

JOLANTA MĘDEROWICZ*

UWAGI NA TEMAT „RYTUAŁÓW OFIAROWANIA” I SZTUKI PERFORMANCE

Refleksja nad obrazem współczesnej kultury podjęta z perspektywy problematyki „rytuału odkrytego na nowo”, a także wskutek przejawów różnorodnych form rytualizacji, wyznacza humanistycy szerokie pole odniesień. Świadczą o tym nie tylko próby ponownego odczytania kulturowych funkcji wyrosłych z rdzenia rytów archetypicznych, rytuałów religijnych, ale przede wszystkim ich wieloaspektowe adopcje i adaptacje w sferze rytuałów świeckich, widoczne chociażby na przykładzie koncepcji komunikacji jako rytuału¹ bądź procesu prywatyzacji religii², nie mówiąc już o głoszeniu obecnie bliżej niesprecyzowanej wizji sztuki jako religii, która miałaby pełnić rolę „sztuki po końcu końca sztuki”³. Kolejnym zagadnieniem jest przechwycenie pojęć z kategorii performatywności do uzgodnienia dzisiejszych form kultury i aktywizmu kulturowego. „Performatywność” znalazła umocowanie w socjotechnikach, strategiach i uprawie współczesnych rytuałów politycznych, nie wyłączając rytualizacji polityki. Jednakże najbardziej przekonująca w wymiarze uniwersalnym wydaje się być mimetyczno-ofiarnicza teoria⁴ dziejów tłumacząca genezę wszelkiej przemocy, opresji, agresji, totalitaryzmów. Roli odwzorowań czy raczej zapożyczeń form gestów rytualnych, w analogii do tej teorii, nie sposób

* MGR JOLANTA MĘDEROWICZ – doktorantka, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Historii Sztuki.

¹ Zob. E.W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, tłum. J. Barański, Kraków 2004.

² Na niezmiennie znaczenie trwałości *sacrum*, także „religii jako modelu for – pewnego drogowskazu na życie”, a rytuału jako „podstawowego środowiska dla wiary”, pomimo przejawów „prywatyzacji duchowości, ideologizacji, sekularyzacji, indywidualizacji”, zasadnie zwrócono uwagę w monografii przygotowanej w Katedrze Antropologii Społecznej KUL, zob. A.A. Szafrąński, *Słowo wstępne*, w: *Ku prywatyzacji religii?*, red. A.A. Szafrąński, Lublin 2013, s. 7–10.

³ „Można rozpoznać co najmniej cztery sposoby przejawiania się symptomów owej estetycznej religii: jako samoubóstwienie artysty, jako estetyczne usprawiedliwianie świata, jako cud estetycznej transsubstancjacji oraz jako mesjanizm sztuki” (cyt. za: K. P. L i e s m a n n, *Sztuka po końcu końca sztuki. Refleksje o czekaniu na estetyczne zbawienie*, przeł. F. Chmielowski, „Estetyka i Krytyka” 2006, nr 11, s. 57).

⁴ R. Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź 1987, s. 83, 113, 115.

pominać w przestrzeni sztuki. Ważne okazują się tu zwłaszcza odniesienia do kategorii rytów ofiarowania, symbolicznie kodowanych przez neoawangardę lat 60. i 70. XX wieku, czytelnych na gruncie wypowiedzi i działań polskich artystów sztuki performance. „Rytuał” oraz „performance” to wiodące kategorie, które namaściły, nie tylko semantycznie, pomodernistyczną wizję kultury. Jednakże, jak wykazują liczne przykłady sztuki performance, artyści posługują się tym wzorem kulturowym zwykle po to, by podjąć na nowo dyskusję na temat człowieka, roli artysty i sztuki w dobie tzw. płynnej ponowoczesności, oraz aby demaskować jej demony.

1. Szczególny związek sztuki performance⁵ i rytuału⁶ został odnotowany przez krytyków i teoretyków sztuki wraz z pojawieniem się tej pierwszej w kulturze lat 60. XX wieku, a następnie w czasie podsumowań i refleksji na temat sztuki neoawangardy w latach 80. i później, kiedy ukazywały się coraz liczniejsze publikacje⁷, będące teoretycznym pokłosiem praktyk i doświadczeń twórczych poprzednich dekad.

2. Artyści neoawangardy drugiej połowy XX wieku, po doświadczeniach zbrodni wojny i wybrzmieniu utopijnych postulatów naprawy świata wnoszonych przez awangardy historyczne pierwszej połowy stulecia (konstruktywizm, futurizm, dadaizm), nie łączyli sztuki z życiem, ale wskazywali na ideę przekraczania granic i konwencji (estetycznych, kulturowych, instytucjonalnych), swoim działaniem nadając kierunek: od sztuki do życia i od życia do sztuki. Była to specyficzna koniunkcja dotychczasowych przeciwieństw i stanowienie nowych współzależności, czego programowym wyrazem, obok sztuki akcji, sztuki gestu, happeningów czy events, stała się sztuka performance. Gdy na przełomie lat 60. i 70. XX wieku krystalizował się nurt owej „żywej sztuki”, w myśl której wartość materialnego dzieła zastąpił akt twórczy, jako „świadomy fakt” (a nie rytuał), którym jest „wyzwolenie, niepodległa praca – akcja, trwały ślad”⁸, a nade wszystko przekaz i jego

⁵ Sytuacja artystyczna, rozgrywana jako osobisty, personalny pokaz wykonywany przez artystę przed publicznością i bezpośredni z nią kontakt, w określonym kontekście czasu, przestrzeni i własnych ograniczeń (bo przedmiotem i podmiotem jest ciało artysty), zwykle z intencją sprzeciwu wobec tego, co skonwencjonalizowane – tak brzmi zwięzła definicja performance, określenia tłumaczonego z języka angielskiego jako przedstawienie, wykonanie. Zob. *Słownik sztuki XX wieku*, napisany pod kierunkiem G. Durozoi, Warszawa 1998, s. 488.

