

Od autora: Kolejna praca zaliczeniowa, tym razem - z teatru.

Marina Abramović, urodzona w Belgradzie w 1946 r. artystka¹, jest pionierką performansu i zarazem jedną z najbardziej prominentnych postaci sztuki dwudziesto- i dwudziestopierwszowiecznej. Retrospektywę jej performansów wykonywanych przez innych artystów w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej w 2010 r., połączoną z kolejnym, trzy(!)miesięcznym performansem Abramović pt. *Artystka obecna*, obejrzało kilkadziesiąt tysięcy widzów, także jej inne prace spotykają się z niesłabnącym aplauzem publiczności.

Nie zawsze jednak tak było: pierwsze performanse Abramović wywoływały raczej skandale, niechęć i niezrozumienie, co wynikało z braku przygotowania i przyzwyczajenia ówczesnej publiczności do takiej formy artystycznego wyrazu. Na głębszym poziomie wiązało się to z faktem, że przemiany obyczajowości na początku lat 70., gdy artystka rozpoczynała swoją działalność, dopiero zaczynały się dokonywać w Europie Zachodniej, w Jugosławii zaś – ówczesnej ojczyźnie artystki – były dodatkowo mocno tłumione przez żelazną kurtynę. Abramović, jako córka wysoko postawionych belgradzkich komunistów, byłych komunistycznych partyzantów, rzec można, że doświadczyła na własnej skórze opresyjności ówczesnych władz: matka często karała ją fizycznie, biła i policzkowała za najmniejsze przewinienie, wychowywała w sposób rygorystyczny i pozbawiony czułości. W najbardziej oczywistym sensie późniejsze performanse artystki, wystawiające na próbę jej fizyczną wytrzymałość, można interpretować jako próbę przepracowania osobistych traum; rzecz w tym jednak, że w międzyczasie podział na sferę osobistą i publiczną uległ dużemu krytycznemu przesunięciu i zakwestionowaniu, zarówno w sztuce, jak i w myśli teoretycznej (*vide* np. słynne hasło amerykańskiej feministki Carol Hanisch: „Prywatne jest polityczne”²), a refleksja nad cielesnością, sposób jej pojmowania i podejścia do niej, mocno się zmieniły. Abramović jawi się jako pionierka zarazem zmian obyczajowości poprzez sztukę, jak i przemian w sztuce przez przekraczanie w niej granic przyjętej obyczajowości. Zanim przejdę do (z konieczności wybiórczego) opisu artystycznej drogi performerki, spróbuję nakreślić pokrótce istotę tych przemian.

Przez długie wieki ciało w teatrze było ciałem ujarzmionym. Ciało takie, jak pisze Krystyna Duniec, to „ciało skonwencjonalizowane, skodyfikowane, podporządkowane, zamknięte w określonych ramach formy, konwencji je osłaniających, poddane znaczeniu słowa na poziomie metaforycznym i ikonycznym [...], ale przede wszystkim ciało podlegające kontroli emocjonalnej i formalnej, nie autoreferencjalne”³, a ponadto „stanowiące najdoskonalsze wyobrażenie duszy”. Działo się tak zarówno w teatrze antycznym, jak i w tradycyjnych teatrach: indyjskim (kathakali), chińskim czy japońskim, w osiemnastowiecznym teatrze europejskim czy dziewiętnastowiecznym teatrze mieszczańskim, a nawet w awangardach teatralnych pierwszej połowy XX w., u symbolistów, ekspresjonistów, czy artystów takich jak Edward Gordon Craig, Alfred Jarry, Francois Delsarte, Alexander Tairov, Konstantin Stanisławski, Oskar Schlemmer czy Tadeusz Kantor. Następnie, za sprawą takich prekursorów jak Antonin Artaud, Jerzy Grotowski czy artyści anarchistycznego Living Theatre, ciało teatralne przeobraziło się w ciało otwarte, będące „miejszem poszukiwań własnej, niezależnej, podmiotowej tożsamości. Droga ta to dążenie do pokonania aporii kultury i natury przez pokonanie własnych ograniczeń”⁴. Ciałem otwartym włada przy tym „nie psychologia,

