-Masoch 1911, s. 10.

⁷⁸ Sacher-Masoch 1911, s. 12.

⁷⁹ Sacher-Masoch 1989, s. 8.

⁸⁰ Pierwsze wydanie *Psychopathia Sexualis* Richarda von Krafft-Ebinga ukazało się w 1886 r. w Stuttgarcie. Książka natychmiast zyskała popularność, została przetłumaczona na język angielski.

⁸¹ Tekst znajdujący się na okładce (pomiędzy reklamami książek) zbioru opowiadań; zob. Sacher-Masoch 1911.

⁸² Sacher-Masoch [Aurora Rümelin] 1990, s. 34.

⁸³ Sacher-Masoch [Aurora Rümelin] 1990, s. 43.

⁸⁴ Sacher-Masoch [Aurora Rümelin] 1990, s. 42.

⁸⁵ Choć to prawda, ponieważ Masoch wykorzystywał ekonomiczną władzę nad żoną, nie miała ona wiele do powiedzenia.

⁸⁶ Sacher-Masoch [Aurora Rümelin] 1990, s. 107.

⁸⁷ Theodore Reik (ur. 12 V 1888 w Wiedniu – zm. 31 XII 1969 w Nowym Jorku) był jednym z pierwszych uczniów Freuda, a następnie wpływowym psychoanalitykiem, autorem niezwykle obszernej, wielotomowej pracy na temat masochizmu: *Masochism in Modern Man*; zob. Reik 1941.

⁸⁸ Mansfield 1997, s. 24.

⁸⁹ Deleuze 1991, s. 42.

⁹⁰ Sacher-Masoch 1989, s. 24–25.

⁹¹ Pisząc o „szkole belgijskiej” Masoch miał najpewniej na myśli fantastyczno-erotyczną twórczość Féliciena Ropsa. Twórczość Ropsa, zwłaszcza graficzna, była niezwykle popularna i wywarła wpływ na wielu artystów tego czasu.

⁹² Zob. rozdziały *Księga bałwochwalcza* i *Kobieta. Idol i władczyni* [w:] Schulz 2012.

⁹³ Hulda Meister i Leopold von Sacher-Masoch pobrali się w 1895 r.

⁹⁴ Był w tym zamięłowaniu do dbania o garderobę żony podobny do malarza Józefa Mehoffera. O roli fetyszizmu i fantazji w obrazie *Dziwny ogród* pisała Joanna Sosnowska; zob. Sosnowska 2012, s. 45–55.

⁹⁵ Sacher-Masoch [Aurora Rümelin] 1990, s. 32.

⁹⁶ Sacher-Masoch [Aurora Rümelin] 1990.

⁹⁷ Sacher-Masoch 1989, s. 56.

⁹⁸ Deleuze 1991, s. 31.

⁹⁹ Žižek 2007, s. 105.

[100](#) Bachofen był autorem wydanej po raz pierwszy w 1861 rozprawy stawiającej tezę, że nie zawsze w dziejach ludzkości funkcjonował porządek patriarchalny, że wcześniej funkcjonował porządek matriarchalny. Polskie wydanie zob. Bachofen 2007.

[101](#) Deleuze 1991, s. 52–53.

[102](#) Deleuze 1991, s. 53.

[103](#) Sacher-Masoch 1989, s. 35.

[104](#) Sacher-Masoch 1989, s. 39.

[105](#) Sacher-Masoch 1989, s. 39.

[106](#) Sacher-Masoch 1989, s. 49.

[107](#) Sacher-Masoch 1989, s. 52.

[108](#) Sacher-Masoch 1989, s. 59.

[109](#) Sacher-Masoch 1989, s. 58–59.

[110](#) Sacher-Masoch 1989, s. 61.

[111](#) Sacher-Masoch 1989, s. 45.

[112](#) Sacher-Masoch 1989, s. 61.

[113](#) Sacher-Masoch 1989, s. 61.

[114](#) Sacher-Masoch 1989, s. 64.

[115](#) Sacher-Masoch 1989, s. 73.

[116](#) Sacher-Masoch 1989, s. 73.

[117](#) Sacher-Masoch 1989, s. 98–99.

[118](#) Sacher-Masoch 1989, s. 99–100.

[119](#) Sacher-Masoch [Aurora Rümelin] 1990, s. 102.

[120](#) Sacher-Masoch 1989, s. 98.

[121](#) Krafft-Ebing 1903, s. 131.

[122](#) Krafft-Ebing 1903, s. 132.

[123](#) Deleuze 1994, s. 259.

[124](#) Deleuze 1994, s. 259.

[125](#) Krafft-Ebing 1903, s. 131.

[126](#) Mansfield 1997, s. 24.

[127](#) To właśnie sprawia, że masochizm w performance trudno jest właściwie rozpatrywać w kategoriach transgresji czy też znaczenia politycznego – choć tak może być i był rozpatrywany choćby przez Nicka Mansfielda. Jednak trudność polega na tym, że fantazja, w której rodzi się masochistyczny fantazmat, może zarówno „przyczyniać się do poszerzania naszego panowania nad rzeczywistością, albo może zrywać z nią więzy” – jak napisał Slavoj Žižek w *Przekleństwie fantazji*; zob. Žižek 2001.

[128](#) Mansfield 1997, s. 24.

[129](#) Žižek 2001, s. 151.

[130](#) Freud 2009, s. 55–76.

[131](#) Deleuze 1991, s. 72–73.

[132](#) Krafft-Ebing 1903, s. 147–148.

[133](#) Krafft-Ebing 1903, s. 146.

[134](#) W 1854 r. Leopold von Sacher-Masoch przeprowadził się wraz z rodzicami do Grazu. W 2003 r. odbył się tam festiwal poświęcony jego postaci i masochizmowi w sztuce, którego pokłosiem jest publikacja zbiorowa pod redakcją Petera Weibela *Phantom der Lust: Visionen des Masochismus* (zob. Phantom der Lust 2003). Warto w tym kontekście przypomnieć, że Peter Weibel i Valie Export zrealizowali w Wiedniu akcję *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1969), podczas której wspólnie przemierzali ruchliwe ulice miasta:

artystka w białym futrzanym płaszczu prowadziła na smyczy idącego na czworakach artystę. Również w Wiedniu w 2005 r. Katarzyna Kozyra zrealizowała akcję *Lou Salomé*, podczas której odtworzyła masochistyczny układ z wykonanej w 1882 r. fotografii, przedstawiającej Lou Salomé z klęczącymi filozofami Friedrichem Nietzsche i Paulem Rée.

[135](#) Sacher-Masoch [Aurora Rümelin] 1990, s. 12.

[136](#) Sacher-Masoch [Aurora Rümelin] 1990, s. 26.

[137](#) Krafft-Ebing 1903, s. 150.

[138](#) Krafft-Ebing 1903, s. 149.

[139](#) Mansfield 1997, s. 24.

[140](#) Mansfield 1997, s. 24.

[141](#) Mansfield 1997, s. 24.

[142](#) Mansfield 1997, s. 33.

[143](#) Mansfield 1997, s. 34.

[144](#) Mansfield 1997, s. 50.

[145](#) Kuroń 2002, s. 5.

[146](#) Grotowski 1990, s. 214.

[147](#) <http://www.artmuseum.pl/filmoteka/?l=0&id=1273> [dostęp 2 VI 2013].

[148](#) Pinińska-Bereś 2000, s. 102.

[149](#) Pinińska-Bereś 2000, s. 104.

[150](#) <http://www.orangealternativemuseum.pl/#stan-wojenny-i-krasnołudki> [dostęp 6 VII 2013].

[151](#) Tylko w 1981 r. odbyły się m.in. manifestacje: Biały marsz w Krakowie, marsze w obronie więźniów politycznych w Krakowie, Warszawie i Wrocławiu oraz manifestacja po śmierci kardynała Wyszyńskiego.

[152](#) <http://swidzinski.art.pl/domanowska.html> [dostęp 6 VII 2013].

[153](#) Krzysztof Niemczyk (ur. 21 V 1938 w Warszawie – zm. 19 I 1994 w Krakowie), pracował i mieszkał w Krakowie – skupiał wokół siebie hipisów krakowskich. Artysta, performer, pisarz, muzyk. Autor powieści *Kurtyzana i pisklęta*, wydanej dopiero trzynaście lat po śmierci artysty (K. Niemczyk, *Kurtyzana i pisklęta, czyli krzywe zwierciadło namiętnego działania albo inaczej studium chaosu*, Korporacja Ha!art, Kraków 2007).

[154](#) Sipowicz 2008, s. 319.

[155](#) Jeszcze w 1985 r. dziennikarz „Kuriera Podlaskiego” w artykule poświęconym białostockiemu wystąpieniu grupy Luxus pisał: „Darujmy sobie w tym miejscu szczegółowe rozważania, happening to czy performance, czy jeszcze co innego”; zob. Koziara 1985, s.7.

[156](#) Szeroko rozumianego terminu happening używał Stefan Morawski jeszcze w 1980 r. W artykule w „Roczniku Historii Sztuki” określał tym terminem wszystkie formy sztuki żywej od lat 60. po 70.: działania Fluxusu, akcje akcjonistów wiedeńskich i wiele innych; zob. Morawski 1981, s. 221–252.

[157](#) Warpechowski 1984, s. 184.

[158](#) Pawłowski 1988, s. 10.

[159](#) *Doświadczenie ekspresji lat 80.* Z Grzegorzem Kłamanem rozmawia Grzegorz Borkowski, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/4250#3> [dostęp 8 VI 2013].

[160](#) Kireńczuk 2008, s. 73.

[161](#) Antologia polskiego futuryzmu 1978, s. XXXI.

[162](#) Antologia polskiego futuryzmu 1978, s. XXXIX.

[163](#) Bereś 2002, s. 120.

[164](#) Pawłowski 1988, s. 143.

- 165 Pinińska-Bereś 2000, s. 91.
- 166 Głaz 1992, s. 68.
- 167 Stamm, Tymański 1996, s. 155.
- 168 Stamm, Tymański 1996, s. 155.
- 169 Jędrzejewski 1990, s. 14.
- 170 Jędrzejewski 1990, s. 15.
- 171 Chmielewscy, Smużny 1996, s. 88.
- 172 „Zamiast wymieniać autorów: Bogdan Chmielewski, Witold Chmielewski, Wiesław Smużny wystarczy podać: Grupa Jeden Jeden Jeden. Zamiast wymieniać jeszcze większą liczbę współautorów można podać: Grupa Sto Jedenaście”; Chmielewscy, Smużny 1996, s. 87.
- 173 Chmielewscy, Smużny 1996, s. 94.
- 174 O lucimskim eksperymencie 1985, s. 44.
- 175 Chmielewscy, Smużny 1996, s. 86–94.
- 176 Kwiatkowska 2006, s. 197–212.
- 177 Sztuka młodych 1987, s. 273.
- 178 Chmielewscy, Smużny 1996, s. 93.
- 179 Zob. Chmielewscy, Smużny 1996, s. 91.
- 180 Chmielewscy, Smużny 1996, s. 93.
- 181 Chmielewscy, Smużny 1996, s. 86.
- 182 <http://swidzinski.art.pl/12punktow.html> [dostęp 28 VI 2013].
- 183 O lucimskim eksperymencie 1985, s. 45.
- 184 Określenie Aleksandra Jackowskiego.
- 185 Kwiatkowska 2006, s. 208.
- 186 Kwiatkowska 2005, s. 159.
- 187 O lucimskim eksperymencie 1985, s. 47.
- 188 <http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=0&id=1293> [dostęp 29 VIII 2013].
- 189 http://www.culture.pl/teatry-i-grupy-teatralne/-/eo_event_asset_publisher/sh2A/content/akademia-ruchu [dostęp 29 VI 2013].
- 190 Sobolewski 2008, s. 20.
- 191 Fydrych 2002, s. 89.
- 192 Fydrych 2002, s. 91.
- 193 Kuroń 1991, s. 99.
- 194 Kuroń 1991, s. 25.
- 195 Kuroń 1991, s. 26.
- 196 Kuroń 1991, s. 26.
- 197 Kuroń 1991, s. 27.
- 198 <http://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/aleksandra-jach-konstrukcja-w-procesie-wspolnota-ktora> [dostęp 29 VI 2013].
- 199 http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/kolo-klipsa [dostęp 30 VI 2013].
- 200 Jarodzki 2008, s. 103.
- 201 Redzisz, Sienkiewicz 2012, s. 82.
- 202 Konnak 2010, s. 78; on-line: <http://konjo.pl/Artysty-Waruiaci-Anarchisci.pdf> [dostęp 27 VII 2013].
- 203 Warpechowski 1998, s. 72.
- 204 Wojciechowski 1992, s. 92.

[205](#) Wojciechowski 1992, s. 99.

[206](#) Truszkowski 2000, s. 34.

[207](#) Redzisz, Sienkiewicz 2012, s. 80.

[208](#) Redzisz, Sienkiewicz 2012, s. 98.

[209](#) Gruppa 1992, s.3.

[210](#) Gruppa 1992, s. 68.

[211](#) Grzyb 2009, s. 43.

[212](#) Nazwa grupy utworzona z niemieckiego słowa Neue – nowa i rosyjskiego Bieriemienność – brzemienność. „Idea Neue Bieriemienność wynikała z bycia między dwoma wielkimi kulturami. Chodziło o stworzenie alternatywnego świata. Nazwa [...] oznacza narodziny nowego świata o własnej logice, w ciągłej kreacji”; zob. Redzisz, Sienkiewicz 2012, s. 47.

[213](#) Gruppa 1992, s. 72.

[214](#) Gruppa 1992, s. 52.

[215](#) Cyt. za: Koziara 1985, s.7.

[216](#) Jarodzki 2008, s. 103.

[217](#) Konnak 2010, s. 76; on-line: <http://konjo.pl/Artysty-Wariaci-Anarchisci.pdf> [dostęp 27 VII 2013].

[218](#) <http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=0&id=378> [dostęp 14 VII 2013].

[219](#) Jarodzki 2008, s. 98.

[220](#) Konnak 2010, s. 109.

[221](#) Konnak 2010, s. 78.

[222](#) Sztaba 1983, s. 180.

[223](#) Puzyna 1999, s. 207.

[224](#) Werner 2009, s. 185.

[225](#) Treliński 2008, s. 76.

[226](#) Robakowski 2007, s. 111.

[227](#) Sztaba 1983.

[228](#) Sztaba przywołał tu dużo wcześniejszą (z 1931 r.) opinię Stefana Szumana (przyjaciela artysty) na temat znaczenia faktu porzucenia przez Witkacego malarstwa; Sztaba 1983, s. 182.

[229](#) Sztaba 1983, s. 187.

[230](#) Siedlecka 1998, s. 83.

[231](#) Pierwsze wydanie: J. Siedlecka, *Mahatma Witkac*, Wydawnictwo Słowo, Warszawa 1992.

[232](#) Warpechowski 2001, s. 21.

[233](#) Warto jeszcze przywołać słowa Przemysława Kwieka, który w Anegdocie z niedzieli 22 III 2009 r., odnoszącej się m.in. do wystawy *Performer* (14 II – 24 III 2009) odbywającej się wtedy w warszawskiej Zachęcie pisał, że „dziś sztuka performance to rzecz skryształizowana, zamknięta, wiadomo doskonale, czym jest”; zob. Kwiek 2011.

[234](#) Mirosław Filonik: „Byliśmy Komitetem Centralnym. To my decydowaliśmy, czy ktoś mógł przystąpić do Świadomości”; zob. Redzisz, Sienkiewicz 2012, s. 82.

[235](#) Redzisz, Sienkiewicz 2012, s. 43.

[236](#) Siedlecka 1998, s. 93.

[237](#) Warpechowski 2001, s. 67.

[238](#) <http://kulturazrzuty.pl> [dostęp 14 VII 2013].

[239](#) Jurecki 1990, s. 11.

[240](#) Jurecki 1990, s. 12.

[241](#) Jurecki 1990, s. 11.

