

Polscy akcjonści. Przyczynek do genealogii i teorii polskiej sztuki krytycznej

Marcin Kościelniak

Polscy akcjniści. Przyczynek do genealogii i teorii polskiej sztuki krytycznej

Marcin Kościelniak

Sztuka ciała (matczynego)

Wraz z publikacją książki Karola Sienkiewicza *Zatańczą ci, co drżeli*¹ powróciły pytania o genealogię polskiej sztuki krytycznej. Pytania o tyle trudne, że polska sztuka krytyczna nigdy nie została precyzyjnie zdefiniowana. Nie pomaga w tym książka Sienkiewicza, która pełni rolę wyłącznie popularyzatorską, nie tylko w odniesieniu do prac artystów, ale i prac teoretycznych poświęconych sztuce krytycznej.

Mój tekst będzie się odnosić nie do całego zjawiska, ale do jego wycinka, może najbardziej wyrazistego: do sztuki abiektu. I nawet nie do całej tej sztuki, ale do tych prac, które wykorzystują abiekt „kardynalny”: martwe ciało. W polu sztuki krytycznej lat 90. (często nazywanej sztuką ciała) sztuka abiektu (sztuka ciała matczynego) stanowiła przypadek skrajny, graniczny. Jeśli uznać, że różnorodne realizacje sztuki krytycznej lat 90. jednoczyły się we wspólnym uderzeniu w porządek

Marcin Kościelniak

– dr, asystent w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, zastępca redaktora naczelnego „Didaskaliów”, recenzent „Tygodnika Powszechnego”. Autor kilkudziesięciu recenzji i tekstów problemowych z zakresu współczesnego teatru, dramatu i performansu. Autor książek: *Prawie ludzkie, prawie moje. Teatr Helmuta Kajzara* (2012) oraz „*Młodzi niezdolni*” i *inne teksty o twórcach współczesnego teatru* (2014).

1 K. Sienkiewicz *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Wydawnictwo Karakter, Warszawa–Kraków 2014.

symboliczny podtrzymujący fantazmatyczną organizację życia społecznego, sztuka abiektu stanowiła najbardziej radykalną realizację tego zamierzenia. Tak radykalną, że prowokującą do pytania o granice krytycznej funkcji sztuki.

Piotr Piotrowski o użyciu ludzkiego mięsa w kontekście prac Grzegorza Klamana pisał jako odrzuceniu funkcji symbolicznych ciała, konstatując, że jeżeli „kultura (symbolika) jest systemem władzy, to odrzucenie symbolu (przedstawienia) staje się tym samym interwencją w ten system”². Czy jednak nie miał racji Hal Foster, kiedy tego rodzaju interwencję w system symboliczny nazywał „polityką inności sięgającą nicości”³?

Nad kwestią tą będę się zastanawiać, tylko pośrednio odnosząc się do prac z dziedziny sztuki krytycznej lat 90. W tekście tym bowiem, robiąc przyczynek do teorii sztuki krytycznej, chciałbym jednocześnie zadać pytanie o jej genealogię, przeciwstawiając się opinii – raz cieniowanej, kiedy indziej kategorycznej – że „sztuka krytyczna przed 1989 rokiem była w Polsce nieobecna”⁴. Rzecz w tym, że interesujący mnie artyści – polscy akcjonści – nie działali w przestrzeni sztuk wizualnych, ale w przestrzeni tekstów dla teatru (traktowanych przez mnie jako partytury performansów). Myślę jednak, że w liczącej już kilka dekad epoce znoszenia granic między dyscyplinami artystycznymi, rozciąganie obszaru sztuki krytycznej poza sztuki wizualne nie powinno budzić sprzeciwu, a może okazać się płodne. Prace Tadeusza Różewicza i Helmuta Kajzara – bo o nich mowa – zestawię ze sztuką wiedeńskich akcjonistów: pionierów sztuki ciała politycznego, sztuki *sensu stricto* krytycznej.

2 P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Warszawa 2011, s. 160.

3 H. Foster *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Universitas, Kraków 2010, s. 196.

4 I. Kowalczyk *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 8. Kwestia genealogii sztuki krytycznej była wielokrotnie dyskutowana i nigdy nie została rozstrzygnięta. Piotr Piotrowski wskazywał na sztukę niezależną lat 80. (przede wszystkim Łódź Kaliską i środowisko Kultury Zrzuty, z którego wywodzi się Zbigniew Libera), Jerzy Truszkowski rozszerzał tę listę o Andrzeja Partuma i duet Kwiekulik, Izabela Kowalczyk proponowała za jej patronki uznać reprezentantki nurtu protofeministycznego (Ewa Partum, Natalia LL, Maria Pińska-Bereś) i środowisko Galerii Repassage (z którego wywodzi się Grzegorz Kowalski). Tym zgłoszeniom zawsze jednak towarzyszyły zastrzeżenia.

Brudne świnie

17 grudnia 1969 roku w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Brunszwiku w ramach akcji *O Tannenbaum* Otto Muehla „przy dźwiękach kolędy *Cicha noc* zabito świnie, ukrzyżowano i wymazano jej krwią nagą modelkę”⁵. „Takie zarzynanie występuje wszędzie na świecie, powodowane jest sytuacjami gospodarczymi, interesami państwowymi, świadomymi lub nieświadomymi agresjami, które wynikają ze struktury społecznej”⁶ – miał argumentować Muehl. Przypomina to argumenty, jakie ćwierć wieku później wysuwali obrońcy pracy *Piramida zwierząt* Katarzyny Kozyry⁷. Kozyra jednak nie użyła w swojej pracy elementów odwołujących się do rytuałów Kościoła katolickiego (choinka, kolęda, ukrzyżowanie) idiomatycznych nie tylko dla pracy Muehla, ale dla akcjonistów wiedeńskich w ogóle – elementów, które czyniły akcję *O Tannenbaum* dalece mniej niewinną, niż (zapewne przewrotnie) tłumaczył to Muehl.

Rytuał Kościoła katolickiego włączony był przez wiedeńskich akcjonistów w obszar sztuki jako radykalnej transgresji rozumianej w dwóch, wykluczających się (moim zdaniem) wymiarach. W *Manifestie Teatru Orgii Misteriów* z 1962 roku Hermann Nitsch pisał: „mierzę się ze wszystkim, co wydaje się negatywne, niesmaczne, perwersyjne i obsceniczne, z pożądaniem i wywołaną przez nie histerią ofiarną, aby **oszczędzić** TOBIE wstydu i skalania wynikającego z popadnięcia w skrajność”⁸. Sztuka ma tu wymiar katartyczny i terapeutyczny – może dlatego Nitsch szybko zrobił międzynarodową karierę.