a biologia. Rozerotyzowanym ciałem bez organów, siedliskiem tego, co jednorazowe, zmysłowe, popędowe, irracjonalne [...] rządzi rozpacz, strach, pustka odczuwane w lędźwiach"⁵. Ciało takie wybija się już na autonomię względem duszy/rozu, zgodnie z myślą Michela Foucaulta, że „dusza jest więzieniem ciała”⁶. Kolejny krok na drodze wyzwala ciała z okowów duszy i reprezentacji uczynili performerzy (za których prekursorów można uznać m.in. akcjonistów wiedeńskich): „Współczesny performans, którego artystyczna figura powstaje przede wszystkim na gruncie transformacji ciała, określa już nie ciało otwarte, transcendentne, odsyłające do innych niż ono samo referencji, ale transgresyjne”⁷. Ten ostatni przełom dokonał się nie bez związku ze zwrotem performatywnym, jaki nastąpił we wszystkich sztukach na przełomie lat 60. i 70. XX w., a którego istota polegała, jak pisze Ewa Wąchocka, na odejściu od „myślenia o kulturze jako o tekście”⁸ i zaproponowaniu w to miejsce „ujmowania kultury jako performansu (serii performansów)”⁹. Od początku lat 80. rozwija się nowa dziedzina badań – performatyka – pragnąca badać wszystkie elementy kultury jako praktykę, zdarzenie czy zachowanie, nie zaś jako „rzecz” czy „przedmiot” (jeden z czołowych teoretyków performatyki, Jon McKenzie, twierdzi wręcz, że „współczesna kultura skazana jest na performowanie”¹⁰). Często metodą badań performatyków stanowią zażyczone z antropologii „badania w terenie” w postaci „obserwacji uczestniczącej”. Performatyka skupia się w znacznej mierze na performansach artystycznych. Zdaniem McKenziego „performanse narodziły się w wyniku osobliwego napięcia powstającego między teatrem oraz antropologią i właśnie dlatego doskonale pasują do rozważań na temat roli, maski, liminalności, *communitas* i wielu innych kategorii zakorzenionych w obu dziedzinach”¹¹. Temat liminalności zdaje się zaś, za sprawą właściwego obu tym praktykom przekraczania granic, korespondować dobrze z tematem transgresji. W ten sposób performatywne ciało transgresyjne zyskuje w kulturze pełne – także teoretyczne – obywatelstwo.

Takie właśnie pole otwiera twórczość performerska Mariny Abramović. Późniejsza gwiazda tej sztuki rozpoczynała swoją działalność na początku lat 70. w Grupie 70 skupionej w belgradzkim Studenckim Centrum Kultury. Abramović początkowo tworzyła w niej eksperymentalne dzieła dźwiękowe. Jednym z najwcześniejszych performansów artystki był wykonany w 1973 r. na festiwalu w Edynburgu na zaproszenie szkockiego kuratora *Rytm 10*. Polegał on na położeniu na stole dłoni z rozpostartymi palcami, pomiędzy które należało trafiać jak najszybciej końcem ostrego noża; oparty był, jak pisze Abramović, „na pijackiej zabawie popularnej wśród chłopów Rosji i Jugosławii”¹². Plan performansu przewidywał użycie dziesięciu noży (zmienianych po każdym zadraśnięciu skóry) oraz magnetofonu. Jak wspomina artystka: „Ra-ta-ta-ta – jak najszybciej uderzałam nożem między palce lewej ręki. Rzecz jasna w takim tempie od czasu do czasu nieznacznie chybiałam, nacinając sobie skórę. Za każdym razem jęczałam z bólu, co nagrywałam na taśmę, a potem zmieniałam nóż”¹³. Na pierwszy plan wysuwa się tu kwestia odczuwania bólu, dzięki której performans zyskał niezwykłą autentyczność – jak pisał Jacek Wachowski w odniesieniu do części performansów, „Drugi [sposób przedstawiania – W.S.] pozostaje w opozycji do konwencjonalnych i iluzorycznych gestów. Sytuuje się z dala od teatru i choć może przejmować pewne jego cechy, to należy do sfery doświadczeń nieudawanych”¹⁴. Jak wspomina dalej artystka: „Wkrótce użyłam już wszystkich noży, pozostawiając na białym papierze wyraźne ślady krwi. Widownia wpatrywała się we mnie w przejmującym milczeniu. Doznałam przedziwnego uczucia, o którym nigdy nawet nie marzyłam – zdawało mi się, że przez moje ciało biegnie prąd, który łączy mnie z publicznością. Staliśmy się jednym organizmem. Poczucie niebezpieczeństwa zjednoczyło mnie z widzami – byliśmy tu i teraz, nig-