- [242](#) Gruppa 1992, s. 63.
- [243](#) Jurecki 1990, s. 11.
- [244](#) Gruppa 1992, s. 62.
- [245](#) Gruppa 1992, s. 77.
- [246](#) Ciesielska 2009, s. 21.
- [247](#) Ciesielska 2009, s. 20.
- [248](#) Truszkowski 2004, s. 119.
- [249](#) Kultura Zrzuty 1989, s. 68.
- [250](#) Kultura Zrzuty 1989, s. 68.
- [251](#) O kwestiach stosunku do kobiecości i męskości w twórczości Łodzi Kaliskiej zob. Ciesielska 2009 b, s. 69–75. Do miejsca kobiet w twórczości Łodzi Kaliskiej odniosła się również artystka Anka Leśniak w projekcie *Historia Grupy Łódź Kaliska opowiedziana przez Muzy* (2009) oraz Małgorzata Butterwick w interwencji *Muza jest tylko jedna* (2009).
- [252](#) Kultura Zrzuty 1989, s. 85.
- [253](#) Kultura Zrzuty 1989, s. 149–150.
- [254](#) <http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=0&id=718> [dostęp 16 VII 2013].
- [255](#) <http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=0&id=823> [dostęp 4 VII 2013].
- [256](#) Motyw pokoleniowego buntu był ważny także dla Luxusu, który swoją chaotyczną, niedopracowaną i kiczowatą stylistyką odcinał się od silnej we Wrocławiu tradycji konceptualnej. „To było nudne. Dla nas to była grupa dziadków. Znałem to całe środowisko z Ludwińskim na czele i ceniłem, ale to już po prostu musiało umrzeć” – powiedział Paweł Jarodzki; Jarodzki 2008, s. 98.
- [257](#) Warpechowski 1998, s. 84.
- [258](#) Na pokaz składały się cztery mniejsze wystawy: *Między konstrukcją a strukturą* (kurator Janusz Zagrodzki), *Fotografia film video* (kurator Józef Robakowski), *Sztuka jako postawa* w wyborze Jana Świdzińskiego i *Performance – wystawa dokumentacji* przygotowana przez Zbigniewa Warpechowskiego.
- [259](#) Kamiński 1985, s. 10.
- [260](#) Warpechowski 1998, s. 84.
- [261](#) Ciesielska 2009, s. 21.
- [262](#) Żyszkiewicz 1999; on-line: http://waldemar-zyzkiewicz.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=208&Itemid=35 [dostęp 2 VII 2013].
- [263](#) Dokładna relacja Jacka Kryszkowskiego z wyprawy w „Magazynie Sztuki”, 1994, nr 2–3.
- [264](#) Wydawał je w latach 1985–1986, bardziej znane „Tango” współtworzył w latach 1983–1984.
- [265](#) Żyszkiewicz 1999.
- [266](#) Żyszkiewicz 1999.
- [267](#) Truszkowski 2004, s. 120.
- [268](#) Truszkowski 2004, s. 119.
- [269](#) Truszkowski 2004, s. 118.
- [270](#) <http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=0&id=1313> [dostęp 26 VI 2013].
- [271](#) Brylewski 2012, s. 151–154.
- [272](#) Bereś 2002, s. 146.
- [273](#) Bereś 2010; on-line: <http://www.kulturalihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1885> [dostęp 5 VII 2013].
- [274](#) Robakowski 2007, s. 142.
- [275](#) Robakowski 2012, s. 43.
- [276](#) Maria Pinińska-Bereś 2000, s. 103.
- [277](#) Brylewski 2012, s. 131.

[278](#) Konnak 2010, s. 71.

[279](#) Ruch Społeczeństwa Alternatywnego (RSA) – środowisko gdańskich anarchistów powstałe na początku lat 80. XX w. Tworzyli je m.in. Janusz Waluszko, Cezary Waluszko, Wojciech Jankowski i Krzysztof Skiba; zob. Waluszko 1992.

[280](#) Wiersz z tomu *Raport z oblężonego miasta*, którego pierwsze wydanie ukazało się w 1983 r. w Paryżu. Sam wiersz wydrukowano w stanie wojennym w podziemnym czasopiśmie „Zapis”.

[281](#) Fydrych 2002, s. 107.

[282](#) Historię polskiego performance można pisać na wzór chronologii zaproponowanej przez Roselee Goldberg w jej klasycznej pozycji *Performance Art: From Futurism to the Present* (1979), czyli od lat 10. XX w., rozpoczynając od działań futurystów, albo też cofając się jeszcze głębiej w przeszłość, na przykład do koncepcji poezji czynnej Adama Mickiewicza.

[283](#) Książka ma ciekawą historię. Aleksander Kamiński napisał ją w drugiej połowie 1941 r. W 1942 r. została wydana (nakład 2000 egz.) w podziemiu pod pseudonimem Juliusz Górecki – dla zmylenia okupanta jako rok wydania podano 1932 (powszechny zwyczaj, który pozwalał niektórym wydawnictwom podziemne kolportować oficjalnie). Jednak zarządzeniem Komendy Głównej Armii Krajowej książka została wycofana z obiegu (trafiła do zaledwie kilku czytelników), ponieważ obawiano się, że gdyby wpadła w ręce Niemców, zdradziłaby zbyt wiele z praktyki działania podziemia.

[284](#) „Wawer” – organizacja małego sabotażu powołana w Warszawie przez Aleksandra Kamińskiego na początku 1940 r. Organizacja przybrała nazwę „Wawer”, by upamiętnić 107 Polaków rozstrzelanych w nocy z 26 na 27 XII 1939 r. w podwarszawskim Wawrze. Organizacja przeprowadziła wiele akcji ulicznych i propagandowych zwróconym przeciwko okupantowi, ale także przeciwko polskiej ludności zbyt chętnie współpracującej z okupantem. Przykładem choćby słynna akcja tłuczenia witryn fotografów wystawiających zdjęcia niemieckich oficerów czy zagazowywania kin (czemu towarzyszyło hasło „Tylko świnie siedzą w kinie”).

[285](#) Kamiński 2012, s. 156.

[286](#) Zob. Sosnowska 2014, s. 306–323.

[287](#) PLAN – Polska Ludowa Akcja Niepodległościowa, utworzona 15 X 1939 r. Zdekonspirowana przez Gestapo 15 I 1940 r.

[288](#) Kamiński 1991, s. 36.

[289](#) Kamiński 2012, s. 157.

[290](#) Jarodzki 2008, s. 104.

[291](#) <http://www.orangealternativemuseum.pl/#stan-wojenny-i-krasnoludki> [dostęp 6 VII 2013].

[292](#) WRON – Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego, kierowana przez gen. Wojciecha Jaruzelskiego. Powołana w nocy z 12 na 13 XII 1981 r. w celu przeprowadzenia akcji wprowadzenia stanu wojennego. Rozwiązana 22 VII 1983, w dniu formalnego zniesienia stanu wojennego.

[293](#) Marek Happener Bieron (ur. 1951 – zm. 12 VII 2013 we Wrocławiu), artysta, performer, ważna postać wrocławskiej kontrkultury.

[294](#) Fydrych 2002, s. 126.

[295](#) Fydrych 2002, s. 123.

[296](#) Piotrowski 2005, s. 434.

[297](#) Brylewski 2012, s. 133.

[298](#) Z czterech wykonanych kopii filmu ocalała jedna, która zaraz po realizacji została wysłana do Londynu.

[299](#) Michalski 1974, s. 7–8.

[300](#) Miedza-Tomaszewski 1964, s. 100.

301 Stanisław Miedza-Tomaszewski (ur. 20 I 1913 w Warszawie – zm. 17 XII 2000, tamże), właśc. Stanisław Władysław Tomaszewski (pseud. „Bartoszek”, „Malarz”, „Miedza”, „Wiśniewski”), twórca akcji specjalnych Planu N, rysownik, grafik, architekt wnętrz. Żołnierz AK; brat Jerzego Tomaszewskiego – fotografa powstania warszawskiego oraz ojciec chrzestny prezydenta RP Lecha Kaczyńskiego.

302 Miedza-Tomaszewski 1964, s. 135.

303 Miedza-Tomaszewski 1964, s. 120.

304 Tytuły akcji Planu N nadane przez autorkę.

305 Miedza-Tomaszewski 1964, s. 120.

306 Miedza-Tomaszewski 1964, s. 113.

307 Miedza-Tomaszewski 1964, s. 133.

308 Miedza-Tomaszewski 1964, s. 126.

309 Miedza-Tomaszewski 1964, s. 27.

310 Fotografie grobów wielkanocnych znajdują się m.in. w zbiorach IS PAN.

311 Miedza-Tomaszewski 1964, s. 139.

312 Niedenthal 2011, s. 231.

313 Miedza-Tomaszewski 1964, s. 123.

314 Druki Solidarności m.in. w zbiorach Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku.

315 Wojciechowski 1992, s. 110.

316 <http://www.kulturalihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1885> [dostęp 10 VII 2013].

317 Cyt. za: Zwidy wyrocznie ołtarze 1995, s. 136.

318 <http://www.kulturalihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1885> [dostęp 10 VII 2013].

319 Gruppa 1992, s. 68.

320 Stamm, Tymański 1996, s. 156.

321 Stamm, Tymański 1996, s. 155.

322 Wojciechowski 1992, s. 123–124.

323 Warpechowski 1998, s. 76.

324 Robakowski 2012, s. 59.

325 Pęczak 2013.

326 W tekście Rady Uczelnianej Uniwersytetu Wrocławskiego wystosowanym do sądu po zatrzymaniu Waldemara Fydrycha w wyniku akcji *Dzień kobiet* (8 III 1988) http://www.orangealternativemuseum.pl/#aresztowanie-majora/add_2 [dostęp 20 VII 2013].

327 Fydrych 2002, s. 22.

328 Kabaret Tapeta – koleżeńska inicjatywa Krzysztofa Skiby i Macieja Kosycarza. Założony ok. 1978 r. w Szkole Podstawowej nr 50 w Gdańsku, kontynuujący działalność w I Liceum Ogólnokształcącym w Gdańsku: „Nie było tam dowcipów politycznych, raczej sztubackie żarty z kretyńskiego systemu edukacji”; zob. Skiba 2010, s. 284.

329 http://www.orangealternativemuseum.pl/#aresztowanie-majora/add_2 [dostęp 20 VII 2013].

330 Konnak 2010, s. 23.

331 Galeria Działań Maniakalnych – powstała 1 IV 1988 r. w kręgu studentów kulturoznawstwa na Wydziale Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego; wcześniej istniała jako Galeria Działań Niekomercyjnych Pod Prąd. Jej aktywnymi działaczami byli Krzysztof Skiba, Jacek Dżej Dżej Jędrzejczak i Tomasz Gaduła.

332 Spis i opis wielu wystąpień można znaleźć w pracy magisterskiej Krzysztofa Skiby pod tytułem *Happeningi Pomarańczowej Alternatywy – próba dokumentacji działań*, obronionej na Uniwersytecie Łódzkim w 1989 r.

[333](#) Grupa licealistów aktywnych w ramach Pomarańczowej Alternatywy określana była mianem Pomarańczowych Małolatów.

[334](#) Fydrych 2002, s. 136.

[335](#) Fydrych 2002, s. 129.

[336](#) Określenie z plakatu akcji Pomarańczowej Alternatywy *Kampania Wyborcza* z 1989 r.

[337](#) Fydrych 2002, s. 48.

[338](#) Ruch Nowej Kultury – półlegalna organizacja opozycyjna powstała powołana do życia w październiku 1980 r. we Wrocławiu z inicjatywy Andrzeja Dziewita, Jacka Drobnego i Waldemara Fydrycha. Realizowała akcje inspirowane surrealizmem i wykorzystujące poetykę absurdu. Działali w niej m.in. Marek Happener Bieron, Wiesław Cupała, Piotr Adamcio, Zenon Zegarski, Piotr Starzyński. Wszyscy oni pojawiają się jako bohaterowie *Żywotów mężów pomarańczowych*. Osobne rozdziały poświęcił Major Zenonowi Zegarskiemu, Robertowi Jezierskiemu, Andrzejowi Dziewitowi, Wiesławowi Cupale i Piotrowi Adamcio.

[339](#) Fydrych 2002, s. 103.

[340](#) Antonów 2004, s. 144.

[341](#) Określenie Waldemara Majora Fydrycha; zob. Fydrych 2002, s. 88.

[342](#) Jawłowska 1987.

[343](#) Grotowski 1965, s. 21–27.

[344](#) Fydrych 2002, s. 23.

[345](#) Leszkowicz 1999; on-line: http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_22/archiwum_nr22_tekst_6.htm [dostęp 25 VII 2013].

[346](#) http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=0&id=1333&adult_conf=TAK [dostęp 19 VII 2013].

[347](#) Kuryłek 2012, s. 10.

[348](#) Fydrych 2002, s. 29.

[349](#) Waldemar Fydrych opisał jak w „poważną” działalność opozycyjną zaangażowała się żona jego przyjaciela, hipisa Inżyniera, którą nazywał Inżynierową (nie podaje nigdzie ich prawdziwych nazwisk). Opisał ją głównie dlatego, że miała do Majora pretensje o malowanie na murach krasnoludków, twierdząc, że obraża on tym poważnie walczących opozycjonistów. Inżynierowa była zaangażowana w działalność „Solidarności Walczącej” – podziemnej organizacji założonej we Wrocławiu w czerwcu 1982 r., która nawiązywała nazwą do znaku Polski Walczącej malowanej na murach okupowanej Polski, zgodnie z tą tradycją malowali oni na murach znak „Solidarności” z kotwicą; zob. Fydrych 2002, s. 126–128.

[350](#) Zob. Schechner 2006, s. 109–144.

[351](#) Obok ekspresji stroju i stylu bycia było w nim miejsce na nieustające imprezy, eksperymenty seksualne, narkotyki; zob. Sipowicz 2008; Fydrych 2002.

[352](#) Konnak 2010, s. 23.

[353](#) Fydrych 2002, s. 88.

[354](#) <http://www.orangealternativemuseum.pl/#precz-z-upalami> [dostęp 25 VII 2013].

[355](#) Jawłowska 1975, s. 5.

[356](#) Paweł Jarodzki wspominał, że tekst Aldony Jawłowskiej miał bezpośredni wpływ na Majora Fydrycha (zob. Mituś, Stasiowski 2014, s. 97). Jednak mogło tak być tylko w zakresie ogólnych idei, ponieważ autorka w rozdziale poświęconym Provosom wielokrotnie powtarza, że posługiwali się strategią prowokacji, poczuciem humoru, organizowali akcje ośmieszające władze – nie opisuje jednak konkretnie takich właśnie akcji. Jedyne oględnie opisane to tzw. *Białe akcje*, raczej mało prowokacyjne i zabawne. Na przykład proekologiczne *Białe rowery* polegały na pozostawieniu w różnych częściach miasta pomalowanych na biało rowerów (w liczbie 15 000), którymi dowolnie mogli się przemieszczać mieszkańcy, zastawiając je gdzie im się podoba dla kolejnych użytkowników.

³⁵⁷ Cyt. za: Jawłowska 1975, s. 126–127.

³⁵⁸ Fydrych 2002, s. 145.

³⁵⁹ <http://www.orangealternativemuseum.pl/#happening-krasnodudki> [dostęp 22 VII 2013].

³⁶⁰ Określenie z akt SB.

³⁶¹ *Major albo rewolucja krasnodudków*, reż. M. Zmarz-Koczanowicz, 30', 1989.

³⁶² Skiba 2010, s. 373.

³⁶³ Zdjęcie trzymającego transparent-nekrolog Marka Krakauera Krukowskiego, wykonane przez NAF Dementi, zachowało się w archiwach SB, a dziś znajduje się w zbiorach Instytutu Pamięci Narodowej; zob. <http://www.orangealternativemuseum.pl/#papier-toaletowy/photos> [dostęp 22 VII 2013].