U Otto Muehla i Güntera Brusa przeciwnie: główną rolę odgrywał element krytyczny. „Sztuka nie jest terapią”⁹ – stwierdzał Muehl, a Brus mówił: „«Rytuał» może być dopuszczalnym terminem, jeśli pozbawi się go jawnie

5 S. Ruksza *Przeciwny biegun społeczeństwa*, w: *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2011, s. 35.

6 Cyt. za: P. Krakowski *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1981, s. 46.

7 Kozyra (w *Piramidzie zwierząt*) i Klamán (w *Emblematach*) „przenosząc coś, co jest uznawane za «normalne» w rzeźni, czy na przykład w medycynie, na teren sztuki, ujawnili, że to, na co wyrażamy przyzwolenie, kiedy jest zepchnięte w obszar niewidzialności, razi nas i wywołuje niepokój w momencie, gdy zostaje wyeksponowane i gdy jesteśmy z tym skonfrontowani” (I. Kowalczyk *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Sic!, Warszawa 2002, s. 93, 95-96).

8 H. Nitsch *Manifest Teatru Orgii Misteriów*, w: *Akcjonizm wiedeński*, s. 77. Wszystkie wytłuszczenia w tekście pochodzą od autora.

9 O. Muehl *Akcja materialna. Manifest 1968*, w: *Akcjonizm wiedeński*, s. 60.

religijnych konotacji”, dodając: „Pozwoliłem swojemu ciału, sobie, znaleźć się w tak skrajnych sytuacjach, że pewne normy zachowania społecznego mogły mi się wydać jedynie czystym absurdem”¹⁰.

W 1966 roku Brus postulował sztukę jako „badanie rzeczywistości”, występującą przeciwko „postępującemu skretynieniu [...] społeczeństwa”¹¹. Muehl z kolei w 1968 roku występował przeciwko „ogłupianiu mas” przez „społeczeństwo krasnali” (jak nazywał katolickie społeczeństwo mieszczańskie), postulował „sztukę perwersyjną [która] rozwiewa krasnali fetor i zaduch”, nazywając artystę „**zbożniem**, który **ujawnia** defekty społeczeństwa”¹². Transgresja jest tutaj związana wprost z politycznym rozumieniem sztuki jako (jak pisała w kontekście polskiej sztuki krytycznej Izabela Kowalczyk) „przekraczaniem granic pomiędzy obszarem władzy a tym, co jest przez władzę wykluczone”, co wiąże się z „pogwałceniem norm moralnych, religijnych, etycznych oraz estetycznych”¹³.

Andreas Stadler nazywa sztukę akcjonistów „praktyką polityczną”, wiążąc ją z protestem przeciwko „konserwatyzmowi kultury narodowej”, „pozostałościom ideologii nazistowskiej”¹⁴ i katolickim charakterem austriackiego państwa i społeczeństwa. Ten polityczny kontekst jest kluczowy – ale może sugerować obraz tej sztuki jako praktyki publicystycznej i retorycznej. Tymczasem właściwa sztuce akcjonistów „eksploracja wszystkich cielesnych procesów łącznie z obszarami objętymi społeczną represją, takimi jak oddawanie moczu, defekacja, seksualność, proces narodzin, a również tymi, odnoszącymi się do homoseksualizmu i transseksualizmu”¹⁵, była skierowana do wewnątrz, osadzona głęboko w ciele. Wstrząsane torsjami, pokawałkowane, paniczne, czasem okaleczone (Brus) ciało performerów ujawniało to, co nie mieści się w strukturze mocnego – faszystowskiego, ale i chrześcijańskiego – podmiotu: skandaliczne obszary nieciągłości, zatarcia tożsamości, szczeliny nieświadomości, *jouissance*. Granice symbolicznego były poddawane próbie

10 G. Brus *Wybrane teksty teoretyczne*, w: *Akjonizm wiedeński*, s. 57.

11 G. Brus *Akcje totalne*, w: *Akjonizm wiedeński*, s. 56.

12 O. Muehl *Akcja materialna*, s. 60–61.

13 I. Kowalczyk *Ciało i władza...*, s. 25.

14 A. Stadler *Niepokojuca sztuka i polityka w Austrii*, w: *Akjonizm wiedeński*, s. 121, 123.

15 E. Badura-Triska, H. Klocker *Vienna Actionism and its Context. Introduction and Thematic Overview*, w: *Vienna Actionism. Art and Upheaval In 1960s Vienna*, red. E. Badura-Triska, H. Klocker, Köln 2012, s. 10.

szczególnie przez abiektalne obszary tej sztuki, eksplorowane w sposób bezprecedensowy.

Tak rozumiana sztuka wiedeńskich akcjonistów pokazywała ciało ludzkie wyrwane z kulturowych pęt i definicji, wymykające się reżimowym interpretacjom, rozumianym jako obszar działania wiedzy/władzy. Była ujawnianiem osadzonych w cielesności i seksualności podmiotu niebezpiecznych sfer obwarowanych kulturowym tabu. Powtarzające się aresztowania akcjonistów i ataki na ich sztukę, zmuszające w konsekwencji do banicji, można rozumieć jako wyraz społecznej abiekcji, polegającej na obronie czystego organizmu społecznego przez wydalenie tego, co wstrętne, zagrażające (zgodnie z logiką zreteroryzowanego znaczenia abiektu¹⁶, modelowo ujawnioną przez Marka Goździewskiego, który w odniesieniu do reakcji na *Piramidę zwierząt* Kozyry pisał: „przedmiotem odraży może stać się nie tylko samo działanie, lecz i jego sprawca”¹⁷).

Kusząca jest interpretacja dostrzegająca w procedurach akcjonistów „opozycyjny i rewolucyjny aktywizm, aby (niekiedy podświadomie) zawczasu wziąć na siebie krytykę” za wypierane nazistowskie afiliacje katolickiego społeczeństwa austriackiego i „zastąpić w tym resztę społeczeństwa”¹⁸. Podczas słynnej akcji *Sztuka i rewolucja* z 1968 roku nagi Brus okaleczył się żyłką, oddał mocz, wypił go i wymiotował, następnie zaintonował austriacki hymn narodowy, oddał kał, posmarował ciało ekskrementami, położył się i masturbował¹⁹. Został aresztowany, oskarżony o „znieważanie austriackich symboli narodowych, instytucji małżeństwa i rodziny” oraz „obrazę moralności publicznej”²⁰ i skazany na sześć miesięcy pozbawienia wolności. Muehl, również biorący udział w tej akcji, biczował zamaskowanego mężczyznę; oskarżony o spowodowanie uszczerbku na zdrowiu, został skazany na cztery tygodnie więzienia.

Stosując do spektaklu *Sztuka i rewolucja* zaproponowaną przez Standlera logikę, można powiedzieć, że Brus w aktach autoagresji utożsamiał się

16 Por. W. Menninghaus *Wstręt: teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Univeristas, Kraków 2009, s. 468-473.

17 M. Goździewski *Przemieszczenie tego, co odrażające. Fragment szkicu krytycznego*, „Czereja” 1995 nr 5, s. 37.

18 A. Stadler *Niepokojąca sztuka i polityka w Austrii*, s. 125.

19 Por. H. Stumpf *Sztuka i rewolucja, w: Akcjonizm wiedeński*, s. 119.

20 G. Brus *Sztuka i rewolucja, w: Akcjonizm wiedeński*, s. 45.

z ofiarą (faszystowskiego, katolickiego społeczeństwa austriackiego), a Muehl z katem (z faszystowskim, katolickim społeczeństwem austriackim). Czy był to „opozycyjny, rewolucyjny aktywizm”, czy raczej infantylny, masochistyczny regres mający na celu sprowokowanie kary – jest kwestią dyskusyjną. Tak czy inaczej Brus i Muehl ujawniali to, co wyparte ze społecznej świadomości, stając się następnie ofiarami tegoż społeczeństwa.