dzie indziej"¹⁵. Wydaje się, że doszła tu do głosu „wspólnota somatyczna performerów i widzów”¹⁶, oparta, zdaniem Eriki Fischer-Lichte, na bezpośredniości kontaktu między nimi, której „osią jest ciało”¹⁷. Jak tłumaczy Wachowski:

Somatyczność stwarza warunki do powstania stanów empatycznych. Prowadzą one do sprzężenia ciała z emocjami, do uczynienia go specyficznym medium, za którego pomocą staje się możliwy niepowtarzalny akt komunikacji wykonawców z publicznością. Dzięki temu widzowie mogą odczuwać łączność z doświadczeniami psychosomatycznymi performerów i jednoczyć się z nimi w przekonaniu, że dysponują takimi samymi możliwościami odczuwania świata. Performerzy natomiast mogą mieć wrażenie, że swoje doświadczenie kierują do audytorium, które jest w stanie zrozumieć i odczuć je jako dostępne także swojemu horyzontowi poznawczemu¹⁸.

Bezpośredniość prymarnego kontaktu między performerką a widzami umożliwiła im zbudowanie rodzaju „energetycznego przymierza” wokół transgresyjnego przekraczania przez artystkę granic bólu i wytrzymałości własnego ciała. Transgresyjnego – bo, jak wspomina artystka, „wkraczając w przestrzeń performansu, [...] *nie jest się już tylko sobą*, a przynajmniej nie kimś sobie znanym”¹⁹. Przekraczanie rzeczonych granic ma więc również wymiar epistemologiczny.

Kolejny performans z repertuaru Abramović, na którym chcę się skupić, to zaprezentowany w 1974 r. w Zagrzebiu *Rytm 2*, polegający na zażyciu przez artystkę dwóch tabletek: najpierw pobudzającej katoników do ruchu, później zaś mającej uspokajać schizofreników. Rezultatem sięgnięcia po pierwszą z nich okazały się gwałtowne, niekontrolowane ruchy ciała; po drugą – trwający ponad pięć godzin stan biernego transu. Występ ten można interpretować jako chęć pokazania, przetestowania na własnej skórze opresyjności medycyny, która nie toleruje żadnych odstępstw od średniej statystycznej zachowań, zmuszając ludzi przez chemiczną ingerencję w ich organizm do „równania” do bezdusznie wymierzonej „normalności”. Zarazem performans ten może skłaniać do refleksji, uzmysławiać nieostrość granic przytomności i nieprzytomności, zdrowia i choroby, normy i patologii.