³⁶⁴ Niezależna Agencja Fotograficzna Dementi działała w latach 1982–1991. „Działalność agencji była formą niezgody na łamanie praw człowieka i represje wobec „Solidarności” po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce. Dementi dokumentowała demonstracje, strajki, głodówki protestacyjne oraz inne przejawy oporu społecznego w Polsce. [...] W latach 1982–1984 agencję tworzyli: Stanisław Gulbinowicz, Tomasz Kizny, Anna Łoś, Dariusz Nowak i Wojciech Wójcik. Na przełomie 1983 i 1984 roku ustalili się nowy skład agencji, który pracował do 1991 roku: Danuta Błahut-Biegańska, Jacek Biegański, Tomasz Kizny, Anna Łoś, Andrzej Łuc, Henryk Prykiel”; zob. <http://dementi.org.pl> [dostęp 22 VII 2013].

³⁶⁵ http://static1.money.pl/d/akty_prawne/pdf/MP/1987/34/MP19870340294.pdf [dostęp 23 VII 2013].

³⁶⁶ <http://www.orangealternativemuseum.pl/#referendum> [dostęp 23 VII 2013].

³⁶⁷ Skiba 2005, s. 24.

³⁶⁸ <http://www.orangealternativemuseum.pl/#klepanie-biedy/movies> [dostęp 23 VII 2013].

³⁶⁹ Fragmenty nagrań akcji ulicznych Pomarańczowej Alternatywy znalazły się pośród innych obrazów zarejestrowanych przez Józefa Robakowskiego w latach 1981–1989 w jego filmie *Zabawy Polaków*, 26', 1989.

³⁷⁰ Fydrych 2002, s. 287.

³⁷¹ Motyw indiański był w latach 80. niezwykle popularny wśród artystów płci męskiej. Motywy takie znalazły się w twórczości Gruppy i Luxusu. Major na filmie Zmarz-Koczanowicz *Major albo rewolucja krasnodudków* podkreślał, że bawił się w Indian, a Maciej, syn Jacka Kuronia, w filmie dokumentalnym Borysa Lankosza *NiepoKORni* mówił, że nie musiał się bawić w Indian, bo dostawał od taty lepsze zadania – zanieść bibułę pod wskazany adres po drodze gubiąc ogon. O obecności motywu indiańskiego w pracach Gruppy Maryla Sitkowska pisała, że świadczą o „umyślnym przyjęciu chłopięcej, niedojrzałej perspektywy”, „u Modzelewskiego i Kowalewskiego wpisane są w kontekst złowieszczego polityczny [...], u Grzyba w kontekst ponadczasowej walki [...], u Sobczyka w kontekst symboliki narodowej”; zob. Gruppa 1992, s. 7.

³⁷² Kuroń 1991, s. 52.

³⁷³ <http://www.artmuseum.pl/pl/publikacje-online/piotr-stasiowski-doswiadczenia-niezaleznosci-wroclawskiego> [dostęp 12 VII 2013].

³⁷⁴ Konnak 2010, s. 72.

³⁷⁵ „Elementem, który niekorzystnie odróżniał polską scenę punkową i nowofalową od angielskiej było niewielkie uczestnictwo dziewcząt/kobiet w życiu muzycznym. Ten stan był tym dziwniejszy, że pierwszy punkrockowy koncert w Polsce zagrał zespół w trzech czwartych złożony z kobiet. Polska nie miała swojej Siouxsie, Bekie Bondage, swoich The Slits i The Raincoats – wielka szkoda!”; zob. Wasąznik, Jarosz 2010, s. 215.

³⁷⁶ Konnak 2010, s. 52.

³⁷⁷ RSA była blisko związana z gdańskim Totartem m.in. przez osobę Krzysztofa Skiby; środowiska znały się i przenikały, członkowie RSA spotykali się w mieszkaniu Zbigniewa Sajnoğa.

- [378](#) Konnak 2010, s. 49.
- [379](#) Ksywka Mesjago powstała z połączenia słów Mesjasz i Menago (Menadżer).
- [380](#) Konnak 2010, s. 52.
- [381](#) Konnak 2010, s. 94.
- [382](#) Konnak, Janiszewski, Skiba 2010.
- [383](#) Konnak 2010, s. 94.
- [384](#) Konnak 2010, s. 134.
- [385](#) Stamm 2008, s. 45.
- [386](#) Konnak 2010, s. 136.
- [387](#) Grzegorz Bral (ur. 21 XI 1961 w Gdańsku) – w latach 1987–1992 związany był z Ośrodkiem Praktyk Teatralnych w Gardzienicach. W 1996 r. współzałożyciel wrocławskiego Teatru Pieśni Kozła. Od 2005 r. organizator Brave Festival.
- [388](#) Konnak 2010, s. 16.
- [389](#) Konnak 2010, s. 16.
- [390](#) Konnak 2010, s. 16, s. 109.
- [391](#) Tymański 1999; cyt. za: <http://leszek.sopot.salon24.pl/134850,totalna-olewka-wszystkiego> [dostęp 28 VII 2013].
- [392](#) Konnak 2010, s. 23.
- [393](#) Konnak 2010, s. 23.
- [394](#) Konnak 2010, s. 29–30.
- [395](#) Konnak 2010, s. 30.
- [396](#) Konnak 2010, s. 35.
- [397](#) Postulat zniesienia obowiązkowej służby wojskowej był jednym z najważniejszych postulatów Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego (RSA). Członkowie tej anarchistycznej grupy pierwszą akcję ulotkową w tej sprawie przeprowadzili na festiwalu w Jarocinie w 1984 r.; zob. Antonów 2004.
- [398](#) Konnak 2010, s. 53.
- [399](#) Artaud 1978.
- [400](#) Kolankiewicz 1988, s. 144.
- [401](#) Kolankiewicz 1988, s. 144.
- [402](#) Artaud 1978, s. 93.
- [403](#) Artaud 1978, s. 54.
- [404](#) Konnak 2010, s. 60.
- [405](#) Konnak 2010, s. 61.
- [406](#) Łupak 2001; cyt. za: http://niniwa2.ivul.net/15_lat_temu.htm [dostęp 30 VII 2013].
- [407](#) Konnak 2010, s. 61.
- [408](#) Tymański 1999.
- [409](#) Raczak 1980, s. 134.
- [410](#) Konnak 2010, s. 61.
- [411](#) V. Turner, *Po ich performansach poznać ich*; cyt. za: Schechner 2006, s. 33.
- [412](#) Bereś 2002, s. 235.
- [413](#) McElroy 2003, s. 156.
- [414](#) <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1885> [dostęp 17 VII 2013].
- [415](#) Bereś 2002, s. 117.
- [416](#) <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1885> [dostęp 17 VII 2013].
- [417](#) Bereś 2002, s. 17.

[418 http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1885](http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1885) [dostęp 17 VII 2013].

[419](#) Piotrowski 1995, s. 36.

[420](#) Sacher-Masoch 1989, s. 148.

[421](#) Wstyd 1989, DVD.

[422](#) Bereś 2002, s. 235.

[423](#) Kossak 1971, s. 15.

[424](#) Sartre 2007, s. 469–471.

[425](#) Sartre 2007, s. 469.

[426](#) Zob. Okoń 1992.

[427](#) Bereś 2002, s. 88.

[428](#) Wstyd 1989, DVD.

[429](#) Bereś 2002, s. 88.

[430](#) Bereś 2002, s. 63.

[431](#) Czerni 2000, s. 153.

[432](#) Sartre 2007, s. 470.

[433](#) Sartre 2007, s. 471.

[434](#) Wstyd 1989, DVD.

[435](#) Mansfield 1997, s. 19.

[436](#) Gombrowicz 1990, s. 44.

[437](#) McElroy 2003, s. 126–127.

[438](#) We wstępie do *Wenus w futrze* Kazimierz Imieliński pisał też o masochistycznych rysie osobowości: „Ludzie ci mają przesadnie wyrażone poczucie niższości, nadmiernie wygórowany samokrytycyzm; całokształt ich zachowania sprawia wrażenie, że poszukują oni cierpień, a narażanie się na kary sprawia im przyjemność. Tego rodzaju rysy masochistyczne spotyka się nie tylko w życiu miłosnym i małżeńskim, ale i w życiu zawodowym. Wszędzie bowiem spotkać można osobników, którzy poprzez swoją uległość, prowokują wprost złe traktowanie ich przez współpracowników lub przełożonych”; Sacher-Masoch 1989, s. 15–16.

[439](#) McElroy 2003, s. 161.

[440](#) Można tu wymienić: T. Banaś, *Pomiędzy tragicznością a groteską. Studium z literatury i kultury polskiej schyłku renesansu i wczesnej fazy baroku*, Katowice 2007, M. Dajnowski, *Groteska w twórczości Stanisława Lema*, Gdańsk 2005, E. Sidoruk *Groteska w poezji dwudziestolecia: Leśmian, Tuwim, Gałczyński*, Białystok 2004, E. Sidoruk, *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka*, Białystok 1995.

[441](#) Zob. Bernatowicz 2006.

[442](#) Gryglewicz 1984, s. 137.

[443](#) Gryglewicz 1984, s. 135.

[444](#) Schulz 2008, s. 101.

[445](#) Schulz 2012, s. 241.

[446](#) B. Schulz, *Xięga Bałwochwalcza*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1988; Schulz 2012.

[447](#) Bachtin 1975, s. 68.

[448](#) Gryglewicz 1984, s. 163.

[449](#) Czerni 2000, s. 153.

[450](#) McElroy 2003, s. 133.

[451](#) Manifestacja europejska 2006, DVD.

[452](#) Zwidy wyrocznie ołtarze 1995, s. 151.

- [453](#) Bereś 2002, s. 34.
- [454](#) Bereś 2002, s. 19.
- [455](#) Zwidy wyrocznie ołtarze 1995, s. 151.
- [456](#) Bereś 2002, s. 19.
- [457](#) Kosior 1974.
- [458](#) Czerni 2000, s. 153.
- [459](#) Leszkowicz 2007, s. 64.
- [460](#) McElroy 2003, s. 160.
- [461](#) Konwicky 2001, s. 30.
- [462](#) Konwicky 2001, s. 54.
- [463](#) Konwicky 1976, s. 62–63.
- [464](#) Wyd. 1.: T. Konwicky, *Mała Apokalipsa*, Zapis – Index of Censorship, Londyn, lipiec 1979.
- [465](#) Eckhardt 1998, s. 57.
- [466](#) Babiker, Arnold 2003, s. 44–65.
- [467](#) Eckhardt 1998, s. 9–25.
- [468](#) Eckhardt 1998, s. 9.
- [469](#) Warpechowski 1998, s. 75.
- [470](#) Jarosi 2011, s. 66–67.
- [471](#) Sayre 1989, s. 2.
- [472](#) Saj 1990, s. 4.
- [473](#) Babiker, Arnold 2003, s. 26–27.
- [474](#) Ojciec pisarza, również Leopold (ur. 26 XII 1797 we Lwowie, zm. 10 IX 1874 w Bruck an der Mur), był pracownikiem policji, uspokajającym we Lwowie rozruchy okresu Wiosny Ludów. W 1848 r. został dzięki temu awansowany na naczelnika policji w Pradze, a następnie w Grazu.
- [475](#) Deleuze 1991, s. 10.
- [476](#) Rudaś-Grodzka 2005, s. 7.
- [477](#) Sacher-Masoch 1989, s. 27.
- [478](#) Nie wiadomo dlaczego ten ważny szczegół odsyłający do Hegla został usunięty z polskiego wydania powieści.
- [479](#) Sacher-Masoch 1911, s. 23–33.
- [480](#) Sacher-Masoch [ojciec] 1863.
- [481](#) Duda 2009, s. 7, zob. też: Kavka 2004.
- [482](#) Pismo Święte 1980, s. 902.
- [483](#) Sacher-Masoch 1989, s. 50.
- [484](#) Chwin 2010, s. 79.
- [485](#) Sacher-Masoch 1989, s. 31.
- [486](#) Manifestacja europejska 2006, DVD.
- [487](#) Chwin 2010, s. 401.
- [488](#) Schechner 2006, s. 19.
- [489](#) Schechner 2006, s. 16.
- [490](#) Zwidy wyrocznie ołtarze 1995, s. 100.
- [491](#) Kaliski 2005, s. 78–97.
- [492](#) Zwidy wyrocznie ołtarze 1995, s. 100.
- [493](#) Marecki, Rotter 2007.

- [494](#) Usłyszcie mój krzyk 1991.
- [495](#) Testament 1992.
- [496](#) Usłyszcie mój krzyk 1991.
- [497](#) Chwin 2010, s. 76.
- [498](#) Usłyszcie mój krzyk 1991.
- [499](#) Chwin 2010, s. 78.
- [500](#) Słowa Antoine’a Artauda brzmiały: „popołniono na mnie samobójstwo”; cyt. za: Kolankiewicz 1988, s. 69.
- [501](#) Benjamin 1996, s. 414.
- [502](#) Duda 2009, s. 8.
- [503](#) Kowalczykowa 1983, s. 432.
- [504](#) Kowalczykowa 1983, s. 433.
- [505](#) Kowalczykowa 1983, s. 434.
- [506](#) Chwin 2010, s. 77.
- [507](#) Usłyszcie mój krzyk 1991.
- [508](#) Testament 1992.
- [509](#) *Usłyszcie mój krzyk* 1991.
- [510](#) *Testament* 1992.
- [511](#) O figurze Polski jako „Matki-Ojczyzny” pisała Maria Janion w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* w rozdziale *Polonia powielona* (Janion 2007, s. 259–299). O kobiecie-personifikacji wolności pisała w książce *Kobiety i duch inności* (Janion 2006, s. 5–49).
- [512](#) Rudaś-Grodzka 2005, s. 13.
- [513](#) Motyw umierającego gladiatora w sztuce polskiej XIX w. analizował Waldemar Okoń; zob. Okoń 1992.
- [514](#) Rudaś-Grodzka 2005, s. 13.
- [515](#) Rudaś-Grodzka 2005, s. 8.
- [516](#) Walicki 2000, s. 20.
- [517](#) Testament 1992.
- [518](#) Zwidy wyrocznie ołtarze 1995, s. 117.
- [519](#) Usłyszcie mój krzyk 1991.
- [520](#) Usłyszcie mój krzyk 1991.
- [521](#) Protest przeciwko bierności decyzyjnych grup społecznych jest istotnym aspekt wielu samobójstw popełnianych z powodów politycznych. Jednym z bardziej przejmujących, było samobójstwo członka Rady Narodowej RP w Londynie, Szmula Zygielbojma (ur. 21 II 1895 w Warszawie – zm. 12 V 1943 w Londynie). Po serii bezskutecznych działań nawołujących do reakcji na zbrodnie popełniane na ludności żydowskiej, odebrał sobie życie w proteście przeciwko znowie milczenia i bierności aliantów.
- [522](#) Rogozińska 2002, s. 202.
- [523](#) Krzysztof Jung 2001, s. 76.
- [524](#) Tomáš Ruller (ur. 15 III 1957 w Brünn), studiował rzeźbę w Akademii Sztuk Pięknych w Pradze (1976–1982). W 1986 r. współtwórca grupy performerskiej *Black Market* (do której należał także Zbigniew Warpechowski). Prowadzi pracownię sztuki performance na Wydziale Sztuk Plastycznych Politechniki w Brnie.
- [525](#) Święty Ogień 2011.
- [526](#) Fijałek 2000, s. 5.
- [527](#) Kundera 1997, s. 188–189.