Późniejszą o rok, odegraną na niemieckim wygnaniu akcję *O Tennenbaum*, podczas której zarżnięto, a następnie ukrzyżowano świnie, można rozumieć jako inscenizację dokonanej procedury społecznej abiekcji – zwłaszcza jeżeli przyjąć interpretację, że ciało zwierzęce stanowiło u akcjonistów wiedeńskich substytut ciała ludzkiego²¹. Wszakże Muehl i Brus po akcji *Sztuka i rewolucja* nazywani byli w mediach „brudnymi świniami”²².

Zatruwający przeschcep

W 1955 roku Tadeusz Różewicz rozpoczął pisanie *Do piachu*. Dramat ukończył w roku 1972, a opublikował go w lutym 1979 roku (miesiąc później odbyła się premiera w warszawskim Teatrze na Woli). Utwór był wielokrotnie omawiany, czasem potępiany, często (wbrew heroicznej legendzie) chwalony – nie spotkałem się jednak z lekturą, która obstawałaby przy narzucającej się, skandalicznej strukturze wpisanego weń performansu²³.

Gdy przedrzemy się w głąb utworu przez epizody obyczajowe i warstwę fabularną (swoją drogą nieciągłą, pokawałkowaną), odsłoni się z całą ostrością złożona z trzech równoległych akcji kompozycja. Na jednym skrzydle tryptyku mamy egzekucję partyzanta Walusia. Na drugim oprawianie zawieszona na drążku świni. W centrum został umieszczony obrzęd mszy świętej²⁴.

21 H. Milesi *Uwagi na temat akcjonizmu wiedeńskiego, jego poprzedników, następców i środowiska*, w: *Akcjonizm wiedeński*, s. 135.

22 G. Brus *Sztuka i rewolucja*, s. 48 (por. przywołane nagłówki gazet, tamże, s. 46).

23 Najbliżej byłby Tomasz Żukowski, który w kontekście dramatu Różewicza pisał o „afirmacji czyściej negatywności” i „pozbawieniu oparcia w jakichkolwiek kulturowych uzasadnieniach”, jednak ostatecznie wykazywał, że „w bliźniaczych obrazach, które są negacją symboliki religijnej, zostaje odbłask tego, przeciw czemu zostały rzucone”, a co nazywa „paradoksalną epifanicznością”, „zmienioną koncepcją transcendencji”, „projektem zbawienia bez transcendencji”; por. T. Żukowski *Skatologiczny Chrystus. Wokół Różewiczowskiej epifanii*, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 1.

24 T. Różewicz *Do Piachu*, w: tegoż *Teatr*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988. Komentowane sceny czytelnik znajdzie na stronach: 286-287 (egzekucja Walusia), 253, 262 (patroszenie świni), 278-280 (obrzęd mszy świętej).

Na jednym skrzydle tryptyku mamy Walusia, który „sra” ze strachu, następnie dobijany jest trzema strzałami, aż „krew i strzępy mózgu” bryzgają na buty i nogawkę spodni. Na drugim – zawieszoną na drążku oczyszczoną i wybebeszoną z podrobów („wątroba, nerki, serce, płuca”) świnię. W centrum – mamy „najświętszą ofiarę” odprowadzaną w ramach katolickiego rytuału mszy świętej.

Utwór zredukowany (oczyszczony) do tej tkwiącej w jego sercu trójczłonnej kompozycji jest partyturą performansu ikonograficznie i strukturalnie analogiczną do performansów wiedeńskich akcjonistów (okaleczony człowiek – ukrzyżowany Chrystus – patroszona świnia).

W pierwszych recenzjach, będących równocześnie recenzjami utworu i premiery²⁵, skandaliczny potencjał dostrzeżono w wymiarze zaproponowanej przez Różewicza polityki historycznej. Utwór, przedstawiający epizod z dziejów oddziału Armii Krajowej, był oczywiście niesłychanie prowokacyjny, jak się okazało: dla wszystkich stron układu politycznego. Nagonkę na Różewicza sprowokował Stanisław Majewski („warszawiak rodem z Woli”, przedstawiający się jako członek ruchu oporu, „żołnierz frontowy Armii Czerwonej”, walczący „z reakcyjnym podziemiem [...] o utrwalenie władzy ludowej”²⁶), który po prapremierze w 1979 roku pisał, że sam „nigdy nie zetknął się z taką nędzą moralną, jaką przedstawiono w dramacie Różewicza” i apelował: „*Do piachu...* – i głęboko zakopać tę sztukę!”²⁷. W wyniku nagonki po kilkudziesięciu pokazach autor poprosił o zdjęcie sztuki z afisza – co też uczyniono. Trzeba jednak zaznaczyć, że w prasie padały głosy zrozumienia i aprobaty dla niej. Jak pisał Tomasz Miłkowski, „Polska literatura i sztuka dostatecznie bogato utrwaliły to doświadczenie narodowe [heroicznego wysiłku narodu w latach okupacji], aby dramat Różewicza mógł wzbogacić naszą społeczną wiedzę o wojnie o jeszcze jeden, odmienny, ważki ton”²⁸.

25 Publikacji utworu w „Dialogu” towarzyszyła zapowiedź premiery.

26 S. Majewski *Achtung! Banditen!*, „Stolica” 1979 nr 18.

27 Tamże.

28 T. Miłkowski *Do piachu*, „Walka Młodych” 1979 nr 24. W tym pozytywnym duchu, choć nieraz z zastrzeżeniami, utwór i premierę ocenili: Tadeusz Nyczek („Echo Krakowa”), Jadwiga Jakubowska („Żołnierz Wolności”), Michał Misiorny („Trybuna Ludu”), Tadeusz Drewnowski („Polityka”), Henryk Bieniewski („Teatr”), Jan Kłossowicz („Literatura”), Jan Ost („Barwy”), Anna Schiller („Odra”), Marian Sienkiewicz („Życie Literackie”), Krystyna Starczak-Kozłowska („Fakty”), a wcześniej Kazimierz Wyka (*Różewicz parokrotnie*, PIW, Warszawa 1977).

Słabiej przedzierał się do świadomości pokazany w utworze skandal człowieka sprowadzonego do mięsa, ukazany zgodnie z powszechnie znanymi Różewiczowskimi formułami: „człowieka tak się zabija jak zwierzę” i „nie wierzę w ciała zmartwychwstanie”. „Siła Różewiczowskiej lekcji historii ujawnia się wtedy, gdy pokazuje on śmierć człowieka. Śmierć przypadkową i bez znaczenia. Nikomu niepotrzebną. Bez patriotycznych fanfar i metafizyki”²⁹ – pisał Marian Sienkiewicz, a Anna Schiller dodała: „*Do piachu* porusza i dziś tak silnie, jak tego nie czyniła już dawno żadna sztuka o wojnie. Waluś szeregowiec jest współczesnym Woyzeckiem”³⁰. Tę aprobatę, a nawet entuzjazm generował szczególnie finałowy obraz egzekucji Walusia, co może wydawać się dziwne, ale da się łatwo wyjaśnić.