Właściwie wszystkie performanse Mariny Abramović z cyklu *Rytm* eksplorują w rozmaity sposób granice bólu i wytrzymałości ciała. Zdecydowanym krokiem w stronę jeszcze większej autentyczności widowiska i partycypacji publiczności był przedstawiony w Neapolu w 1974 r. *Rytm 0*, w którym Abramović na 6 godzin stawała się bezwolnym „obiektem”, traktowanym przez widzów zgodnie z ich wolą i życzeniem za pomocą 72 przedmiotów, wśród których znalazły się róża, szal czy perfumy, ale także młotek, nóż i pistolet oraz jeden nabój. Publiczność na początku była raczej onieśmielona i bierna – jak wspomina artystka: „Od czasu do czasu ktoś wręczał mi różę, otulał szalem lub całował”²⁰. Później nastąpił zwrot w kierunku coraz brutalniejszego traktowania artystki: ludzie zaczęli ustawiać ją w różnych pozach, rozbierać, fotografować. „Dwie osoby pochwyciły mnie i nosiły po galerii. Później położyły mnie na stole, rozpostarły mi nogi i wbiły w blat nóż tuż przy moim kroczu.

Ktoś kłuł mnie szpilkami. Ktoś inny powoli wylał mi na głowę szklankę wody. Jeszcze ktoś naciął mi nożem szyję i zlizął krew. Do tej pory pozostała mi blizna”²¹.

Kulminacją wieczoru okazało się załadowanie przez pewnego niepozornego z wyglądu mężczyznę (Abramović wspomina, że nikt inny nie wzbudził w niej takiego strachu samym swoim pojawieniem się)

pistoletu, włożenie go do ręki Mariny i dotknięcie spustu. Mężczyzna został wyprowadzony przez ochronę, jednak groźba pozbawienia artystki życia przez chwilę była realna. Myślę, że zarówno to potencjalne zagrożenie, jak i wspomniana wyżej przez Abramović „pamiętka” z przedstawienia w postaci trwałych blizn każą zakwalifikować ten performans jako „działanie powodujące nieodwracalne skutki. W tym właśnie sensie stanowi zaprzeczenie tego wszystkiego, co niesie ze sobą konwencja teatralna”²². Poprzez *Rytm 0* artystka postawiła prowokujące pytania o modalność naszych relacji z innymi – czy nie jest prawdziwa myśl Thomasa Manna, że „Istotnie, cały świat jest zbyt wyłącznie zajęty sobą, aby można mieć poważne zdanie o kimś innym, z leniwą gotowością akceptuje się ten stopień szacunku, jaki bez wahania okazujesz sobie. [...] Spróbuj z drugiej strony stracić zgodę z sobą, zadowolenie z siebie, pokaż, że sobą gardzisz, a na oślep przyznają ci słuszość”²³, w przypadku dzieła Abramović zobrazowana nader sugestywnie, rzecz można – do krwi.

Kolejnym niezwykle odważnym performansem Abramović jest zaprezentowany w 1975 r. w Innsbrucku *Thomas Lips* (tytuł performansu to nazwisko szwajcarskiego artysty, którego losy na chwilę skrzyżowały się z losami Abramović). Artystka miała w nim za zadanie kolejno, wg przygotowanych wcześniej instrukcji: zjeść kilogram miodu, wypić z kryształowego kieliszka litr wina, rozbić kieliszek ręką, wyciąć sobie żyłkę na brzuchu pięcioramienną gwiazdę, biczować się gwałtownie, aż przestanie odczuwać ból, położyć się na krzyżu wykonanym z bloków lodu, poddać swoje ciało działaniu ciepła z grzejnika nakierowanego na jej brzuch, co sprawi, że wycięta gwiazda zacznie krwawić, podczas gdy reszta ciała performerki będzie przemarać, pozostać na lodowym krzyżu przez pół godziny – do momentu, gdy publiczność przerwie performans. Poza znaczeniem pięcioramiennej gwiazdy, symbolizującej system komunistyczny, wydaje się, że kluczowe jest stwierdzenie: „[...] aż przestanę odczuwać ból”²⁴, sugerujące, że cierpienie fizyczne nie jest celem, ale środkiem, poprzez który dokonuje się przejście do innego trybu istnienia. Jak wspomina artystka, „*Rytm 10* i *Thomas Lips* nauczyły mnie, że ból stanowi coś w rodzaju uświęconych wrót do odmiennego stanu świadomości. Gdy się do nich dociera, otwierają się na drugą stronę”²⁵. Jednocześnie, jak wskazuje J. Wachowski: „Przez dwie godziny, podczas których performerka nie wytworzyła – jak mówi Fischer-Lichte – żadnego artefaktu, ale świadomie okaleczyła się i maltretowała własne ciało, widzowie balansowali między porządkiem reprezentacji charakteryzującym się tym, że cały świat przedstawiony stawał się elementem fikcyjno-symbolicznego porządku – i autoreferencji, którego cechą jest to, że odnosi się do samego siebie”²⁶. Zdaniem Wachowskiego, autoreferencyjność „stanowi naturalną reakcję na ubytek formalny i pozwala skoncentrować uwagę na samym działaniu, a nie na tym, do czego się ono odnosi”²⁷, umożliwiając zarazem podział performansów na referencyjne (w których znak odnosi się do czegoś poza własną materialnością) i autoreferencyjne (w których znak wskazuje na siebie, a więc na własną materialność). Performanse drugiego rodzaju nastawione są nie na reprezentację, a na obecność, i taki też wydaje się przede wszystkim wydźwięk tego występu.