- [528](#) Kundera 1997, s. 189.
- [529](#) Fijałek 2000, s. 5.
- [530](#) Święty Ogień 2011.
- [531](#) Lewandowski, Gawlikowski 2009, s. 137.
- [532](#) Święty Ogień 2011.
- [533](#) <http://www.polonus.mojeforum.net/viewtopic.php?t=843&postdays=0&postorder=asc&start=0>
[dostęp 14 VII 2013].
- [534](#) Lewandowski, Gawlikowski 2009, s. 138.
- [535](#) Święty Ogień 2011.
- [536](#) Walden Gałuszko 2007.
- [537](#) Babiker, Arnold 2003, s. 111.
- [538](#) <http://www.polonus.mojeforum.net/viewtopic.php?t=843&postdays=0&postorder=asc&start=15>
[dostęp 18 VII 2013].
- [539](#) Babiker, Arnold 2003, s. 111.
- [540](#) Babiker, Arnold 2003, s. 112.
- [541](#) Fischer-Lichte 2008, s. 13.
- [542](#) W 2013 r. premierę miał serial fabularny produkcji HBO *Gorejący krzew* osnuty wokół wydarzeń rozgrywających się po samospaleniu Jana Palacha w Pradze. Do wyreżyserowania filmu zaproszono Agnieszkę Holland, która w okresie praskiej wiosny studiowała w tamtejszej szkole filmowej FAMU. Co ciekawe, sama Holland swój drugi film fabularny nakręcony już we Francji, po emigracji z Polski w okresie stanu wojennego, poświęciła postaci, której pierwowzorem był ks. Jerzy Popiełuszko – *Zabić księdza* (1988).
- [543](#) Warpechowski 1998, s. 67.
- [544](#) Jung 2005, s. 295.
- [545](#) Warpechowski 1998.
- [546](#) Zob. Autobiografia 2009.
- [547](#) Warpechowski 1998, s. 156.
- [548](#) Warpechowski 1998, s. 51.
- [549](#) Warpechowski 1998, s. 39.
- [550](#) Warpechowski 1998, s. 21.
- [551](#) Literatura przedmiotu, dotycząca pamięci jest bardzo szeroka. Proces pamiętania znajduje się w polu zainteresowania dziedzin, takich jak filozofia, psychologia, socjologia, neurologia, historia czy historia sztuki; zob. Ricoeur 2006, Kowalczyk 2010 (zwłaszcza s. 43–77), Sacks 1996, Le Goff 2007.
- [552](#) Sacks 2013, s. 21.
- [553](#) Teorie Johna Austina miały wielki wpływ na badania nad performance. Marvin Carlson w swojej książce *Performans* jako szczególnie ważną w tym kontekście wymienił wydaną w 1983 r. pracę Shoshany Felman *The Literary Speech Act: Don Juan with Austin, or Seduction in Two Languages*, która ukazała „możliwość wykorzystania teorii aktów mowy zarówno w odniesieniu do tekstów literackich, jak i w badaniach performansu w ogóle”; Carlson 2007, s. 109.
- [554](#) Warpechowski 1998, s. 34.
- [555](#) *Zasobnik* składa się z chronologicznie spisanych i ponumerowanych wystąpień artysty. Od najwcześniejszych *Improwizacji* z 1967 r. pod numerem 001, do *Rogu pamięci* z 1997 r. pod numerem 232.
- [556](#) Warpechowski 1998, s. 42.
- [557](#) Gusdorf 2009, s. 37.
- [558](#) Warpechowski 1998, s. 46.

[559](#) Warpechowski 1998, s. 51.

[560](#) Warpechowski 1998, s. 51.

[561](#) Warpechowski 1998, s. 60.

[562](#) Użycie zamiast znaku zapytania słowa pytanie wzmacnia siłę stwierdzenia, że mimo powtarzania zdawałoby się tego samego performance zawsze odbywa się on inaczej w zależności od kontekstu. A więc powtórzenie dokładnie tego samego w ogóle nie jest możliwe, bo zawsze będzie się czymś różnić od wersji pierwotnej.

[563](#) Warpechowski 1998, s. 60–61.

[564](#) Warpechowski 2004, s. 283.

[565](#) Warpechowski 1998, s. 14.

[566](#) Warpechowski 2004, s. 283–284.

[567](#) Warpechowski 1998, s. 15.

[568](#) „Helikon” – jazzowy klub działający w latach 1956–1969 przy ul. św. Marka 15 w Krakowie. Rozpoczynali tam karierę m.in. Krzysztof Komeda i Tomasz Stańko, z którym Warpechowski się zaprzyjaźnił; zob. Krakowski Jazz-Klub „Helikon” 2006.

[569](#) Ronduda 2009, s. 129.

[570](#) Warpechowski 1998, s. 61–63.

[571](#) Warpechowski 1998, s. 63.

[572](#) Ciekawa jest historia Giny Pane (ur. 24 V 1939 w Biarritz – zm. 5 III 1990 w Paryżu) – ważnej postaci autoagresywnego performance, która wykonywała działania zwykle bardzo złożone, szczegółowo planując porządek następujących po sobie czynności, ale mało kto dziś o tym pamięta, bo dokumentacja fotograficzna skupiała się na momentach autoagresywnych. Pane tworzyła ze zdjęć kompozycje zwane „dowodami”. Jak podkreślał Paweł Leszkowicz jej akcje były „rozciągnięte w czasie [...]”. Najważniejszą funkcję pełniła [w nich] repetycja, powtarzanie pewnych znaczących gestów i ruchów oraz demonstracja obiektów. Miały charakter multimedialny, [...] łączyły się z projekcjami, odtwarzaniem tekstów, muzyki, wideofilmowaniem publiczności. Jednocześnie trwała wideo i fotograficzna dokumentacja, dokładnie przez Pane zaplanowana na rysunkach przygotowawczych. Fotograf, z którym pracowała, wiedział, w którym momencie ma rejestrować, Pane to reżyserowała. Cięcie, ranienie, ból występowały tylko w niektórych fazach akcji, ale fotograficzna dokumentacja skupiała się właśnie na nich”; Leszkowicz 2004, s. 35. I to one, zgodnie z zamierzeniem artystki, silnie warunkują, by nie powiedzieć redukują, dziś odbiór jej występów.

[573](#) Warpechowski 1998, s. 64.

[574](#) Warpechowski 1998, s. 29.

[575](#) Warpechowski 1998, s. 70.

[576](#) Eckhardt 1998, s. 24.

[577](#) Warpechowski 1998, s. 64.

[578](#) Warpechowski 1998, s. 67.

[579](#) Kolankiewicz 2007, s. 132.

[580](#) Na ten wizerunek składają się m.in. następujące późne przedstawienia portretowe Adama Mickiewicza: rysunek portretowy autorstwa Michała Elwiro Andriollego z 1889 r. (Andriolli był także autorem ilustracji do licznych utworów wieszczą), pomnik Adama Mickiewicza na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie dłuta Cypriana Godebskiego z 1897–1898 r., głowa wawelska z podobizną Adama Mickiewicza autorstwa Xawerego Dunikowskiego z 1925–1928 r.

[581](#) Warpechowski 1998, s. 15.

[582](#) Zob. Rutkowski 1998, s. 72–100.

[583](#) Warpechowski 1998, s. 18.

[584](#) Warpechowski 1998, s. 43.

[585](#) Warpechowski 2006, s. 221.

[586](#) Kosiński 2007, s. 76.

[587](#) Warpechowski 1998, s. 31.

[588](#) Warpechowski 1998, s. 32.

[589](#) Warpechowski 1998, s. 61.

[590](#) Warpechowski 1998, s. 67.

[591](#) Kosiński 2007, s. 76.

[592](#) Pierwsze wystąpienie *Champion of Golgota* zgodnie z chronologią przedstawioną w *Zasobniku* miało miejsce podczas sympozjum w Jankowicach koło Poznania 23–25 IV 1978 r., kolejne odbyły się w Sopocie, Kazimierzu nad Wisłą, Lublinie, Łodzi, Amsterdamie oraz Grantham, Nottingham, Liverpoolu i Londynie, a także w Cardiff i Glasgow.

[593](#) Trudno zgadywać, które z opisów performance w *Zasobniku* są pisane na podstawie dużo wcześniej poczynionych notatek, a które opisywał z pamięci już w latach 90.

[594](#) Warpechowski 1998, s. 44.

[595](#) Warpechowski 1998, s. 45.

[596](#) A. Mickiewicz, *Przemówienie do Seweryna Goszczyńskiego*; cyt. za; Kosiński 2007, s. 81.

[597](#) Kosiński 2007, s. 79.

[598](#) Warpechowski 1998, s. 78.

[599](#) Warpechowski 1998, s. 67.

[600](#) Warpechowski 1998, s. 67.

[601](#) Konwicki 2001, s. 6.

[602](#) Więcej o ceremonii potlaczu oraz ekonomii daru zob. Bataille 2002.

[603](#) Warpechowski 1998, s. 67.

[604](#) Warpechowski 1998, s. 70.

[605](#) Rudaś-Grodzka, Bednarczuk 2009.

[606](#) Warpechowski 1998, s. 30.

[607](#) O sztuce Warpechowskiego w latach 70., skupionej na zagadnieniach egzystencjalnych zob. Ronduda 2009, s. 118–131.

[608](#) Sowa 2012, loc 9837.

[609](#) Warpechowski 1998, s. 70.

[610](#) Warpechowski 1998, s. 71.

[611](#) Z. Warpechowski, *Marsz głodowy*, [w:] Warpechowski 2006, s. 145–146.

[612](#) A więc na dzień po marszu głodowym w Kutnie i na dzień przed marszem w Łodzi. Wydaje się, że to zwykła pomyłka artysty, wynikająca z późniejszego dodania daty.

[613](#) Warpechowski 2006, s. 145.

[614](#) Wiersz *Święty Szymon Słupnik* pochodzi z debiutanckiego tomiku wierszy Stanisława Grochowiaka *Ballada rycerska* opublikowanego w 1956 r.; Grochowiak 1956.

[615](#) Warpechowski 2006, s. 145.

[616](#) Bikont, Szczęsna 2006.

[617](#) Brandys 1977.

[618](#) Warpechowski 2006, s. 146.

[619](#) Bikont, Szczęsna 2006, s. 444–445.

[620](#) Turner 2010; Turner 2005.

[621](#) Warpechowski 1998, s. 75.

[622](#) Warpechowski 1998, s. 75.

[623](#) Po zmianie nazwy – Galeria Labirynt. W stanie wojennym BWA w Lublinie była jedną z nielicznych galerii, której artyści nie objęli bojkotem: „W ponad półwiecznej historii instytucji, okresem, który najmocniej zaważył na jej obliczu były lata 80-te XX wieku. W 1981 roku stanowisko dyrektora objął Andrzej Mroczek. Kontynuował on w BWA swój autorski program, który realizował w Galerii Labirynt, prowadzonej przez siebie od 1974 roku. Labirynt promował sztukę aktualną, kładł nacisk na eksperyment formalny. BWA stało się znanym w Polsce i na świecie miejscem spotkań artystów, a po wprowadzeniu stanu wojennego było jedną z nielicznych instytucji państwowych, które nie zostały objęte ich bojkotem. Świadczyło to o zaufaniu, jakim darzyły Andrzeja Mrocza niezależne środowiska artystyczne w Polsce”; <http://labirynt.com/galerii/> [dostęp 18 VII 2013].

[624](#) Truszkowski 2000, s. 117.

[625](#) Truszkowski 2000, s. 117.

[626](#) Jerzy Truszkowski nie podał całego imienia i nazwiska, w jego relacji występuje pod inicjałami J.M. Człowiek ten musiał jednakże być artyście znany.

[627](#) Truszkowski 2000, s. 117.

[628](#) Truszkowski 2000, s. 109.

[629](#) Zbyszko Trzeciakowski (ur. 1957 w Poznaniu – zm. 16 XI 2006, tamże), artysta, fotograf, performer, muzyk. Performance był w jego twórczości wczesnym etapem. Jego artystyczne zainteresowania skupiały się głównie na fotografii oraz nowych mediach. Wykładał na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, prowadził własną pracownię. Jerzy Truszkowski (ur. 5 I 1961 w Warszawie), artysta, performer, malarz, fotograf, muzyk.

[630](#) Truszkowski 2004, s. 95.

[631](#) Trzeba dodać, że stosunek Trzeciakowskiego do własnych autoagresywnych wystąpień nie był stały – zmieniał się w czasie. Bartłomiej Górka, fotograf, który był jego uczniem na poznańskiej uczelni, wspominał, że o ile Trzeciakowski, bardzo skromny człowiek, nigdy nie opowiadał o tym etapie swojej twórczości na forum publicznym, o tyle w sytuacji sam na sam ze studentem powoływał się czasem na swoje autoagresywne wystąpienia (maszynopis rozmowy w archiwum autorki).

[632](#) Przyznanie Nagrody im. Partuma było wydarzeniem o półprywatnym charakterze i dość humorystycznym rysie, gdyż wąskie grono artystów, przyznawało nagrody sobie nawzajem. W latach 1984–1986 zostali nagrodzeni kolejno wszyscy przyjaciele Truszkowskiego: w 1984 Andrzej Partum i Zbigniew Libera, w 1985 KwieKulik i w 1986 Zbyszko Trzeciakowski; zob. Truszkowski 2000, s. 86; Truszkowski 2004, s. 96.

[633](#) Truszkowski 2000, s. 95.

[634](#) Truszkowski 2000, s. 100–101.

[635](#) Truszkowski 2000, s. 100.

[636](#) Truszkowski 2000, s. 135.

[637](#) Truszkowski 2000, s. 155.

[638](#) Cyt. za: Zbigniew Libera 2009, s. 262.

[639](#) Nowe podejście do historii reprezentował między innymi Michel Foucault. W wydanej po raz pierwszy w Polsce w 1977 r. *Archeologii wiedzy* podkreślał, że historycy pytali dotąd, czy źródło historyczne jest wiarygodne i czy mówi prawdę o minionym czasie. Sam postulował inne podejście – analityczne, opisowe, które jest przetwarzaniem źródeł, a nie odtwarzaniem ze źródeł „prawdy” historii; Foucault 1977.

[640](#) Truszkowski 2000, s. 135.

[641](#) Zob. Ricoeur 2006; Ankersmit 2002.

[642](#) Truszkowski 2000, s. 50–60.

[643](#) Ankersmit 2002, s. 61.

[644](#) Ankersmit 2002, s. 64.

[645](#) Truszkowski 2000, s. 98.

[646](#) Grzywa 2012, s. 20.

[647](#) Truszkowski 2004, s. 95.

[648](#) Westcott 2010, s. 76.

[649](#) Truszkowski 2004, s. 95.

[650](#) Tytuł nadany przez autorkę niniejszej pracy. Performance został powtórzony na nieformalnym plenerze Kultury Zrzuty w Teofilowie w nocy z 13 na 14 września 1983 r. Na tym właśnie plenerze poznali się Jerzy Truszkowski i Zbyszek Trzeciakowski.

[651](#) Westcott 2010, s. 73.

[652](#) Np. w performance Mariny Abramović *Lips of Thomas*, kiedy to, jak pisała E. Fischer-Lichte, kilku oglądających „nie wytrzymało napięcia. Podeszli do bloków lodu, chwycili Abramović pod ręce i wynieśli, kończąc tym samym performance”; Fischer-Lichte 2008, s. 12.

[653](#) Fischer-Lichte 2008, s. 104.

[654](#) Truszkowski 2004, s. 95.

[655](#) Fischer-Lichte 2008, s. 20.

[656](#) Truszkowski 2002, s. 30.

[657](#) Truszkowski 2000, s. 100.

[658](#) Truszkowski 2000, s. 117.

[659](#) Truszkowski 2004, s. 95.

[660](#) Przytaczane już przeze mnie sformułowanie Jerzego Beresia.

[661](#) Truszkowski 2004, s. 95.

[662](#) Eckhardt 1998, s. 67.

[663](#) Truszkowski 2004, s. 68.

[664](#) Zbigniew Libera 2009, s. 259.

[665](#) Truszkowski 2004, s. 70.

[666](#) Kwietniewski 2012, s. 14.

[667](#) Truszkowski 2000, s. 94.

[668](#) Truszkowski 2004, s. 100.

[669](#) Truszkowski 2004, s. 74.

[670](#) Truszkowski 2004, s. 68.

[671](#) Truszkowski 2004, s. 98.

[672](#) Truszkowski 2000, s. 60.