Tadeusz Łomnicki, reżyser przedstawienia, notował: „w mojej wyobraźni miałem nie obraz naturalistycznej prawdy, lecz modlitwę, strzał i głośne *Requiem*”³¹. „Dosłowny naturalizm, zwłaszcza w Polsce, jest stylem nader ryzykownym” – komentowała Schiller; „Z konieczności tego ryzyka reżyser wybrnął przekonująco i z podziwu godną prostotą: kiedy Waluś przerażony wyrokiem śmierci nie może powstrzymać fizjologicznej potrzeby, rozbrzmiewa fortissimo **heroiczne requiem** [Zygmunta] Koniecznego”³². Czyli jednak nie obyło się (jak chciał Sienkiewicz) bez fanfar i metafizyki. Finałowy skandal ludzkiego mięsa i trywialności ludzkiej fizjologii został w spektaklu poddany agresywnej idealizacji, sięgającej po wypróbowany arsenał środków z repertuaru sztuki sakralnej i heroicznej. „Jak w katedrze – a nie w lesie”³³ – projektował Łomnicki.

Tą drogą szli krytycy. Pierwszych interpretatorów *Do piachu* najbardziej zajmował problem, czy rzecz można nazwać tragedią – przy czym brak tej etykiety równał się dyskwalifikacji utworu. Dlatego obrona utworu oznaczała niejako automatycznie opowiedzenie się za statusem tragedii. Tym tropem idą również współcześni interpretatorzy, dostrzegający w utworze ciąg zdarzeń, który „prowadzi ku ocaleniu funkcji katartycznej” (Anna

29 M. Sienkiewicz *Moralista w teatrze*, „Życie Literackie” 1979 nr 3.

30 A. Schiller *Proszę państwa Do piachu*, „Odra” 1979 nr 5.

31 T. Łomnicki „*Do piachu*” Różewicza: *dzieje prapremiery*, „Dialog” 1984 nr 3.

32 A. Schiller *Proszę państwa Do piachu*.

33 T. Łomnicki „*Do piachu*” Różewicza...

Krajewska³⁴), piszący o „katartycznej sile” Różewiczowskiej profanacji, która „na nowo ustanawia międzyludzkie więzi” (Grzegorz Niziołek³⁵). Ja nie dostrzegam tu ani katartycznej siły, ani możliwości ustanowienia międzyludzkich więzi. Widzę tu tylko bezbronne, rzucone w piach, obrane ludzkie ciało, uwalane krwią i strzępami mózgu. Ścierwo (Walusia) wzbudza nie (jak chciała Anna Krajewska) litość i trwogę, czyli emocje oczyszczające, dające moralną satysfakcję, wokół których może zawiązać się wspólnota – ale paraliż, w którym międzyludzkie więzi, więcej: jakakolwiek komunikacja symboliczna zostaje unicestwiona.

Dostrzeżemy to w momencie, kiedy – w zgodzie ze strukturą zaproponowanego przez Różewicza performansu – powstrzymamy się od gestów obronnych, terapeutycznych. Tylko w ten sposób nie dopuścimy do **zafałszowującego** sens utworu działania, jakim jest przejście od wstrętu do sublimacji: od – jak to formułował w recenzji z prapremiery Jan Kłossowicz – „Waluś musi budzić wstręt” do „budzi też [...] poczucie wspólnoty ludzkiego losu”³⁶.

Dlatego bardziej przekonują mnie krytyczne interpretacje *Do piachu*, jak ta pióra Majewskiego („warszawiaka rodem z Woli”), który pisał: „twórca sięgający po taki temat i posługujący się nihilistyczną etyką, apoteozuje tylko **ograniczonosc człowieka i jego bezsilę**”, w wyniku czego utwór staje się „czymś w rodzaju **nieodpowiedzialnego, zatruwającego przeszczeplu do historii narodu**”³⁷. Oto precyzyjna interpretacja! Oczywiście, różni się od Majewskiego w ocenie tej procedury – natomiast konieczne wydaje mi się odświeżenie lektury utworu Różewicza w tym duchu: wyrwanie go z pęt metafizyki, przywrócenie jego skandalicznego, subwersywnego, politycznego potencjału.

Różewicz znany jest jako materialista i ateista, wielokrotnie o tym pisał, wielokrotnie to komentowano. Chciałbym w tym miejscu wyostrzyć polityczny sens tych deklaracji, stawiając tezę, że w *Do piachu* mamy do czynienia nie z aktem zanegowania transcendencji jako takiej, „bez względu na to, czy będzie ona z pochodzenia platońska, stoicka, chrześcijańska czy

34 A. Krajewska *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Warszawa 1996, s. 77.

35 G. Niziołek *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 161.

36 J. Kłossowicz *Pieśń o miłości i śmierci*, „Literatura” 1979 nr 22.

37 S. Majewski *Achtung! Banditen!*

romantyczna³⁸, ale – jak podsuwał Czesław Miłosz – z reakcją poety-ateisty na polski katolicyzm³⁹.

Waluś ginie skazany za domniemany gwałt. Nie wiemy jednak, czy kara jest odpowiedzią na rzeczywistą winę – Różewicz każe Walusiowi stanowczo zaprzeczać i kawałkuje fabułę utworu, niczego nie wyjaśniając. Interpretatorzy różnie z tym sobie radzili, odpowiedzialnością za śmierć Walusia obarczając „prawa wojny”⁴⁰, „niezrozumiały świat”⁴¹, „niewidzialne siły”⁴². Chciałbym zaproponować inną możliwość. Nie jest bowiem tak, że „Różewicz nie odwołuje się do mechanizmów rytuału, pokazuje społeczność bierną, bezsilną, sparaliżowaną”⁴³ – wszakże z detalami opisuje rytuał katolickiej mszy świętej, gromadzącej wokół ołtarza partyzancką wspólnotę. Zaznacza przy tym, że potencjalny realizator „może odtworzyć **całą mszę od początku do końca**”! Jeśli poszlibyśmy za tą kapitalną uwagą, katolicka msza święta stanie się absolutnym centrum performansu (centrum tryptyku)⁴⁴. Nie dość tego: Różewicz precyzyjnie zaznacza, że nad ołtarzem „powiewa biało-czerwona flaga”. Rytuał katolickiej mszy świętej staje się rytuałem narodowym.

Nie chodzi o to, by trójczłonowy performans wpisany w *Do piachu* spajać w logiczną całość. Chodzi o to, by z całą mocą zauważyć, że Waluś został usunięty na marginesie nie anonimowej, ludzkiej społeczności, ale narodowo-katolickiej wspólnoty (Różewicz pokazuje go klęczącego podczas mszy osobno, w oddali, zmawiającego modlitwę w budzie). By zauważyć, że członkowie tej narodowo-katolickiej wspólnoty dokonują egzekucji, kalając się (świniąc się) odpadami nie-ludzkiego pomiotu.