Thomas Lips okazał się owocny dla Abramović także na polu osobistym: to właśnie po tym występie poznała swojego wieloletniego życiowego i zawodowego partnera, performerę Ulaya. Z licznych wspólnych performansów tej pary chcę wyróżnić zaprezentowaną w Wenecji w 1976 r. *Relację w przestrzeni* oraz o rok późniejsze *Imponderabilia* w Bolonii. *Relacja w przestrzeni* miała przypominać kołyskę Newtona, w której metalowe kulki zderzają się ze sobą, przy czym „kulkami” mieli być Abramović i Ulay. Występujący nago artyści biegli ku sobie coraz szybciej, by wielokrotnie na siebie wpadać. W pobliżu

miejsce, w których ich ciała się o siebie obijały, zamocowano mikrofony rejestrujące „plaski” uderzeń. Performans można czytać jako zobrazowanie „walki płci”, obecnej także w intymnych relacjach dwojga ludzi, czy szerzej – jako refleksję nad nierównością statusu kobiet i mężczyzn we współczesnym świecie, która to nierówność powoduje ciągłą konieczność konfrontacji i przez to – cierpienie obu stron.

Z kolei performans *Imponderabilia* polegał na zwężeniu wejścia do bolońskiej galerii i ustawieniu się w nim przez nagą parę performerów w taki sposób, że ludzie wchodzący do muzeum musieli się pomiędzy nimi przeciskać, każdorazowo wybierając, czy spojrzeć w twarz nagiej kobiecie, czy mężczyźnie. W założeniu miało to obrazować materialność istnienia artystów, o jakiej zarówno władze muzeów, jak i odwiedzający takie placówki widzowie na ogół zapominają, obcując z „wyabstrahowanym” dziełem, ale prowokuje też do szerszych pytań o sposób, w jaki nasza cielesność determinuje i umożliwia odbiór sztuki oraz konkretyzuje jej interpretację. Jednocześnie *Imponderabilia*, zaliczone przez Fischer-Lichte, jak referuje Wachowski, do wariantu „koniecznego” kontaktu performerów z publicznością²⁸, wydaje się egzemplifikacją poglądu Peggy Phelan, że istotą prawdziwego performansu stanowi bezpośredniość jego odbioru²⁹.