[673](#) Pierwsze notatki Jerzego Truszkowskiego zamieszczone w *Histerii filozofii* w których pojawiły się odwołania do spuścizny Witkacego pochodzą z roku szkolnego 1978/1979. Artysta miał 17 lub 18 lat. Następnie Witkacy obecny jest w późniejszych tekstach, bardzo często do ok. 1986 r. W tym samym roku artysta obronił też na UMCS w Lublinie pracę magisterską: *Analiza formalna oraz systematyzacja dzieł malarskich i rysunkowych Stanisława Ignacego Witkiewicza dokonane przy zastosowaniu podanych przez niego metod*.

[674](#) Witkiewicz 2002, s. 42.

[675](#) http://bwazg.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=641&Itemid=59 [dostęp 12 VII 2013].

[676](#) Prace ze *Słownika* nie były reprodukowane, ale artysta wspomina o nich w swoich tekstach; zob. Truszkowski 2000, s. 102.

⁶⁷⁷ Jak pisał Richard Schechner, „liczne performanse życia codziennego takie jak role wyznaczone przez zawód, rasę i płęć kulturową [...] spełniane są naprawdę – kreują odgrywaną w nich społecznie rzeczywistość. W performansach na niby, jasno rysuje się granicę między tym, co rzeczywiste, a tym, co udane”; Schechner 2006, s. 58.

⁶⁷⁸ Truszkowski opracował graficznie większość swoich książek, a także wydany w 1998 r. katalog: *Jerzy Truszkowski Re- (Selected Cibachromes of 1984-1998)*, Galeria Arsenal, Białystok.

⁶⁷⁹ Truszkowski 2000, s. 109.

⁶⁸⁰ Truszkowski 2000, s. 109.

⁶⁸¹ Sformułowanie Witkacego.

⁶⁸² Witkiewicz 2002, s. 15.

⁶⁸³ Truszkowski 2000, s. 109.

⁶⁸⁴ Truszkowski 2000, s. 102.

⁶⁸⁵ Babiker, Arnold 2003, s. 106.

⁶⁸⁶ Określenie Jerzego Truszkowskiego.

⁶⁸⁷ Babiker, Arnold 2003, s. 106–107.

⁶⁸⁸ <http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=0&id=1400> [dostęp 12 VII 2013].

⁶⁸⁹ <http://www.artmuseum.pl/filmoteka/?l=0&id=633> [dostęp 12 VII 2013].

⁶⁹⁰ Dziamski 2003, s. 3.

⁶⁹¹ http://bwazg.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=641&Itemid=59 [dostęp 12 VII 2013].

⁶⁹² Morawski 1981, s. 225.

⁶⁹³ Dziamski 2003, s. 2.

⁶⁹⁴ Zbigniew Libera 2009, s. 262.

⁶⁹⁵ Dziamski 2003, s. 4.

⁶⁹⁶ Truszkowski 2000, s. 60.

⁶⁹⁷ Truszkowski 2000, s. 136.

⁶⁹⁸ Truszkowski 2000, s. 116.

⁶⁹⁹ Truszkowski 2000, s. 136.

⁷⁰⁰ Truszkowski 2000, s. 137.

⁷⁰¹ Piotrowski 2005, s. 391–394.

⁷⁰² Jerzy Truszkowski Re- 1998, s. 48–49.

⁷⁰³ Adorno 1986, s. 514.

⁷⁰⁴ Wawrzynowicz 2000, s. 39.

⁷⁰⁵ Adorno 1986, s. 514–515.

⁷⁰⁶ Autarkia nie jest w filozofii czymś jednoznacznie zdefiniowanym, może być różnie rozumiana. Jednak najogólniej, a w takim znaczeniu przywołał ją również Adorno, rozumieć ją można jako „postulat niezależności od rzeczy zewnętrznych (rzeczy ode mnie niezależnych)”; zob. Stankiewicz 2011, s. 123.

⁷⁰⁷ Bauman 2012.

⁷⁰⁸ Truszkowski 2000, s. 136.

⁷⁰⁹ Truszkowski 2000, s. 97.

⁷¹⁰ Adorno 1986, s. 514.

⁷¹¹ Truszkowski 2000, s. 92.

⁷¹² Truszkowski poznał Andrzeja Partuma w warszawskiej kawiarni „Telimena” na Krakowskim Przedmieściu, gdzie ten miał swój stolik i regularnie przesiadywał; kawiarnię nazywano „Partumiarnią”; Truszkowski 2002, s. 91.

[713](#) Truszkowski 2002, s. 8.

[714](#) Truszkowski umiejscawia je w tradycji Fluxusu; zob. Truszkowski 2002, s. 27.

[715](#) Kryszkowski 2001, s. 40.

[716](#) Określenie Jerzego Truszkowskiego; Truszkowski 2002, s. 79.

[717](#) Truszkowski 2002, s. 79.

[718](#) Truszkowski 2002, s. 10.

[719](#) Truszkowski 2002, s. 8.

[720](#) Określenie Moniki Sznajderman; Sznajderman 2005, s. 784.

[721](#) Historia ta przywodzi na myśl fabułę komedii *Monidło* w reż. Antoniego Krauzego z 1969 r., w której domokrażny sprzedawca monideł siłą perswazji skłania do zamawiania kosztownych wizerunków, wykonywanych na podstawie fotografii. Nie wykluczone, że film stał się inspiracją dla Andrzeja Partuma.

[722](#) Truszkowski 2002, s. 65.

[723](#) Truszkowski 2000, s. 95.

[724](#) Kryszkowski pisał też o fanach, kółku miłośników tej postaci; Kryszkowski 2001. Bardzo wcześnie powstała też praca magisterska o twórczości Partuma. Napisała ją i obroniła w 1986 roku na UMCS w Lublinie Anna Nowak, koleżanka Jerzego Truszkowskiego.

[725](#) Tak samo, co zrozumiałe, robili później historycy sztuki, m.in. Łukasz Ronduda w tekście *Lęk przed wpływem*, który rozpoczyna się takimi oto słowami: „Andrzej Partum zaliczany od początku lat 60tych do awangardy literackiej zaczął być obecny w sposób znaczący w polu sztuki współczesnej na fali przełomu konceptualnego końca lat 60tych. Artysta ten rozwijał swoją rozciągającą się pomiędzy poezją a sztuką działalność wykorzystując waloryzację lingwistycznych poszukiwań (bliższych rzeczywistości pojęciowej) kosztem rzeczywistości obrazu, której w polu sztuki dokonał konceptualizm”; <http://www.obieg.pl/teksty/2093> [dostęp 12 VII 2013].

[726](#) Kryszkowski 2001. Tekst ukazał się w czasopiśmie „Opcje” po śmierci artysty 1 III 2001 r. W dużej części składał się z fragmentów tekstu opublikowanego wcześniej w publikacji zbiorczej *Partum*, wydanej nakładem Andrzeja Partuma w 1989 r. w Kopenhadze.

[727](#) Kryszkowski 2001, s. 41.

[728](#) Kryszkowski 2001, s. 40.

[729](#) Truszkowski 2000, s. 95

[730](#) Deleuze 1991, s. 66.

[731](#) Truszkowski 2000, s. 132.

[732](#) McElroy 2003, s. 159.

[733](#) Dostojewski 1992, s. 28–29.

[734](#) „Pustka niewolniczych charakterów domaga się zdominowania Bogiem” – pisał Truszkowski w notatkach z roku 1982; Truszkowski 2000, s. 132.

[735](#) Robakowski 2005.

[736](#) Robakowski 2007, s. 139.

[737](#) Robakowski 2005, s. 94.

[738](#) Robakowski 2007, s. 139.

[739](#) Robakowski 2005, s. 94.

[740](#) Fydrych 2002, s. 87.

[741](#) http://stagefashionmagazine.com/#mag_04_12 [dostęp 10 IX 2013].

BIBLIOGRAFIA

Opracowania

Adorno 1986: T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa: PWN

Ankersmit 2002: F. Ankersmit, *Pochwała subiektywności*, tłum. T. Sikora, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 55–85.

Ankersmit 2004: F. Ankersmit, *Sześć tez o narratywistycznej filozofii historii*, tłum. E. Domańska, [w:] *Narracja, reprezentacja, doświadczenie: studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków: Universitas, s. 55–69.

Antologia polskiego futuryzmu 1978: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, H. Zaworska, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich

Antonów 2004: R. Antonów, *Pod czarnym sztandarem. Anarchizm w Polsce po 1980 roku*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Araszkiewicz 2004: A. Araszkiewicz, *Autoagresja, tłumiona pieśń i bunt polityczny*, „Czas Kultury”, nr 1, s. 139–141

Artaud 1978: A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Warszawa: WAiF

Autobiografia 2009: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria

Babiker, Arnold 2003: G. Babiker, L. Arnold, *Autoagresja. Mowa zranionego ciała*, tłum. M. Polaszewska-Nicke, Gdańsk: GWP

Bachofen 2007: J. J. Bachofen, *Matriarchat. Studium na temat ginącej cywilizacji świata starożytnego podług natury religijnej i prawnej*, tłum. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR

Bal 2012: M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury

Bataille 2002: G. Bataille, *Część przeklęta oraz ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego*, tłum. K. Jarosz, Warszawa: Wydawnictwo KR

Bauman 2012: Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie

- Benjamin 1996: W. Benjamin, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie
- Bereś 2002: J. Bereś, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, Kraków: Otwarta Pracownia
- Bereś 2010: *Podjęmowanie wyzwań*. Z Jerzym Beresiem i Bettiną Bereś rozmawia Natalia Kaliś, „Kultura i Historia”, nr 18
- Bettelheim 1989: B. Bettelheim, *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*, tłum. D. Danek, Warszawa: Czytelnik
- Bielecki 2010: M. Bielecki, *Historia, dialog, literatura: interakcyjna teoria procesu historycznoliterackiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
- Bikont, Szczęsna 2006: A. Bikont, J. Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa: Prószyński i S-ka
- Brandys 1977: K. Brandys, *Nierzeczywistość*, Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA
- Brylewski 2012: R. Brylewski, *Kryzys w Babilonie. Autobiografia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie
- Carlson 2007: M. Carlson, *Performans*, tłum. T. Kubikowski, Warszawa: PWN
- Chmielewscy, Smużny 1996: B. i W. Chmielewscy, W. Smużny, *Odbudowa tożsamości kulturowej*, [w:] A. Kaleta, *Spółeczność wiejska na przykładzie wsi Lucim*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 86–94.
- Chwin 2010: S. Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk: Wydawnictwo TYTUŁ
- Ciesielska 2009: J. Ciesielska, *Kultura Zrzuty*, [w:] *Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, red. J. Ciesielska, Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki [katalog wystawy], s. 17–21.
- Ciesielska 2009b: J. Ciesielska, *Trzy dekady Łodzi Kaliskiej. Zagadnienie erotyki w działaniach tej grupy*, [w:] *Biała aura. Rola rocznic, jubileuszy i obchodów w rozwoju sztuki współczesnej*, red. E. Nowina-Sroczyńska, Darłowo, s. 73–81.
- Czartoryska 1973: U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa: WAiF
- Czerni 2000: K. Czerni, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*, Kraków: Znak
- Degler 2009: J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny*, Warszawa: PIW

- Deleuze 1991: G. Deleuze, *Masochism: Coldness and Cruelty & Venus in Furs*, Cambridge, MA: The MIT Press
- Deleuze 1994: G. Deleuze, *Prezentacja Sacher-Masocha*, tłum. K. Matuszewski, „Literatura na Świecie”, nr 10, s. 258–274
- Domańska 2007: E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 48–61.
- Dostojewski 1992: F. Dostojewski, *Notatki z podziemia. Gracz*, tłum. G. Karski, W. Broniewski, Londyn: Puls
- Duda 2009: S. Duda, *Wstęp*, [w:] *Żebro mesjasza*, red. M. Rudaś-Grodzka, Warszawa: Dom Spotkań z Historią, s. 7–15.
- Dziamski 1984: G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] *Performance 1894*, s. 16–59.
- Dziamski 2003: G. Dziamski, *Absurd i tajemnica ciała*, [w:] *Max Hexer Jerzy Truszkowski, Civitas Dei Unus Dolor*, Bytom: Galeria Kronika [katalog wystawy], s. 2–7.
- Eckhardt 1998: A. Eckhardt, *Autoagresja*, tłum. J. Hockuba, Warszawa: WAB
- Eliade 1994: M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. K. Kocjan, Warszawa: PWN
- Eliade 1997: M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Kraków: Znak
- Eliade 2007: M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, tłum. A. Leder, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia
- Fischer Lichte 2008: E. Fischer Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka
- Fijałek 2000: K. Fijałek, *Śmierć bez metafory*, „Gazeta Wyborcza Gazeta w Krakowie”, 21 III
- Foster 2010: H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX w.*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Universitas
- Foucault 1977: M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa: PIW
- Freud 2009: Z. Freud, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR

Fydrych 2002: W. Fydrych, *Żywoty mężów pomarańczowych*, Wrocław Warszawa: Pomarańczowa Alternatywa

Gennep 2006: A. Gennep, *Obrzędy przejścia, systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Warszawa: PIW

Głaz 1992: *Poza ostrym łukiem... czyli uporczywa rozmowa o sensybilizmie*. Z Kazimierzem Głazem rozmawiał Andrzej Saj, „Format”, nr 8–9, s. 68.

Grochowiak 1956: S. Grochowiak, *Ballada rycerska*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX

Grotowski 1965: J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, „Odra”, nr 9, s. 21–27.

Grotowski 1990: J. Grotowski, *Performer*, [w:] J. Grotowski, *Teksty z lat 1965–69. Wybór*, red. J. Degler, Z. Osiński, Wrocław: Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, s. 214–218.

Gruppa 1992: *Gruppa 1982–1992*, oprac. M. Sitkowska, Warszawa: Galeria Zachęta [katalog wystawy], s. 3–12.

Gryglewicz 1984: T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie

Grzyb 2009: R. Grzyb, *Jak czasem myślę o malarstwie*, „Oj dobrze już”, 1985, nr 1, przedruk [w:] *Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, red. J. Ciesielska, Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki [katalog wystawy], s. 43–45.

Grzywa 2012: A. Grzywa, *Potęga manipulacji*, Lublin: Wydawnictwo Czelej

Goldberg 1988: R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, London, New York: Thames & Hudson

Goldberg 2004: R. Goldberg, *Performance. Live Art Since the 60s*, London, New York: Thames & Hudson

Gombrowicz 1990: W. Gombrowicz, *Testament*, Warszawa: Res Publica

Gusdorf 2009: G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, s. 19–46.

Hollier 2007: D. Hollier, *Nagłówek Holofernesa (notatki o Judycie)*, tłum. K. Przyłuska, „Konteksty”, nr 3–4, s. 56–65.

Hutnikiewicz 2002: A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa: PWN

Janion, Żmigrodzka 2001: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria

Janion 2006: M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!

Janion 2007: M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków: Wydawnictwo Literackie

Jarodzki 2008: Paweł Jarodzki *Luxus Story*, oprac. N. Kaliś, „A4 Magazyn” nr 58

Jarosi 2011: S. Jarosi, *Wizerunek artysty w sztuce performance. Przypadek Rudolfa Schwarzkoglera*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 5, s. 63–83.

Jawłowska 1975: A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa: PIW

Jawłowska 1987: A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa: PIW

Jerzy Truszkowski Re- 1998: *Jerzy Truszkowski Re- (Selected Cibachromes of 1984–1998)*, Białystok: Galeria Arsenał [katalog wystawy]

Jerzy Kalina 2003: *Jerzy Kalina. Nawigacja sztuki*, oprac. M. Jeżewska, Wrocław Muzeum Narodowe we Wrocławiu [katalog wystawy]

Jędrzejewski 1990: M. Jędrzejewski, *O obłędnej teorii kolorów zimnych i ciepłych, mitrędze uczestnictwa oraz wybranych problemach oceanografii*, „Format”, nr 1, s. 14–17.

Jones 2011: A. Jones *The Artist is Present. Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*, „TDR” [The Drama Review], vol. 55, nr 1, s. 16–45.

Jung 2005: C. G. Jung, *Ofiara mszalna*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 288–297.