38 T. Żukowski *Skatologiczny Chrystus*, s. 124.

39 C. Miłosz *Noty o Różewiczu*, „Rzeczpospolita” 1996 nr 239 (strona 1 w zamieszczonym w numerze dodatku „Plus Minus” nr 41). Nie bez powodu w latach 80. – latach narodowo-katolickiego, wspólnotowego uniesienia – Różewicz został zmarginalizowany (por. T. Drewnowski *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, rozdz. *Trzeci oddech*).

40 T. Nyczek *Winni, niewinni...*, „Echo Krakowa” 1979 nr 66. O prawach wojny pisała również Anna Schiller (*Proszę państwa Do piachu*) i reżyser, Tadeusz Łomnicki (w tekście zamieszczonym w programie teatralnym).

41 H. Filipowicz *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 58.

42 G. Niziołek *Ciało i słowo...*, s. 160.

43 Tamże.

44 Różewicz uprzedził Artura Żmijewskiego i jego *Mszę* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2011).

Różewicz celowo zaciemnia argumentację, która może przynieść wytlumaczenie wykluczenia Walusia z narodowo-katolickiej wspólnoty – ta wyrwa w utworze niepokoi i domaga się wyjaśnień. Proponuję jednak takiego wyjaśnienia nie dostarczać. Niech ta wyrwa zionie i zatruwa.

Prawdziwe świństwo⁴⁵

W *Końcu półświni*, kilkustronicowym utworze Helmuta Kajzara z 1974 roku⁴⁶, otrzymujemy opisany szczegółowo proces szlachtowania świni. Proces – od zabójczego wystrzału pistoletu, przez oczyszczenie, wypatroszenie, po konsumpcję – opisywany jest w monologu przez tytułowego bohatera. Grotekowość tego zabiegu zwodzi i oddala od sensu utworu, skrzętnie zakamuflowanego pod warstwami tekstu⁴⁷.

Pierwszą warstwę uchylimy, gdy idąc za logiką tytułu, odsuniemy automatyzm stwierdzenia, że (jak pisali Piotr Lachmann i Mateusz Kanabrodzki, w dwóch jedynych krótkich komentarzach utworu⁴⁸) chodzi tu o „zarzynane zwierzę”, „zarzniętego prosiaka”, i dostrzeżemy, że koniec „półświni” to zarazem koniec „półczłowieka”. W ten sposób otworzymy możliwość takiej lektury utworu, w której nie chodzi ani o „współodczuwanie cierpienia ofiary”, ani o „przymierze istnień [...] poprzez wspólnotę jedzenia”, ale o bardziej zawilą procedurę, w której kondycja człowieka i kondycja świni zostały splecione w zagadkowy sposób.

Drugą warstwę uchylimy, gdy idąc za literą tekstu odsuniemy automatyzm stwierdzenia, że „półświnia jest wypatroszona” (Lachmann), na rzecz

45 Te słowa – wypowiedziane w roku 1976 przez kardynała Wyszyńskiego pod adresem *Białego małżeństwa* Różewicza i *Apocalypsis cum figuris* Jerzego Grotowskiego – pozwałam sobie przechwycić i użyć w kontekście utworu Kajzara. Kajzar, zarówno jako reżyser jak i autor tekstów dla teatru, pozostał u krytyki twórcą co najwyżej „obiecującym”, jego karierę przerwała przedwczesna śmierć. Waler polityczny jego utworów nie został dostrzeżony za jego życia; sam zaś omawiany utwór *Koniec półświni* został zrealizowany przez Kajzara wyłącznie w formie słuchowiska dla niemieckiej rozgłośni WDR.

46 H. Kajzar *Koniec półświni*, w: tegoż *Koniec półświni. Wybrane utwory i teksty o teatrze*, red. M. Kościelniak, Korporacja Ha!art, Kraków 2012, s. 109–116.

47 Por. interpretacja utworu w: M. Kościelniak *Prawie ludzkie, prawie moje. Teatr Helmuta Kajzara*, Korporacja Ha!art, Kraków 2012, rozdz. *Sabat mięsa*.

48 P. Lachmann *Niedoczas Kajzara*, „Teatr” 1997 nr 7/8, s. 38; M. Kanabrodzki *Kapłan i fryzjer, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, s. 281–282.

stwierdzenia, że „półświnia jest wypatroszony” – wszakże półświnia konsekwentnie wypowiada się w monologu jako męski podmiot.

Trzecią warstwę uchylimy, gdy dostrzeżemy, że w utworze chodzi nie tylko o śmierć, ale również o seks. Seks pojawia się w relacjonowanej przez półświnię scenie wtykania przez Pana Raszkę „zoperowanego prącia” pod spódnicę pannie Heli; we wspomnieniu „hodowlanego misterium” buhaja i krowy; wreszcie – we wspomnieniu pocałunku (sprowokowanego przez to obserwowane z ukrycia misterium), które „blady”, „szalony” Józio (*alter ego* Kajzara) złożył na „różowym ryjku” półświni. „[...] Pocałowałaś mnie, pocałowałaś, pocałowałaś mnie w różowy ryjek. To nie był sen. Pocałowałaś mnie. Pocałowałaś” – „wykrzykuje” półświnia do Józia, obserwującego z ukrycia szlachtowanie. Seks i śmierć – to kolejny zagadkowy spłot w utworze.

„Przed chwilą wyłupiono mi oczy. Jak wielkim zbrodniarzem i postaciom tragicznym” – mówi półświnia. „Bezimienny kastrat” – przedstawia się w innym miejscu. Ten edypalny trop, podsunięty z rozmysłem, podpowiada, by sensu procedury szlachtowania półświni szukać w sferze związanej ze społeczną strukturą pragnienia. Strukturą rozumianą szeroko: wszakże prawidłowe rozwiązanie kompleksu Edypa oznacza nie tylko akceptację zakazu kazirodztwa, ale również interioryzację usankcjonowanych kulturowo nakazów i zakazów rodzicielskich. „Nie wymażemy tego faktu z pamięci. Ty to zrobiłeś” – zwraca się do Józia półświnia, wspominając pocałunek, który sprawił, że są „naznaczeni na śmierć”. Gdy Józio bierze do ręki wyłupione oko, półświnia pyta: „Czy dane ci będzie zrozumieć tajemnicę zaklętą w moje szklane oko? **Tajemnicę miłości**. Nie boję się tego słowa. Używam go **inaczej**, w jego **drugim, tajemnym znaczeniu**”.