W powyższej pracy starałam się pokazać, jak kategorie takie jak materialność, somatyczność, auto-referencyjność, bezpośredniość, liminalność, transgresyjność czy wreszcie: obecność współistnieją podczas performansu, warunkując i redefiniując się nawzajem. Szczególnie ostatnie z wymienionych pojęć – obecność – wydaje się znaczące dla twórczości Mariny Abramović: *Artystka obecna* to tytuł zarówno zaprezentowanego przez nią podczas wielkiej retrospektywy jej prac w 2010 r. trzymiesięcznego performansu, jak i filmu dokumentalnego o jej artystycznych dokonaniach. Performerka będzie, bez wątpienia, *obecna* w Toruniu od marca do sierpnia bieżącego roku na wielkiej europejskiej retrospektywie swojej twórczości. Będzie niezwykłą okazją, by się przekonać, że, jak stwierdziła artystka, „Sztuka to życie i śmierć. Nie ma nic poza tym. To takie poważne, a zarazem takie potrzebne”³⁰.

¹ Te i inne informacje biograficzne czerpałam z autobiografii artystki: M. Abramović, J. Kaplan, *Pokonać mur. Wspomnienia*, przeł. Anna Bernaczyk i Magdalena Hermanowska, Poznań 2018.

² Strona internetowa autorki, protokół dostępu: <http://carolhanisch.org/> (dostęp 03.02.2019).

³ K. Duniec, *Ciało w teatrze*, [w:] *też Ciał w teatrze: perspektywa antropologiczna*, Warszawa 2012, s. 3.

⁴ K. Duniec, dz. cyt., s. 6.

⁵ K. Duniec, dz. cyt., s. 7.

⁶ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa 1993, s. 37, cyt. za: Judith. Butler, *Zapis na ciele, performatywna wywrotowość*, przeł. Iwona Kurz, [w:] *Antro-*

pologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów, Warszawa 2005, s.591.

[7](#) K. Duniec, dz. cyt., s. 8.

[8](#) E. Wąchocka, *Morfologia przedstawienia teatralnego*, [w:] *Widowisko – Teatr – Dramat. Skrypt dla studentów kulturoznawstwa*, red. E. Wąchocka, Katowice 2010, s. 57.

[9](#) E. Wąchocka, dz. cyt., s. 57.

[10](#) J. McKenzie, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, s. 18, cyt. za: Jacek Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 79.

[11](#) J. Wachowski, dz. cyt., s. 80.

[12](#) M. Abramović, J. Kaplan, dz. cyt., s. 72.

[13](#) M. Abramović, J. Kaplan, dz. cyt., s. 73.

[14](#) J. Wachowski, dz. cyt., s. 146.

[15](#) M. Abramović, J. Kaplan, dz. cyt., s. 73.

[16](#) J. Wachowski, dz. cyt., s. 154.

[17](#) J. Wachowski, dz. cyt., s. 154.

[18](#) J. Wachowski, s. 154.

[19](#) M. Abramović, J. Kaplan, dz. cyt., s. 74.

[20](#) M. Abramović, J. Kaplan, dz. cyt., s. 84.

[21](#) M. Abramović, J. Kaplan, dz. cyt., s. 84.

[22](#) J. Wachowski, dz. cyt., s. 146.

[23](#) T. Mann, *Pajac*, [w:] tegoż *Tonio Kröger i inne opowiadania*, przeł. Leopold Staff, Warszawa 1987, s. 27.

[24](#) M. Abramović, J. Kaplan, dz. cyt., s. 90.

[25](#) M. Abramović, J. Kaplan, dz. cyt., s. 107-108.

[26](#) J. Wachowski, dz. cyt., s. 194.

[27](#) J. Wachowski, dz. cyt., s. 194.

[28](#) J. Wachowski, dz. cyt., s. 158.

[29](#) J. Wachowski, dz. cyt., s. 163 i dalej.

[30](#) M. Abramović, J. Kaplan, dz. cyt., s. 73.

Kopiowanie tekstów, obrazów i wszelkiej twórczości użytkowników portalu bez ich zgody jest stanowczo zabronione. (Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. 1994 nr 24 poz. 83 z dnia 4 lutego 1994r.).

introwerka, dodano 16.02.2019 00:30

Dokument został wygenerowany przez www.portal-pisarski.pl.