Jurecki 1990: K. Jurecki, *Łódź Kaliska – chamstwo czy fenomen?*, „Format”, nr 1, s. 11–13.

Kaliski 2005: B. Kaliski, *Płomień Ryszarda Siwca*, „Karta”, nr 44, s. 78–97.

Kaliś 2016: N. Kaliś, *Płonące nici. Jung i sztuka protestu*, [w:] *Krzysztof Jung. Przemiana*, red. J. Zgierski, Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Fundacja Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, s. 83–95.

Kamiński 1991: A. Kamiński, *Kamienie na szaniec*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich

Kamiński 2012: A. Kamiński, *Wielka gra*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza RYTM

- Kamiński 1985: I.J. Kamiński, *W onucach intelektu*, „Kamena”, nr 1/821, 13 I, s. 10.
- Kavka 2004: M. Kavka, *Jewish Messianism and the History of Philosophy*, Cambridge, MA: Cambridge University Press
- Kireńczuk 2008: T. Kireńczuk, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce. Filippo Tommaso Marinetti i teatr włoskich futurystów*, Kraków: Księgarnia Akademicka
- Kolankiewicz 1988: L. Kolankiewicz, *Święty Artaud*, Warszawa: PIW
- Kolankiewicz 2001: L. Kolankiewicz, *Wielki mały wóz*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria
- Kolankiewicz 2007: L. Kolankiewicz, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, Warszawa: Wydawnictwo KR
- Konwicki 1976: T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa: Czytelnik
- Konwicki 2001: T. Konwicki, *Mała Apokalipsa*, Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza Nowa
- Konnak 2010: P. Konnak, *Tranzytoryjna Formacja Totart w drodze do Nieśmiertelności i Wolności*, [w:] Konnak, Janiszewski, Skiba 2010, s. 11–204.
- Konnak, Janiszewski, Skiba 2010: P. Konnak, J. Janiszewski, K. Skiba, *Artyści, wariaci, anarchiści. Opowieść o gdańskiej alternatywie lat 80.*, red. M. Drewa, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury
- Kosiński 2007: D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław: Wydawnictwo Instytut im. Jerzego Grotowskiego
- Kossak 1971: J. Kossak, *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Warszawa: Książka i Wiedza
- Kowalczyk 2010: I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica
- Kowalczykova 1983: A. Kowalczykova, *Samobójcy romantyczni*, „Ruch Literacki”, nr 6, s. 429–437.
- Koziara 1985: A. Koziara, *Mały Luxus lat 80.*, „Kurier Podlaski”, Białystok, nr 242, 12 XII
- Krafft-Ebing 1903: R. von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, New York: Rebman Company, ebook/PDF

Krakowski Jazz-Klub „Helikon” 2006: *Krakowski Jazz-Klub „Helikon” 1956–1969. Wspomnienia, impresje i relacje*, red. G. Tusiewicz, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Kristeva 2007: J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski, R. Ryziński, Kraków: Universitas

Kryszkowski 2001: J. Kryszkowski, *Zabijanie Partuma*, „Opcje”, nr 6, s. 40–44.

Krzysztof Jung 2001: *Krzysztof Jung 1951–1998*, red. M. Sitkowska, Warszawa: Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni [katalog wystawy]

Kulik 1997: Z. Kulik, *Autokomentarz*, „Magazyn Sztuki”, nr 15–16, s. 214.

Kultura Zrzuty1989: *Kultura Zrzuty 1981–1987*, wybór M. Janiak, Warszawa: Akademia Ruchu

Kuroń 1991: J. Kuroń, *Gwiazdny czas*, Londyn: ANEKS

Kuroń 2002: J. Kuroń, *Działanie*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie

Kuryłek 2012: D. Kuryłek, *Zbigniew Libera. Krytyczny potencjał masturbacji w kontekście anarcho-indywidualistycznej filozofii Maxa Stirnera*, „Biuro”, nr 4, s. 8–13.

Kwiatkowska 2005: O. Kwiatkowska, *Nowoosadnictwo w Lucimiu czyli historia pewnego eksperymentu artystyczno-społecznego*, część I, „Etnografia Polska”, tom 49, s. 147–167.

Kwiatkowska 2006: O. Kwiatkowska, *Nowoosadnictwo w Lucimiu czyli historia pewnego eksperymentu artystyczno-społecznego*, część II, „Etnografia Polska”, tom 50, s. 197–211.

Kwiek 2011: P. Kwiek, *Kwiek*, Łomianki [druk własny artysty]

Kwietniewski 2012: *W sztuce stan wojenny powinien trwać wiecznie*. Wywiad z Andrzejem Kwietniewskim, „Biuro” nr 4, s. 14–15.

Le Goff 2007: J. Le Goff, *Historia i pamięć*, tłum. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego

Lewandowski, Gawlikowski 2009: M. Lewandowski, M. Gawlikowski, *Prześadowani, wyszydzani, zapomniani... NIEPOKONANI*, t I: *ROPCiO i KPN w Krakowie 1977–1981*, Poligrafia Dar Point

Lew-Starowicz 2001: Z. Lew-Starowicz, *Encyklopedia erotyki*, Warszawa: Muza SA

Leszkowicz 1999: P. Leszkowicz, *Sztuka a płeć. Szkic o współczesnej sztuce polskiej*, „Magazyn Sztuki”, nr 22, s. 88–104.

Leszkowicz 2004: P. Leszkowicz, *Gina Pane – autoagresja to wy!*, „Czas Kultury”, nr 1, s. 32–40.

Leszkowicz 2007: P. Leszkowicz, *Seks i subwersja w sztuce PRLu*, „Ikonothea”, nr 20, s. 51–85.

Live: Art and Performance 2004: *Live: Art and Performance*, red. A. Heathfield, New York: Routledge

Łupak 2001: S. Łupak, *15 lat temu narodził się Totart*, „Gazeta Wyborcza Trójmiasto”, 26 VII

Mansfield 1997: N. Mansfield, *Masochism: The Art of Power*, Westport, Conn: Praeger

Maria Pinińska-Bereś 2000: *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, red. B. Gajewska, J. Hanusek, Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki [katalog wystawy]

Marecki, Rotter 2007: J. Marecki, L. Rotter, *Symbolika roślin: heraldyka i symbolika chrześcijańska*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej

McElroy 2003: B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, s. 125–167.

McKenzie 2011: J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków: Universitas

Michalik 2011: J. Michalik, *Kultura – pytanie o metodę*, [w:] *Kultura i metoda*, Warszawa: Eneteia Wydawnictwo Psychologii i Kultury, s. 7–14.

Michalski 1974: C. Michalski, *Wojna warszawsko-niemiecka*, Warszawa: Czytelnik

Michera 2010: W. Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego

Miedza-Tomaszewski 1964: S. Miedza-Tomaszewski, *Benefis konspiratora*, Warszawa: Czytelnik

Mituś, Stasiowski 2014: A. Mituś, P. Stasiowski, *Agresywna niewinność. Historia grupy Luxus*, Wrocław: BWA Galerie Sztuki Współczesnej

Morawski 1981: S. Morawski, *Nurt główny aktualnych postaw anarchoartystycznych*, „Rocznik Historii Sztuki”, nr 12, s. 221–252.

Niedenthal 2011: C. Niedenthal, *Zawód fotograf*, Warszawa: Wydawnictwo Marginesy

O'Dell 1998: K. O'Dell, *Contract with the skin. Masochism, performance art and the 1970s*, University of Minnesota Press

Okoń 1992: W. Okoń, *Alegorie narodowe*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

O lucimskim eksperymencie 1985: *O lucimskim eksperymencie/ rozmawiają: Aleksander Jackowski, Ewa Korulska, Hanna Szewczyk*, „Polska Sztuka Ludowa”, nr 1–2, s. 44–48.

Pajaczkowska, Ward 2008: C. Pajaczkowska, I. Ward, *Shame and Sexuality. Psychoanalysis and visual culture*, London: Routledge

Pamiętnik pacjentki 2001: *Pamiętnik pacjentki*, wybór A. Wizła, Kraków: Universitas

Pawłowski 1988: T. Pawłowski, *Happening*, Warszawa: WAiF

Pejić 1999: B. Pejić, *Marina Abramović Spirit House*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski [katalog wystawy]

Performance 1984: *Performance. Wybór tekstów*, red. G. Dziamski, H. Gajewski, J.St. Wojciechowski, Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza

Pęczak 2013: M. Pęczak, *Subkultury w PRL. Opór, kreacja, imitacja*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury

Phantom der Lust 2003: *Phantom der Lust : Visionen des Masochismus*, red. P. Weibel, Belleville, Monachium: Neue Galerie Graz

Pinińska-Bereś 2000: M. Pinińska-Bereś, *Dlaczego performance?*, [w:] Maria Pinińska-Bereś 2000, s. 91.

Piotrowski 1995: P. Piotrowski, *Ciało artysty*, [w:] *Zwidy wyrocznie ołtarze wyzwania*, red. A. Węcka, Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu [katalog wystawy], s. 33–39.

Piotrowski 2005: P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań: Rebis

Piotrowski 2007: P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków: Universitas

Piotrowski 1996: K. Piotrowski, *Na lewej dłoni wycinam swastykę, odbijam jej ślad na swym czole. Truszkowskiego wkład w epistemologię ręki*, „Magazyn Sztuki”, nr 10, s. 36–55.

Piotrowski 2009: K. Piotrowski *Krzysztof Zarębski. Erotematy słabnącego Erosa*, Warszawa: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej

- Pismo Święte 1980: *Pismo Święte*, Poznań Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum
- Raczak 1980: L. Raczak, *Para ra ra*, „Dialog”, nr 7, s. 132–137.
- Redzisz, Sienkiewicz 2012: K. Redzisz, K. Sienkiewicz, *Świadomość Neue Bieriemienność*, Warszawa: Open Art Project
- Reik 1941: T. Reik, *Masochism in Modern Man*, New York Toronto: Farrar & Rinehart
- Republika bananowa 2009: *Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, red. J. Ciesielska, Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki [katalog wystawy]
- Ricoeur 2006: P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków: Universitas
- Ritz 2002: G. Ritz, *Masochistyczny pakt bez cyrografu*, [w:] G. Ritz, *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, tłum. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 137–150.
- Robakowski 2005: J. Robakowski, *Sztuka do bólu...*, [w:] *Energia przekazu*, red. E. Kozłowska, I. Żółcińska, Z. Fogtt, Kielce: Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ [katalog wystawy], s. 94–95.
- Robakowski 2007: J. Robakowski, *Między technologią a gestem organicznym*, [w:] *Józef Robakowski, obrazy energetyczne. Zapisy bio-mechaniczne 1970–2005*, red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wrocław: Centrum Sztuki WRO, s. 133–139.
- Robakowski 2012: *Józef Robakowski*, red. T. Meier, M. Jachuła, Lipsk: Spector Books [katalog wystawy]
- Rogozińska 2002: R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań: Księgarnia św. Wojciecha
- Ronduda 2009: Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski
- Rudaś-Grodzka 2005: M. Rudaś-Grodzka, *Słowiańszczyzna zniewolona*, maszynopis
- Rudaś-Grodzka, Bednarczuk 2009: M. Rudaś-Grodzka, M. Bednarczuk, *W poszukiwaniu utraconej wielkości*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 318–334.
- Rutkowski 1998: K. Rutkowski, *Kiedy ciało było słowem. Kilka uwag o czynieniu poezji*, „Kresy”, nr 2, s. 72–100.
- Sacher-Masoch 1911: L. Sacher-Masoch, *Groźne kobiety Sfinksy*, Lwów: Wydawnictwo Kultura i Sztuka Herman Stachel, t. I–II

Sacher-Masoch 1989: L. Sacher-Masoch, *Wenus w futrze*, tłum. nieznany, Łódź: Res Polona

Sacher-Masoch [ojciec] 1863: L. Sacher-Masoch (ojciec), *Polnische Revolutionen: Erinnerungen aus Galizien*, Praga: F.A. Credner

Sacher-Masoch [Aurora Rümelin] 1990: W. Sacher-Masoch [Aurora Rümelin], *The Confessions of Wanda von Sacher-Masoch*, Re/Search Publications

Sacks 1996: O. Sachs, *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*, tłum. B. Lindberg, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka

Sacrum i sztuka 1989: *Sacrum i sztuka* oprac. N. Cieślińska, Kraków: Znak

Saj 1990: A. Saj, *Jeszcze sztuka nie zginęła*, „Format”, nr 1, s. 3–6.

Sartre 2007: J.-P. Sartre, *Byt i nicość*, tłum. J. Kiełbasa, Warszawa: Zielona Sowa

Schechner 2000: R. Schechner, *Znaczenie rytuału w dzisiejszym świecie. Przekazywanie wiedzy rytualnej*, tłum. G. Ziółkowski, „Didaskalia”, nr 40, s. 53–59.

Schechner 2000: R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen

Schechner 2006: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław: Wydawnictwo Instytut im. Jerzego Grotowskiego

Schneider 2014: R. Schneider, *Performans pozostaje*, tłum. D. Sosnowska, [w:] *RE//MIX*, red. T. Plata, D. Sajewska, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna// Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 20–35.

Schulz 2008: B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria

Schulz 2012: B. Schulz, *Księga obrazów*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria

Siedlecka 1998: J. Siedlecka, *Mahatma Witkac*, Warszawa: Wydawnictwo Alfa

Sipowicz 2008: K. Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, Warszawa: Wydawnictwo Baobab

Skiba 2005: *Nie ma wolności bez krasnoludków*. Z Krzysztofem Skibą rozmawiał Tomasz Gawiński, „Angora”, nr 9, 27 II

Skiba 2010: K. Skiba, *Chusteczki do nosa... Opowieść o gdańskich anarchistach*, [w:] P. Konnak, J. Janiszewski, K. Skiba, *Artyści, wariaci, anarchiści. Opowieść o gdańskiej alternatywie lat 80.*, red. M. Drewa, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, s. 279–422.

Słownik terminologiczny sztuk pięknych 1997: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa: PWN

Sobolewski 2008: T. Sobolewski, *Polska szkoła dokumentu: Marcel Łoziński*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne

Sosnowska 2012: J. M. Sosnowska, *Ukryte w obrazach*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Sosnowska 2014: J. M. Sosnowska, *Smutny rycerz – o polskiej rzeźbie pomnikowej*, [w:] *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. U. Schmid, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, s. 306–323

Sowa 2012: A.L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, ebook/mobi

Stamm, Tymański 1996: W. Stamm, R. Tymański, *Sprostowanie p.t. „Polowanie na czarownice, czyli szatańskie wersety Zenka”*, „Brulion”, nr 28

Stamm 2008: W. Stamm, *Czarna matka*, Warszawa: WAB

Stankiewicz 2011: P. Stankiewicz, *Autarkia a Inny. O pewnym problemie w stoicyzmie*, „Hybris”, nr 14, s. 122–129.

Sznajderman 2005: M. Sznajderman, *Błazen – narodziny i struktura mitu*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 783–793.

Sztaba 1982: W. Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie

Sztuka młodych 1987: *Sztuka młodych 1975–1980* red. M. Sitkowska, G. Dziamski, Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza [katalog wystawy]

Sztuka zgina życie 2007: *Sztuka zgina życie. Jerzy Bereś*, Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki [katalog wystawy]

Tajber 2013: A. Tajber *Sztuka performance versus performatyka, performatyczność, performance studies*, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Kraków: Wydawnictwo Libron, s. 43–52.