Sens drugiego, tajemnego znaczenia miłości ujawni się z całą ostrością, gdy ustanowimy pokrewieństwo półświni („ofiary” i „bezimiennego kastrata”) z innymi bohaterami (bezimiennymi barankami ofiarnymi) przebiegającej pod znakiem „sojuszu z undergroundem” twórczości Kajzara – z odmieńcami. Pogranicze, o którym Kajzar pisał w eseju programowym⁴⁹, jako deklaracja tożsamości postmodernistycznego, pękniętego podmiotu, w świetle jego twórczości jest przede wszystkim pograniczem seksualnym. Eksplorowanym obsesyjnie, choć za każdym razem w sposób zaszyfrowany – zgodnie z zasadą wyartykułowaną przez półświnię: „Wiem że ty milczeć musisz”. Stąd temat zakazanej miłości najbardziej otwarcie wyartykułowany

49 H. Kajzar *Na pograniczu*, w: tegoż *Koniec półświni. Wybrane utwory...*, s. 239.

został w zachowanych fragmentach rękopisów: w notatce o pieszczotach z mężczyzną, w wyniku których „zacierają się granice”, a podmiot „**przestaje być człowiekiem**”; w notatce o hermafrodytcie, który kontemplując swoje ciało półmężczyzny-półkobiety (półświni-półczłowieka), mówi: „jestem chory / jestem chory / boję się”.

Ten strach ma w twórczości Kajzara swoje źródło w uwewnętrznionym społecznym i kulturowym zakazie, decydującym o tym, że miłość homoseksualna, miłość „w drugim znaczeniu” – miłość „świńska” – musi być „tajna”. Kondycja człowieka i kondycja świni splatają się u Kajzara w rozpoznaniu regulacji obowiązujących w przestrzeni społecznej i kulturowej. Patrząc z tej perspektywy procedurę szlachtowania ciała homoseksualnego półświni – w celu nadania mu formy „czystej” – można czytać jako procedurę Foucaultowskiego ujarzmiania: przekształcania istot ludzkich (i ich świńskich pragnień) w podmioty. „To niesamowite [...] jak nas bardzo kultura formuje, nasze mięso”⁵⁰ – powie Kajzar.

Ta kultura nigdy nie jest u Kajzara narodowa – natomiast od debiutanciego *Paternoster* jest chrześcijańska, uformowana w chrześcijańskim micie. Pytając o „wzory kultury”, Kajzar przywołuje katolicki rytuał komunii świętej i pyta: „Czy nasze rytuały muszą degradować się w obrządki bliskie nekrofilii? Czy trup musi być na końcu?”⁵¹. „Leżę na wyszorowanych deskach. Hej! O hej! O hej! Odrąbują mi głowę. Przecinają ścięgna. Mocują do wieszaka. Wieszają na drągu. Niosą mnie. Podnoszą. Oni mnie niosą wysoko. Hej rup!” – mówi półświnia. Patrząc z tej perspektywy, „ofiara” półświni jest bluźnierczą parafrazą Pasji. To wzory kultury uformowane w obrębie chrześcijańskiego mitu stoją na straży zakazu i definicji tego, co ludzkie. A reprezentuje je zgromadzona wokół nie-ludzkiego ciała wspólnota, która łączy się w komunii („kotlety, schab, szynka, słonina, boczek, żeberka, golonka, kaszanka”).

Tak czytany utwór Kajzara, podobnie jak *Do piachu* Różewicza, staje się partyturą performansu ikonograficznie i strukturalnie analogiczną do performansów wiedeńskich akcjonistów (okaleczony człowiek – ukrzyżowany Chrystus – patroszona świna). Teksty Kajzara ukazują potencjał jako partytury performansów zarazem kulturowych (ujarzmianie), jak i artystycznych (*bodý art*) – nie bez znaczenia jest fakt wieloletniej współpracy Kajzara z Krzysztofem Zarębskim. Wszakże sam Kajzar pisał: „Sztuki te można

50 List Kajzara z archiwum K. Miłobędzkiej i A. Falkiewicza.

51 H. Kajzar *Zabity film*, w: tegoż *Koniec półświni. Wybrane utwory...*, s. 326.

projektować na każdym dowolnym kawałku sceny nawet na własnym ciele za kurtynami powiek i warg na powierzchni skóry”⁵².

Artysta jest zboczeńcem

Propozycję skojarzenia teatru i polskiej sztuki krytycznej przedstawiła w książce *Pod okupacją mediów* Dorota Sajewska. Po stronie teatru znajduje się Sarah Kane. Wymiar polityczny obscenicznych obrazów zawartych w jej utworach (gwałt, obcinanie członków, masturbacja) Sajewska streszcza słowami Kane: „podłożenie bomby i wypierdolenie wszystkiego w powietrze”. Wszystkiego – tłumaczy autorka – czyli „porządku prawa akceptującego okrucieństwo”. Zdaniem Sajewskiej „bliźniaczym” wobec Kane artystą na polu polskich sztuk wizualnych jest Katarzyna Kozyra. Siła jej twórczości zasadza się na „wytwarzaniu prawdziwie obscenicznych obrazów”, w których ważną rolę – jak u Kane – odgrywają „cielesność, a nawet mięsność ludzkiej egzystencji”⁵³.

Zdaniem Sajewskiej polska sztuka krytyczna znalazła partnera **dopiero** w tekstach Sarah Kane. Moim zdaniem polska sztuka krytyczna znajduje partnera **już** w tekstach Kajzara i Różewicza. Trzeba je tylko odpowiednio przeczytać. Ponieważ chodzi o sztukę krytyczną realizowaną w obszarze sztuki abiektu, na pytanie: na czym funkcja krytyczna sztuki miałaby polegać, odpowiem, sięgając nie do Michela Foucaulta, „patrona sztuki krytycznej”⁵⁴ (czy raczej: patrona polskich historyków sztuki w rozumieniu funkcji krytycznej sztuki⁵⁵), ale do Julii Kristevej⁵⁶.

52 H. Kajzar *Włosy błazna*, w: tegoż *Koniec półswini. Wybrane utwory...*, s. 159.

53 D. Sajewska *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012, s.180-182.

54 I. Kowalczyk *Polska sztuka krytyczna – próba podsumowania*, druk towarzyszący wystawie *British British Polish Polish*, kuratorzy: M. Goździewski, T. Morton, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 7 września – 15 listopada 2013.

55 Foucault pojawiał się jako teoretyczny klucz we wszystkich ważniejszych publikacjach poświęconych polskiej sztuce krytycznej lat 90. Por. np.: I. Kowalczyk *Ciało i władza...*; P. Piotrowski *Poza starą i nową wiarą*, „Magazyn Sztuki” 1996 nr 10; R.W. Kluszczyński *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, „Exit” 1999 nr 4; I. Kowalczyk *Polska sztuka krytyczna – próba podsumowania*.

56 Teorię Julii Kristevej i sztukę abiektu w orbitę sztuki krytycznej włączyła Izabela Kowalczyk w kluczowej dla definicji i recepcji polskiej sztuki krytycznej książce *Ciało i władza*.

O pracy *Piramida zwierząt* Kozyra mówiła: „To oczywiście perwersja”⁵⁷. Ta „perwersja” równa się „zбочzeniu”, o którym mówił Otto Muehl („artysta jest zбочzeńcem”). Pokrewna jest też perwersji, o której w kontekście abiektu mówi Julia Kristeva⁵⁸.