Treliński 2008: *Sztuka z ograniczeń*. Z Mariuszem Trelińskim rozmawia Natalia Kaliś, „A4 Magazyn”, nr 63

Truszkowski 2000: J. Truszkowski, *Histeria filozofii*, Poznań: Galeria Miejska Arsenal

Truszkowski 2002: J. Truszkowski, *Andrzej Partum 1938–2002*, Warszawa: Galeria Zachęta

Truszkowski 2004: J. Truszkowski, *Artyści radykalni*, Bielsko Biała: Galeria Bielska

Turner 2005: V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory, symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Turner 2010: V. Turner, *Proces rytualny, struktura i antystruktura*, tłum. E. Dzurak, Warszawa: PIW

Tymański 1999: T. Tymański, *Wielki Zlew Tymona*, „Wolny Magazyn Autorów Mać Pariadka”, nr 1

Wachowski 2011: J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria

Walden-Gałuszko 2007: K. de Walden-Gałuszko, *Psychologiczne aspekty bólu i jego leczenia*, „Medycyna Paliatywna w Praktyce”, tom 1, nr 2, s. 66–70.

Walicki 2000: A. Walicki, *Polskie zmagania z wolnością*, Kraków: Universitas

Waluszko 1992: J. Waluszko, *Ruch Społeczeństwa Alternatywnego*, Sopot: MAN-GALA Press

Warpechowski 1984: Z. Warpechowski, *Performare*, [w:] *Performance 1984*, s. 173–187.

Warpechowski 1998: Z. Warpechowski, *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria

Warpechowski 2001: Z. Warpechowski, *Podnośnik*, Jerozolima Rzym Sandomierz

Warpechowski 2004: Z. Warpechowski, *Statecznik*, Lublin: Galeria Labirynt 2

Warpechowski 2006: Z. Warpechowski, *Podręcznik bis*, Kraków: Otwarta Pracownia

Wasążnik, Jarosz 2010: M. Wasążnik, R. Jarosz, *Generacja*, Kraków: Korporacja Ha! art

Wawrzynowicz 2000: A. Wawrzynowicz, *Dialektyka negatywna Theodora W. Adorna jako racjonalna konieczność zerwania z rozumem pozytywnie ustanowionym*, [w:] *Rozdroża i ścieżki wrażliwości*, tom 1, Poznań: Wydawnictwo Naukowe IF UAM, s. 39–51.

Weintraub 1998: W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa: Biblioteka Narodowa

Werner 2009: M. Werner, *Wobec nihilizmu. Gombrowicz, Witkacy*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!

Westcott 2010: J. Westcott, *When Marina Abramović Dies. A Biography*, Cambridge, MA: The MIT Press

Witkiewicz 2002: S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa: PIW

Wojciechowski 1992: A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa: WAiF

Zbigniew Libera 2009: *Zbigniew Libera. Prace z lat 1982–2008*, red. D. Monkiewicz, Warszawa: Galeria Zachęta, BWA Wrocław [katalog wystawy]

Zwidy wyrocznie ołtarze 1995: *Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*, red. A. Węcka, Poznań: Muzeum Narodowe [katalog wystawy]

Žižek 2001: S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Žižek 2007: S. Žižek, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. K. Mikurda, G. Jankowicz, P. Mościcki, J. Kutyla, Kraków: Korporacja Ha!art

Żebro mesjasza 2009: *Żebro mesjasza*, red. M. Rudaś-Grodzka, Warszawa: Dom Spotkań z Historią

Żyszkiewicz 1999: W. Żyszkiewicz, *Dwie ekshumacje i pogrzeb*, „Tysol”, nr 7

Źródła

Filmy dokumentalne:

Usłyszcie mój krzyk 1991: *Usłyszcie mój krzyk*, reż. Maciej Drygas, 46' – wydanie DVD z cyklu *Polska Szkoła Dokumentu*, wyd. Narodowy Instytut Audiowizualny

Święty Ogień 2011: *Święty Ogień*, reż. Jarosław Mańka, Maciej Grabysa: <http://www.tvp.pl/krakow/reportaz/kontrapunkt/wideo/swiety-ogien/5243168>

Major albo rewolucja krasnoludków 1989: *Major albo rewolucja krasnoludków*, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 30'

Zabawy Polaków 1989: *Zabawy Polaków*, reż. Józef Robakowski, 26'

Nagrania audio:

Testament 1992: *Testament*, reż. Maciej Drygas, Studio Form Dokumentalnych, Teatr Polskiego Radia

Wywiady z Jerzym Beresiem rozmawiała Natalia Kaliś – w archiwum autorki niniejszej pracy. Opracowanie małego fragmentu: *Podjęmowanie wyzwań*, „Kultura i Historia”, 2010, nr 18: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1885>

Dokumentacja performance:

Manifestacja Europejska 2006, DVD: Jerzy Bereś, *Manifestacja Europejska*, 24 lutego, Galeria Manhattan w Łodzi, nagranie DVD

Wstyd 1989, DVD: Jerzy Bereś, *Wstyd*, 15 października, Centrum Rzeźby w Orońsku, nagranie DVD. Wersja skrócona:

http://www.nina.gov.pl/ninateka/kolekcje/kolekcja-sztuki-wspolczesnej/detal/2012/10/27/KSW_Jerzy_Beres_Manifestacja

Ewa Partum <http://www.artmuseum.pl/filmoteka/?l=0&id=1273>

Akademia Ruchu <http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=0&id=1293>

Marek Janiak <http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=0&id=823>

Janusz Bałdyga i Jacek Kryszkowski <http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=0&id=1313>

Jerzy Truszkowski <http://www.artmuseum.pl/filmoteka/?l=0&id=633>
<http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=0&id=1400> <http://www.artmuseum.pl/filmoteka/?l=0&id=1330>

Zbigniew Libera <http://filmoteka.artmuseum.pl/?l=0&id=718>

Strony internetowe:

Otwarte Archiwum: <http://openarchive.pl/>

Kultura Zrzuty: <http://kulturazrzuty.pl>

Pomarańczowa Alternatywa: <http://www.orangealternativemuseum.pl>

NAF Dementi: <http://dementi.org.pl>

SUMMARY

Master Slave. Male masochism in the performance of the period of the Polish People's Republic

This book is dedicated to masochist themes in Polish performance art of the communist period (Polish People's Republic). It aims to discuss issues revolving around the question of freedom, with an emphasis placed on interpretation of selected works and artistic attitudes that seemed particularly important to me. In my analysis, I tried to capture both the specific quality of artistic works resulting from Polish political and cultural context, as well as the universality of problems arising in masochistic art.

Masochism in Polish performance art has not yet been discussed as a separate subject; therefore, the framework for interpretation of works is based mainly on a local context, that is, texts by Leopold von Sacher-Masoch, which emerged in close connection with aspirations to liberty among people in eastern Europe. It is a model of male masochism seen as a sort of manipulation, a sophisticated master/slave role play, which is a veiled response to the feeling of enslavement.

Most of the artists whose works are discussed here were involved in various interrelated creative activities, such as sculpture, writing, painting, object-making, poetry, music, improvisation, and critique. Ryszard Siwiec and Walenty Badylak stand out from this group, as they were not artists. Nevertheless, they considered literary work and writing as such to be very important. Such versatile activity in various fields was also characteristic for Leopold von Sacher-Masoch. He received his education as a historian, and he was also a columnist and novelist. I see his literary work and political activity, including engagement in Pan-Slavism, and private masochist performances as a whole, following the approach presented by Gilles Deleuze in the essay titled "Masochism: Coldness and Cruelty & Venus in Furs."

It was this broad view comprising various aspects of analysis that inspired me directly in the process of interpreting masochist themes in the works of Polish performance artists. Masochism can be seen here as a type of act that combines many fields of activity, or as a reaction to power relations dominating at a given time. My analysis was also supplemented by two books from the field of psychology – *Im Krieg mit dem Körper* [At War with the Body] by Annegret Eckhardt and *Language of Injury* by Gloria Babiker and Lois Arnold. Both texts discuss masochism, emphasizing its cultural aspect. Another work that also depicts masochism as a specific play with cultural order, which I found important, was *Masochism: The Art Of Power* by Nick Mansfield. Memoirs of Aurora von Rümelin, Leopold von Sacher-Masoch's first wife

were also significant, as they allowed me to gain insight into the experience of the person playing the role of Dominatrix in the masochist performance – a role played in the 20th century by widely understood audience.

Being open to confabulations, overwriting and transcribing of senses, stimulating fantasies of the viewer, as well as certain significant distortions and the work of imagination are a great advantage of performance as art. That is why many performances would gain cult or legendary status over time. What is interesting, when I saw the materials available for my study, it turned out that representations and interpretations of performances are mostly authored by the artists themselves. That is why, aside from images and video recordings, texts written by them became a key source of materials.

I decided to treat the writings of artists on par with visual documentation. After all, although entirely different in nature, they are equally important in terms of their status and relation to the event. What is more, up to this point such texts were not treated the same way as visual materials; thus, I decided to devote more space to them in my analyses, so that they can mark their presence and resonate in full. The artists write about their experiences, emotions, fantasies and views. Three sources were particularly important during my work – a collection of texts by Jerzy Bereś titled *Wstyd* [*Shame*], an autobiographical publication by Zbigniew Warpechowski titled *Zasobnik* [*Reservoir*], and texts by Jerzy Truszkowski published in a collection titled *Histeria filozofii* [*Hysteria of Philosophy*].

The books listed above include texts written in various forms and conventions. Most often, they appear to be author's notes or comments. Sometimes, they were prepared to be read out during the performance and had the form of lecture or philosophical essay. It is worth mentioning that addressing the audience was an important element in many performances by Jerzy Bereś, Zbigniew Warpechowski, and Jerzy Truszkowski. In other cases, the texts were written many years after the performances took place. This is why, apart from other reasons, they cannot be treated as an objective source that can lead to the original work of art, similarly to photography or recordings. They themselves constitute an artistic work, forming its part and significant extension, a follow-up to the event, its *continuum*. From this point of view, performance as such is not a separate work, but a process without clear boundaries.

The texts written by the performers are open to interpretation as much as their actions. If we notice any irregularities, distortions, manipulations, they are also part of the performance. These texts may be approached in a way that resembles Freud's attitude to his patients telling him about their dreams. Wojciech Michera put it in the following terms: "Freud was not bothered by frequent allegations that his patients did not always remember exactly their dreams when describing them. It is also the

unfaithfulness, failure to mention something, and resistance, all originating in the unconscious, that allow the therapist to draw significant conclusions.”

Masochism is characterised by one’s proneness to become submitted or objectified, which may take various forms and be more or less apparent. During the performance, such attitude or its elements tend to have very different functions despite often use of the same means. These functions always depend on an entire spectrum of external factors, gender of the performer being one of them. The issue of gender with regard to masochism in art is very broad and deserves a separate analysis. What I focus on in this publication is only male masochism, since it dominated during the communist period in Poland. Self-aggression in its most popular form, self-injury, can be clearly discerned in the works of Polish female performers much later, in the 1990s.

Polish culture is commonly seen as soaked in the cult of suffering. This specific character of Polish heritage began to form along with the collective experience of bondage, i.e. since the partitions. Even today, the stereotype of a Pole who is constantly suffering and finds particular joy in dwelling on their subjugated, objectified position, is very strong. This attitude was analysed in categories of masochism by Monika Rudaś Grodzka in her article *Słowiańszczyzna zniewolona* [*Slavdom Enslaved*]. In her research, she focuses on Romantic literature, but indicates the great impact this attitude has had on subsequent generations of Polish people.

This approach to masochism in Polish performance art has proven to be very fruitful. The link between masochist themes and Romantic thinking is particularly visible in works by Jerzy Bereś and Zbigniew Warpechowski, as well as in the art of Ryszard Siwiec and Walenty Badylak. On the other hand, performances by Zbyszko Trzeciakowski and Jerzy Truszkowski draw from Romanticism less directly. In the early stage of my research project, I even coined a provisional term – “Romantic performance” – to describe performances connected with the messianic tradition, where victory and a sense of coming freedom are an inherent part of defeat. This type of performance is a specific reaction to tense political situation. This makes it no surprise that two works described here took place in the tumultuous year of 1968 (performances by Jerzy Bereś and Ryszard Siwiec). The escalation of masochism in works discussed in the book coincided with the end of the Polish People’s Republic, namely, the 1980s.

The perspective adopted in this study does not exhaust the topic of masochism in Polish performance art, but attempts to show a broad spectrum of problems that can be found in events vastly different in character and originating in diverse traditions, sources and intentions. The first part of this study presents general problems related to the phenomenon of masochism in art, seen from the angle of its key figure. The opening chapter is devoted to the literary work and private habits of Leopold von Sacher-Masoch. This allows to emphasize the crucial aspects of the phenomenon of

masochism, indicate its performative nature as well as introduce certain concepts related to this topic. The second part of the book includes a long chapter discussing Polish performance art of the 1980s – the decade when the majority of masochist performances described here took place. In this way, I could present the political, artistic and cultural background, which is crucial for analyses presented in subsequent chapters in the third part of the book.

The earliest occurrence of the masochist trait in the performance art, as analysed in this book, is identified as a 1968 work by Jerzy Bereś. For the purposes of my analysis, I decided to employ such categories as shame and grotesque. In the chapter dedicated to the work of Zbigniew Warpechowski, I indicate the moment when masochism became apparent in his performance, and emphasize its strict relation to the political situation in Poland. Next, I analyse the public acts of self-immolation of Ryszard Siwiec and Walenty Badylak, who were unrelated to the art world, showing that their acts were motivated by similar ways of thinking about questions of freedom as presented by professional artists. The last chapter is dedicated to the activities of two artists who debuted in the period of martial law in Poland, namely Zbyszko Trzeciakowski and Jerzy Truszkowski. Their performances, filled with self-aggression, show that the young rebels from the artistic movement *Kultura Zrzuty* [the Pitch-In Culture] not only displayed a passion for antics and ridicule, but also struggled with lack of freedom in other ways.

Translated Magdalena Księżopolska

SPIS ILUSTRACJI

1. Leopold von Sacher-Masoch, fotografia, ok. 1860. Fot. domena publiczna
2. Aurora Rümelin (pseud. Wanda Sacher-Masoch), fotografia, przed 1900. Fot. domena publiczna
3. Tycjan, *Toaletta Wenus*, 1554–1555, National Gallery of Art, Waszyngton. Fot. domena publiczna
4. Fanny von Pistor i Leopold von Sacher-Masoch, fotografia, ok. 1870–1880. Fot. domena publiczna
5. Ewa Partum, *Hommage à Solidarność*, Galeria Czyszczenie Dywanów, Łódź, 9 sierpnia 1982. Fot. <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/34306>
6. Katalog wystawy *Konstrukcja w Procesie*, Łódź, 26 października – 15 listopada 1981. Fot. <http://www.wschodnia.pl/Konstrukcja/html/pictures1.htm>
7. Łódź Kaliska, *Upadek zupełny*, maj 1981. Fot. <http://www.kulturazrzuty.pl/performance-upadek.php>
8. Okładka pisma „Holo Hoop”, 1985. Fot. <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/416/829>
9. Pomarańczowa Alternatywa, akcja *Dzień solidarności z MO*, Łódź, 13 grudnia 1988. Fot. <http://www.orangealternativemuseum.pl/#pobij-sie-sam/photos>
10. Akcja *Działanie z kukłą Adolfa Hitlera*, Warszawa-Żoliborz, kwiecień 1944. Kadr z filmu *Robota wawerska*, reż. Ludwik Zaturski, 1944. Fot. <http://www.info-pc.home.pl/whatfor/baza/wawer.htm>
11. Pomarańczowa Alternatywa, akcja *Papier toaletowy*, Wrocław, październik 1987. Fot. <http://www.orangealternativemuseum.pl/#papier-toaletowy>
12. Jerzy Bereś, *Wstyd*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 15 października 1989. Kadr z zapisu video. Fot. <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/beres-jerzy-wstyd>
13. Jerzy Bereś, *Wstyd*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 15 października 1989. Fot. <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/beres-jerzy-wstyd>
14. Bruno Schulz, *Plemię pariasów*, 1920–1922. Fot. domena publiczna
15. Bruno Schulz, *Zabawy w ogrodzie*, 1920–1922. Fot. domena publiczna

16. Bruno Schulz, *Odwieczna baśń*, 1920–1922. Fot. domena publiczna
17. Bruno Schulz, *Rewolucja w mieście*, 1920–1922. Fot. domena publiczna
18. Bruno Schulz, *Święto wiosny*, 1920–1922. Fot. domena publiczna
19. Jerzy Bereś, *Manifestacja europejska*, Galeria Manhattan, Łódź, 24 lutego 2006. Fot. <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/32643>
20. Samospalenie Ryszarda Siwca, Stadion Dziesięciolecia, Warszawa, 8 września 1968. Kadr z filmu *Usłyszcie mój krzyk*, reż. Maciej Drygas, 1991. Fot. <https://culture.pl/pl/dzielo/uslyszcie-moj-krzyk>
21. Tomáš Ruller, *8.8.1988*, Praga, 1988. Fot. http://agora8.org/kennethmcbride_thesis/kennethmcbride_thesis_8/
22. Miejsce samospalenia Walentego Badylaka na Rynku Głównym w Krakowie 21 marca 1980. Fot. <http://ciekawykrakow.blogspot.com/2014/03/walenty-badylak-samospalenie-na.html>
- 23–24. Zbigniew Warpechowski, *Gwóźdź*, Galeria Art Forum, Łódź, 1980. Fot. <http://www.artperformance.org/2015/08/gwozdz-zbigniew-warpechowski-1980-galeria-art-forum-lodz.html>
25. Zbigniew Warpechowski, *Auto-Champion*, PKiN, Warszawa, 1980. Fot. <https://culture.pl/pl/galeria/zbigniew-warpechowski-prace-galeria>
- 26–27. Zbigniew Warpechowski, *Porozumienie*, Galeria Mała, Warszawa, 1981. Fot. <http://www.artperformance.org/2015/08/porozumienie-zbigniew-warpechowski-1981-galerie-mala-varsovie.html>
28. Jerzy Truszkowski, *Her Star for Konart*, Łódź, 7 października 1984. Fot. <http://www.raster.art.pl/prezentacje/irreligia/irreligia.htm>
29. Jerzy Truszkowski, *Pożegnanie Europy*, Pabianice, 3 stycznia 1987. Fot. <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/truszkowski-jerzy-pozegnanie-europy-2>

INDEKS OSOBOWY

Indeks nie obejmuje bibliografii, jak również nazwisk autorów przywoływanych w przypisach, a wymienionych w bibliografii.