Ślina, krew menstruacyjna, sperma, gówno, martwe ciało – oto alfabet sztuki abiektu. Są to obszary, które odsłaniając to, co w podmiocie płynne, niepewne, graniczne, ujawniają, że „podmiot jest w ciągłym niebezpieczeństwie”⁵⁹, że jego tożsamość jest złudna, wywalczona tylko na jakiś czas, a rozpad – wpisany w istotę podmiotu, nieuchronny i tylko w chwilowym odroczeniu. Obszary te odsyłają na zasadzie wspomnienia do obszaru pierwotnej nieciągłości i nietożsamości, jakim jest matczyne ciało, czyli do obszaru przedsymbolicznego (semiotyczne Kristevej, strukturalnie analogiczne do Realnego Lacana). Eksploracja tego matczynego obszaru ma wymiar rewolucyjny wobec porządku ojca, przez praktykę „zstępowania ku fundamentom, na których opiera się cała budowla symboliczności”⁶⁰, drażnienia jej i ujawniania nieciągłości, pęknięć, miejsc, gdzie sens się załamuje, a tożsamość kruszy.

Stwierdzając, że (jak streszcza Winfried Menninghaus) fenomen „wstrząsania granicami ciała w < poczuciu abiekcji > poświadcza słabość funkcji ojca”, Kristeva artykułuje rozumienie funkcji krytycznej sztuki jako działania subwersywnego w polu symbolicznym, torującego „drogę ku perwersji”⁶¹. Sztuka abiektu „perwersatywnie” i „subwersywnie” wpisuje się w symboliczne; pozostając na polu symbolicznym „uperwersywnia” je⁶². „Wstręt bowiem to w gruncie rzeczy odwrotna strona kodów religijnych, moralnych, ideologicznych, na których opiera się zdrowy sen jednostek oraz spokój społeczeństw”⁶³ – podsumowuje Kristeva.

57 *Zwiaderkami świńskim truchtem*, z K. Kozyrą rozmawia A. Żmijewski, w: tegoż *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytomskie Centrum Kultury, Korporacja Ha!art, Bytom–Kraków 2006, s. 167.

58 „To, co wstrętne, jest pokrewnie perwersji”; J. Kristeva *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007, s. 20.

59 Tamże, s. 15.

60 Posługuję się tłumaczeniem Grzegorza Sowńskiego z cytowanej książki Menninghaus; w przekładzie Macieja Falskiego rzecz brzmi: „zejście do fundamentów symbolicznej budowli” (tamże, s. 22).

61 W. Menninghaus *Wstręt...*, s. 455.

62 Por. tamże, s. 457.

63 J. Kristeva *Potęga obrzydzenia...*, s. 194–195.

Jednak abiekcja, zdaniem Kristevej, toruje drogę nie tylko ku perwersji, ale również ku psychozie. Ponieważ eksploracja obszaru semiotycznego zawiera w sobie *jouissance* samozatraty, grozi dezintegracją, trwałym regresem w przedsymboliczne⁶⁴. Tu zaczynają się schody – i sformułowane przeze mnie na wstępie pytanie o granice krytycznej funkcji sztuki, które – jak uważam – sztuka abiektu przekracza. Wszakże martwe ciało – to ciało, które bezpowrotnie wypadło z symbolicznego, to „najobrzydliwsze ze wszystkich odpadów”, to „szczyt wstrętu”, „kloaka i śmierć”⁶⁵. Z perspektywy teorii Kristevej można się zastanowić, czy interpretacja potępianego przez Izabelę Kowalczyk Janusza Marciniaka, który w kontekście eksponujących fragmenty ludzkiego mięsa prac Grzegorza Klamana mówił, że „**zagrażają kulturze**”, nie jest bardziej **adekwatna**, precyzyjna i zgodna z duchem prac Klamana niż dobrodusznna interpretacja samej Kowalczyk, która mówi, że Klamana obnaża hipokryzję widzów⁶⁶.

Martwe ciało: *jouissance* samozatraty

„Nie strzymom”, mówi Waluś, ściąga spodnie i „sra”. A dzieje się to w czasie, gdy odmawia pacierz: między „Ojcie nasz, któryś jest w niebie...” a „chleba naszego...” (po tych słowach pada pierwszy strzał). Jak to czytać? Tadeusz Drewnowski pisał o „Golgocie Walusia”⁶⁷, Grzegorz Niziołek o „symbolice ofiary”⁶⁸. Jest to lektura możliwa, ale polega na redukcji napięcia wpisanego w obraz („Jak w katedrze – a nie w lesie”). Tymczasem *Do piachu* zasadza się na wybuchowych, wielokierunkowych tarcich między członami tryptyku. Wystarczy dostrzec, że wiszące na drążku ścierwo świni dialoguje nie tylko ze ścierwem Walusia – ale i z wiszącym na krzyżu ciałem Chrystusa. Idąc tą

64 To punkt sporny dla Judith Butler, która uznanie przez Kristevą porządku semiotycznego za porządek przedsymboliczny ocenia jako strukturalne potwierdzenie prymatu prawa ojca i stwierdza, że Kristeva proponuje „strategię subwersywną, która w ogóle nie ma szans stać się trwałą praktyką polityczną”; J. Butler *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 169 (zdaniem Butler uznanie semiotycznego za przedkulturowe jest wytworem kultury).

65 J. Kristeva *Potęga obrzydzenia...*, s. 10, 9.

66 Por. P. Krakowski *O sztuce nowej i najnowszej* oraz I. Kowalczyk *Ciało i władza*, s. 94-96. Nie muszą wyjaśniać, że fundamentalnie różni się od Marciniaka w ocenie sztuki Klamana.

67 T. Drewnowski *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, WAiF, Warszawa 1990, s. 249.

68 G. Niziołek *Ciało i słowo...*, s. 160.

drogą, zamiast posługiwać się symboliką chrześcijańskiej ofiary w celu sublimowania ścierwa Walusia, możemy posłużyć się ścierwem Walusia w celu zanegowania symboliki chrześcijańskiej ofiary. Zamiast w ścierwie Walusia dostrzegać ciało Chrystusa (Golgota Walusia), możemy w ciele Chrystusa dostrzec wiszące na krzyżu ścierwo. Wszakże sam Różewicz, budując po latach analogie między twórczością Francisca Bacona i własnymi rozpoznaniem, pisał: „osiągnął transformację / ukrzyżowanej osoby / w wiszące martwe mięso”⁶⁹.

Powtórzę: martwe mięso u Różewicza jest argumentem nie przeciwko Bogu w ogóle, ale przeciwko Bogu objawionemu w micie spełniającym funkcje społeczne (narodowo-katolicka wspólnota) i polityczne (chrześcijaństwo jako fundament zachodniej kultury). Co innego – mówiąc obrazowo – kiedy Grzegorz Klamana w *Emblematach* fragmenty ludzkiego mięsa umieszcza w pojemniku o neutralnym kształcie, co innego, gdy fragmenty ludzkiego mięsa umieszcza w pojemniku o kształcie krzyża (osiągając „transformację ukrzyżowanej osoby w wiszące martwe mięso”). Choć jeśli szukać odwołań dla działania Różewicza, nie będzie nim sterylna sztuka Klamana, ale raczej *Piramida zwierząt* Kozyry czy *Obrzędy intymne* Zbigniewa Libery. W obydwu tych pracach artyści wklajają się w niebezpieczne związki z „martwym mięsem”: Libera ujawnia się w dwuznacznej pozycji opiekuna/obserwatora filmującego umierającą babkę (której martwe ciało sfilmował, z kadrów komponując pracę *Trup babki*), Kozyra wchodzi w skórę oprawcy, zanurza ręce w mięsie. Tak samo robi Różewicz, jeśli przyjąć interpretację, że Kiliński, który ostatnim strzałem dobija Walusia, kalając się krwią i strzępami jego mózgu, to *alter ego* poety.