Abramović Marina

Adamcio Piotr

Adamczyk Grzegorz

Adamiak Włodzimierz

Adorno Theodor W. (właśc. Theodor Ludwig Wiesengrund)

Andre Carl

Andriolli Michał Elwiro

Andropow Jurij Władimirowicz

Ankersmit Frank

Arnold Louis

Artaud Antoine

Austin John

Awsiej Andrzej

Babiker Gloria

Bachtin Michaił Michajłowicz

Badylak Dariusz

Badylak Wincenty

Bagiński Dobrosław

Bal Mieke

Bałdyga Janusz

Bałka Mirosław

Banaś Teresa

Baran Józef

Bartczak Piotr

Bauman Zygmunt

Beki Bondage (właśc. Rebecca Louise Bond)

Beksiński Zdzisław

Bender Iwona

Benjamin Walter

Bereś Jerzy
Bernacki Piotr
Bettelheim Bruno
Białołęcka Mariola
Biegański Jacek
Bieron Marek (Happener)
Bik Franciszek
Bik Marek
Bikont Anna
Błahut-Biegańska Danuta
Bodzianowski Cezary
Bogucki Janusz
Bogucki Michał
Bohdziewicz Anna Beata
Borgia Lukrecja
Borkowski Grzegorz
Borowski Włodzimierz
Bral Grzegorz
Brandys Kazimierz
Brendel Micha
Bruno Giordano
Brylewski Robert
Brzozowski Tadeusz
Bujak Zbigniew
Burak Marek
Butterwick Małgorzata
Bytnar Jan (Rudy)

Cage John Milton
Carlson Marvin
Chmielewski Bogdan
Chmielewski Witold
Chopin Fryderyk
Chwin Stefan
Chwistek Leon
Ciecierski Tomasz

Ciepielewska Ewa
Ciesielska Jolanta
Cioran Emil
Cupała Wiesław (Rotmistrz)
Czerni Krystyna
Czyżewski Tytus

Dajnowski Maciej
Dawicki Oskar
Dąbrowski Andrzej
Debord Guy
Degler Janusz
Deleuze Gilles
Dębicka Maria
Dine Jim
Dłużewska Maria
Dołęga Dorota
Donne John
Dostojewski Fiodor Michajłowicz
Drobny Jacek
Drygas Maciej
Duda Roman
Duda Sebastian
Dunikowski Xawery
Dwurnik Edward
Dymny Wiesław
Dziaczko Maciej
Dziamski Grzegorz
Dziemaskiewicz Leon
Dziewit Andrzej

Eckhardt Annegret
Eliade Mircea

Felman Shoshana
Ficowski Jerzy
Filip IV Piękny

Filonik Mirosław
Fischer-Lichte Erika
Frank Hans
Fredro Aleksander
Freisler Paweł
Freud Anna
Freud Sigmund
Frischauer, przyjaciółka Aurory Rümelin
Fydrych Waldemar (Major)

Gabriel Else
Gaduła Tomasz
Gennep Arnold van
Géricault Théodore
Gierek Edward
Gierowski Stefan
Głaz Kazimierz
Godebski Cyprian
Gogol Krzysztof
Goldberg Roselee
Gołacki Artur
Gołkowska Wanda
Gomułka Władysław
Gounod Charles-François
Goya y Lucientes Francisco José de
Górka Bartłomiej
Grochowiak Stanisław
Grotowski Jerzy
Grottger Artur
Grygiel Marek
Gryglewicz Tomasz
Grzyb Ryszard
Grzyb-Jarodzka Bożena
Gulbinowicz Stanisław
Guła Jarosław
Gutt Barbara

Gutt Wiktor

Hasior Władysław

Hassmann Peter

Hegel Georg Wilhelm Friedrich

Herbert Zbigniew

Holland Agnieszka

Hugo Victor Marie

Hus Jan

Ibsen Henrik

Imieliński Kazimierz

Jach Aleksandra

Jackowski Aleksander

Jagielka Irena

Jan Chryzostom

Jan Paweł II (właśc. Karol Józef Wojtyła)

Janerka Lech Andrzej

Janiak Marek

Janion Maria

Janiszewski Władysław

Jankowski Jakub

Jankowski Wojciech

Jarodzki Paweł

Jarosi Susan

Jaruzelski Wojciech

Jasiński Bruno (właśc. Wiktor Zysman)

Jawłowska Aldona

Jelinek Elfriede

Jeziński Robert

Jezus Chrystus

Jędrzejczak Jacek (Dżej Dżej)

Jędrzejewski Michał

Joyce James Augustine Aloysius

Józwiak Jacek

Jung Carl Gustav

Jung Krzysztof
Jurecki Krzysztof

Kabala Joanna
Kacprzak Elżbieta
Kaczyński Lech
Kafka Franz
Kalina Jerzy
Kamiński Aleksander (pseud. Juliusz Górecki)
Kamiński Ireneusz J.
Kantor Tadeusz
Kasprzak Cezary
Katarzyna II
Kęszycki Marcin
Kierkegaard Søren Aabye
Kijewski Marek
Kireńczuk Tomasz
Kizny Tomasz
Klaman Grzegorz
Klemens Aleksandryjski (Titus Flavius Clemens Alexandrinus)
Kłosowicz Krzysztof (Kaman)
Knaflewski Leszek
Koji Kamoji
Kolankiewicz Leszek
Kołodrubiec Janusz
Komeda Krzysztof (właśc. Krzysztof Trzciński)
Konart Tomasz
Konieczny Marek
Konnak Paweł (Konjo, Konio)
Konopka Barbara
Konwicki Tadeusz
Korolkiewicz Łukasz
Kosiński Dariusz
Kosior Juliusz
Kossak Wojciech
Kosycarz Maciej

Kośnik Jerzy
Kotarbińska Janina
Kottowitz Anna von
Kowalczykowa Alina
Kowalewski Paweł
Kowalska Ewa
Kowalski Grzegorz
Kozdrowski Artur (Kudłaty)
Kozłowski Jarosław
Kozyra Katarzyna
Krafft-Ebing Richard von
Kraśniński Edward
Kraupe-Świderska Janina
Krauze Antoni
Kruk Mariusz
Krukowska Jolanta
Krukowski Marek (Krakauer)
Krukowski Wojciech
Krzemieniewski Adam
Kubat Bogdan
Kubiak Aleksandra
Kubikowski Tomasz
Kudłaty Jacek
Kujawski Wojciech
Kulik Zofia
Kundera Milan
Kurek Piotr
Kuroń Jacek
Kuroń Maciej
Kuryłek Dominik
Kutera Anna
Kutera Romuald
Kwaśniewski Aleksander
Kwaśniewski Paweł
Kwiatkowska Olga
Kwiek Przemysław

KwieKulik

Kwietniewski Andrzej

Lajbig Sylvia

Lankosz Borys

Lemke Iwona

Leszkowicz Paweł

Leśniak Anka

Levi-Strauss Claude

Lewandowsky Via

LeWitt Sol

Libera Zbigniew

Lichocka Joanna

Linke Anna

Linke Bronisław Wojciech

Long Richard

Lou Salomé (właśc. Louise Andreas--Salomé)

Ludwiński Jerzy

Łoś Anna

Łoziński Marcel

Łuc Andrzej

Łuczko Zofia

Łukaszewski Andrzej

Macedoński Adam

Madame de Staël (właśc. Anne-Louise Germaine Necker, baronowa de Staël--Holstein)

Madame Pompadour (właśc. Jeanne Antoinette Le Normant d'Étiolles, markiza Pompadour)

Majdzik Mieczysław

Makowski Tadeusz

Malinowski Mikołaj (Miken)

Mansfield Nick

Marczak Cezary

Markowski Krzysztof

Markowski Stanisław

Maryś (pseud.)

Matuszewski Andrzej
Maziarska Jadwiga
Maziec Andrzej
Mazur Paweł (Paulus)
McElroy Bernard
Mehoffer Józef
Meister Hulda
Michalik Joanna
Michalski Czesław
Michalski Jan
Michera Wojciech
Mickiewicz Adam
Migdal Andrzej
Mikulski Kazimierz
Młodzianowski Mariusz
Modzelewski Jarosław
Modzelewski Karol
Mokrzycka-Pokora Monika
Molay Jakub de
Moniuszko Zygmunt
Monkiewicz Dorota
Montoya Jose Rodriguez
Morawińska Agnieszka
Morawski Stefan
Moroń Robert
Mroczek Andrzej
Mrożek Lech
Murak Teresa

Niedenthal Chris (właśc. Christopher Jan Niedenthal)
Niedenthal Filip
Niemczyk Krzysztof
Nietzsche Friedrich Wilhelm
Nieznalska Dorota
Nowak Anna
Nowak Dariusz

Nowosielski Jerzy

Oldenburg Claes

Olkiewicz Zbigniew

Onuch Jerzy

Orygenes

Palach Jan

Pane Gina

Partum Andrzej

Partum Ewa

Pasteur Louis

Pawlak Włodzimierz

Pawłowski Andrzej

Pawłowski Tadeusz

Pęczak Mirosław

Phelan Peggy

Piliczewski Andrzej

Pinińska-Bereś Maria—

Pinior Józef

Piotrowski Piotr

Pistor Fanny von

Popiełuszko Jerzy

Pospieszalski Jan

Postaremczak Piotr

Prykiel Henryk

Przesmycki Zenon (Miriam)

Puchacz Ireneusz

Puchała Marek

Raczak Lech

Rafael (właśc. Raffaello Santi)

Raniszewski Waldemar

Rée Paul

Reik Theodore

Rimbaud Jean Nicolas Arthur

Robakowski Józef

Rogozińska Renata

Rogulski Marek

Ronduda Łukasz

Rops Félicien

Różycki Andrzej

Rudaś-Grodzka Monika

Ruller Tomáš

Rümelin Angelika Aurora

Rumiancew Daniel

Rydecki Jacek

Rzepecki Adam

Sacher-Masoch Leopold von

Saciuk-Gąsowska Anna

Sade Donatien-Alphonse-François de

Saj Andrzej

Sajnóg Zbigniew (Mesjago)

Sapetto Marek

Sartre Jean-Paul

Sayre Henry

Schechner Richard

Schneider Rebecca

Schulz Bruno

Schwarzkogler Rudolf

Sidoruk Elżbieta

Siedlecka Joanna

Sikorski Tomasz

Siouxsie Sioux (właśc. Susan Janet Ballion)

Sitkowska Maryla

Siwiec Ryszard

Skalski Jacek

Skiba Krzysztof

Sleńdziński Ludomir

Słomiński Jerzy (Słoma)

Smużny Wiesław

Snopkiewicz Tomasz

Sobczyk Marek
Sobolewski Tadeusz
Sobolewski Wojciech (Sobol)
Sokrates
Sontag Susan
Stalin Józef (właśc. Iosif Wissarionowicz Dżugaszwili)
Stamm Wojciech (Lopez Mausere)
Stangret Maria
Stankiewicz Ewa
Stańko Tomasz
Starzyński Piotr
Stasiowski Piotr
Stażewski Henryk
Stern Anatol
Stern Jonasz
Strohmeier Adela
Styka Jan
Szajna Józef
Szajna Łukasz
Szczęsna Joanna
Szewczyk Hanna
Sztaba Wojciech
Szuman Stefan

Świdziński Jan
Świetlik Andrzej

Tajber Artur
Tarasin Jan
Tarnowski Jacek
Tchorek Mariusz
Tertulian (Quintus Septimius Florens Tertullianus)
Tichy Karol
Tischner Józef
Tomasz à Kempis (właśc. Thomas Hemerken)
Tomaszewski Jerzy
Tomaszewski-Miedza Stanisław (właśc. Stanisław Władysław Tomaszewski)

Towiański Andrzej Tomasz
Trelński Jerzy
Trelński Mariusz
Truszkowski Jerzy
Trzeciakowski Zbyszko
Turner Victor
Tycjan (właśc. Tiziano Vecelli)
Tymański Ryszard (Tymon)
Tyszkiewicz Teresa

Ulay (właśc. Frank Uwe Laysiepen)

Valie Export (właśc. Waltraud Lehner)
Vanderbloom Lynda
Vries Bernard de

Walicki Andrzej
Waligórski Andrzej
Waliszewski Zygmunt
Waluszko Cezary
Waluszko Janusz (Jany)
Wałęsa Lech
Waniek Eugeniusz
Warpechowski Zbigniew
Wasilewski Stanisław
Waśko Ryszard
Wat Aleksander (właśc. Aleksander Chwat)
Weibel Peter
Westcott James
Węgrzyński Piotr
Widrich Mechtild
Wiktor Karolina
Winiarski Ryszard
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy)
Wodiczko Krzysztof
Wojciechowski Aleksander
Wojtkiewicz Witold

Woźniak Ryszard

Wójcik Wojciech

Wrede Ulf

Wyszyński Stefan

Zagórska Hanka

Zagrodzki Janusz

Zajac Tomasz (Pan Tomek)

Zajączkowski Wiesław

Zarembski Krzysztof

Zaturski Ludwik

Zawadzka Halina

Zbraniecki Andrzej

Zbrożyna Barbara

Zegarski Zenon

Žižek Slavoj

Zmarz-Kaczanowicz Maria

Zola Émile Édouard Charles Antoine

Zygielbojm Szmul

Żmijewski Artur

Żwirblis Krzysztof

Żyszkiewicz Waldemar

REDAKCJA
Dariusz Konstantynów

PROJEKT OKŁADKI
Gracjana Czerniewska

COPYRIGHT
Natalia Kaliś

© COPYRIGHT FOR THIS EDITION
Instytut Sztuki PAN 2018

ISBN: 978-83-65630-64-3



Wydawca: Instytut Sztuki PAN
00-950 Warszawa. ul. Długa 26/28, tel. 0048 22 5048274
www.ispan.pl

Na zlecenie Woblink



woblink.com

plik przygotowała Katarzyna Ossowska