Jednak gatunek pokazywanej przez Różewicza procedury nie mieści się całkowicie w ramach sztuki krytycznej. W roztrzaskanym na krzyżu „martwym mięsie” Chrystusa nie chodzi bowiem – ostatecznie – ani o porządek społeczny, ani o będący jego kręgosłupem porządek symboliczny, widziany jako przestrzeń represywnych regulacji prawa ojca. Nie chodzi (ostatecznie) o to, by zstąpić do fundamentów symbolicznego i ukazać jego pęknięcia. Chodzi (ostatecznie) o to, by zstąpić do fundamentów symbolicznego, a następnie „podłożyć bombę i wypierdolić wszystko w powietrze” (Kane). Wszystko – to znaczy zarówno porządek ojca, jak i porządek matki. Chodzi o rozkosz samozatraty.

69 T. Różewicz *Francis Bacon*, w: tegoż *zawsze fragment*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, s. 7.

Stosowana przez interpretatorów *Do piachu* symbolika chrześcijańska, zakrywająca skandal martwego ciała, byłaby politycznie podejrzana, zafałszowującą sens utworu Różewicza procedurą, opartą na charakterystycznej dla polskiego teatru afektywnej strategii bluźnierstwa i apoteozy („nadzieja zostaje przeniesiona poza dramat; tkwi w reakcjach odbiorcy” – pisała Anna Krajewska⁷⁰). Procedura ta ma też jednak (przynajmniej częściowo) źródło w fakcie, że – jak mówi Žižek – „tym, co konstytuuje rzeczywistość, to minimum idealizacji, jakiej potrzebuje podmiot, aby znieść potworność Realności”⁷¹.

Martwe ciało: psychotyczne milczenie

U Kajzara od debiutanckiego *Paternoster* procedurom ujarzmiania bohatera, pokazanym najczęściej jako procedury uśmiercania, rozbijania i kawałkowania ciała, przygląda się jego ojciec (figura ojca), będący też Bogiem-Ojcem. Prawo ojca odpowiada za regulacje systemem społecznej represji i uwewnętrznionej cenzury – nie zawsze jednak jest przejrzyste i zrozumiałe. Szczególnie w momencie, gdy ojciec i Bóg-Ojciec staje się – jak we *Włosach błazna* – kochankiem bezimiennego. „Ty znajdziesz we mnie anus ziemi tunele doły wykopane **świńskim ryjem** mój ojcie”⁷² – mówi tam podmiot do starego kochanka. Gdzieś tutaj, jak sądzę, trafiamy na ślad doświadczenia, które każe Kajzarowi raz po raz (zgodnie z logiką traumatycznego powtórzenia) powracać do obrazów abiektałnego ciała odmienia. W tym obrazie kulturowy sens procedury ujarzmiania ulega zawieszeniu, rozbrojeniu, zanegowaniu – na polu pozostaje obraz martwego ciała, z którego dobywa się psychotyczne milczenie odmienia.

Dla Kajzara dokonywana w Imię Ojca kastracja (beziemienny kastrat), łączona z zakazem kazirodztwa (szczególnego rodzaju, chodzi bowiem o zakaz stosunku homoseksualnego z ojcem), ma – jak u Lacana – wymiar podstawowy, transcendentálny, absolutny. Dlatego (potencjalne) przekroczenie tego zakazu grozi nie tylko „potępieniem i odrzuceniem [podmiotu] przez daną społeczność” (społeczna abiekcja). Ponieważ owo wykroczenie „uderza w same podstawy jego własnej ukształtowanej symbolicznie

70 A. Krajewska *Dramat i teatr absurdu...*, s. 75. Tropem takiego rozumowania idą Niziołek i Żukowski.

71 S. Žižek *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2001, s. 131.

72 H. Kajzar *Włosy błazna*, s. 185.

tożsamości”⁷³ – grozi psychotyczną dezintegracją podmiotu. Do tego odsyła (w ostateczności) obraz martwego, pokawałkowanego ciała u Kajzara.

W tym kluczowym miejscu – obrazie martwego ciała – drogi Kajzara i Różewicza tylko pozornie się krzyżują. W rzeczywistości w tym kluczowym miejscu drogi Różewicza i Kajzara **całkowicie się rozchodzą**. Wszystko zaczyna ich dzielić.

U Różewicza martwe ciało jest argumentem w ramach traumatycznego doświadczenia skończoności ludzkiego życia („człowieka tak się zabija jak zwierzę”) – u Kajzara martwe ciało jest argumentem w ramach traumatycznego doświadczenia inności („prawie ludzkie, prawie moje”). U Różewicza martwe ciało odsyła (ostatecznie) do śmierci, u Kajzara odsyła (ostatecznie) do struktury fundamentalnego kulturowego zakazu. U Różewicza martwe ciało wskazuje na brak Ojca, u Kajzara martwe ciało wskazuje na nieusuwalność Ojca, którego prawo jest absolutne, nienegocjowane i niezrozumiałe. U Różewicza anonimowość (martwego ciała) może być doświadczeniem Każdego, u Kajzara bezimienność (odrzućcie Imienia Ojca) może być tylko doświadczeniem Innego.

Świadectwo Różewicza jest świadectwem strzelistego, nieprzejednanego ateizmu, w kontekście polskiego katolicyzmu nie tylko unikalnego, ale mającego potencjał burzycielski, krytyczny. Świadectwo Kajzara to świadectwo radykalnej odmienności, seksualnej i kulturowej, wyrażone postmodernistycznym językiem abiekcji – świadectwo nie tylko unikalne na gruncie polskiej sztuki lat 70. i 80., ale pionierskie wobec sztuki krytycznej lat 90. Czy też: przez polską sztukę krytyczną niedoścignione.

73 P. Dybel *Fantazmaty ideologii*, wstęp do: S. Žižek *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo UW, Wrocław 2001, s. XVI.

Abstract

Marcin Kościelniak

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

Polish Actionists: A Contribution to the Genealogy and Theory of Polish Critical Art

Karol Sienkiewicz's book *Zatańczą ci, co drżeli* [Those Who Trembled Shall Dance] has revived the debate on the genealogy of Polish critical art. Kościelniak enters into the conversation by placing two dramatic works within this framework, namely Tadeusz Różewicz's *Do piachu* [Into the Sand] and Helmut Kajzar's *Koniec półświni* [The End of the Half-Pig]. He argues that there is structural and political similarity with the Viennese Actionists – the pioneers of critical art. Kościelniak grounds his interpretation of Różewicz and Kajza in Julia Kristeva's theory of the abject. Addressing the fact that art of the abject tends to be automatically associated with critical art, Kościelniak discusses the limits of art's critical function.

Keywords

critical art, art of the abject, political art, transgression