⁶ Zgodnie z łacińską etymologią termin „rytuał” (formy zewnętrzne obrzędu religijnego), „wrosły ze rdzenia *ritus*, wskazuje na »obrzędek; zwyczaj«, sposób wykonywania kultu (zwł. relig.) w jakiejś większej społeczności (relig.), odrębny, różniący się od innych, zaś *rytualizacja* w znaczeniu biol. – to uzyskanie przez jakąś czynność organizmu dodatkowej funkcji – funkcji sygnału” (cyt. za: *Słownik języka polskiego*, t. 3, Warszawa 1981, s. 155).

⁷ R. Goldberg, *Ritual*, w: *Performance Art. From Futurism to the Present*, London 1988, s. 163–167; również: E. Jappe, *Performance, Ritual, Prozess – Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München-New York 1993. Podstawowe publikacje w Polsce to m.in.: Z. Warpechowski, *Performare*, Łódź 1979; *Performance, praca zbiorowa*, wybór tekstów G. Działki, H. Gajewski, J. St. Wojciechowski, Warszawa 1984; Z. Warpechowski, *Performare III*, w: tenże, *Podręcznik bis*, Kraków 2006, s. 365–382.

⁸ „Przedmioty te są tak zaprogramowane, że dzieło, jak i jego warstwa znaczeniowa, ujawnia się w pełni dopiero po uruchomieniu. [...] Człowiek-widz jest tu konieczny do zaistnienia dzieła” (cyt.

bezpośrednie oddziaływanie na odbiorcę, czynnego obserwatora⁹, krytycy uchwycili właśnie ten rys „żywej sztuki”, który wykazywał afiliację z archetypicznymi, religijnymi czy kulturowymi rytuałami głównie z powodu wywołania analogii form ze źródła przewodniego motywu. W intermedialnej tkance międzynarodowego ruchu neoawangardy, Roseale Goldberg, jedna z pierwszych badaczy sztuki performance, wskazała na elementy identyfikujące ten nurt jako: „sztukę idei”, „instrukcji i pytań”, „ciała artysty”, „ciała w przestrzeni”, „żywą rzeźbę”, „autobiografię”, „styl życia”, „żywą sztukę”, a także „rytuał”¹⁰. W tym ostatnim przypadku wskazywano na performances, które wykazywały związek z rytuałami w tym sensie, że czytelne w nich było pokrewieństwo motywów i form, zapośredniczenia gestów, znaków i symboli z pierwotnych wierzeń, misteriiów, praktyk kultu religijnego, a także rozumienia sztuki jako posłannictwa, w tym roli artysty jako kapłana, szamana, spełniającego ofiarę bądź też składającego siebie w symbolicznej ofierze. W tej perspektywie interpretowano sztukę Josepha Beuysa, artysty otwarcie wskazującego na znaczenie doświadczenia mistycznego jako faktu tożsamościowego w jego życiu i w sztuce.

Spektakularnym przykładem symbolicznego odtwarzania rytuałów ofiarnych i figury ofiary, niejako rytualizacji rytuału, były (począwszy od 1962) wielogodzinne, przeprowadzane publicznie, także w latach 70., akcje Hermanna Nitscha i grupy akcjonistów wiedeńskich, wykazujące nawiązanie do rytów dionizyjskich oraz misteriiów chrześcijańskich. Na tę „psychoanalityczną” propozycję sztuki wpływała po części, stale popularna, Freudowska koncepcja instynktu jako „centralnego pojęcia w energetyczno-topograficznym modelu umysłu”¹¹. Jak powiedziano, „*Reprezentacja instynktu* może odbywać się na poziomie psycho-energetycznym (aktywność), emocjonalnym (pragnienie) i intelektualnym (idee, np. idea pragnienia)”¹². Jako środek do przekroczenia ograniczeń indywiduum, wspomniani artyści wybrali manifestacje nagości ciała, akty ofiarne, krwawe ofiary ze zwierząt, figurę *kozła ofiarnego*, symboliczne „ukrzyżowania”, które wśród ekstatycznych brzmień muzyki, miały – w myśl teorii mimetycznej – prowadzić do kataraktycznego, ekspiacyjnego uwolnienia. Nitsch przyznawał w przeprowadzanych z nim wywiadach, że zależało mu na oczyszczeniu pamięci dzieciństwa oraz win ostatniej wojny światowej¹³, niemniej współuczestniczący z nim artyści (Günter Brus, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler) wskazywali raczej na sado-masochistyczny instynkt.

za: J. B e r e ś, *Fakt twórczy. Pojęcie dzieła cz. I*, w: tenże, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, Kraków 2002, s. 17).

⁹ „Przeciwny wszelkim stylistykom, a więc również flirtowi z widzem typu pop-art, jak innym kierunkom schlebającym zmanierowanym mieszczańsko, czy inaczej, gustom publicznym, byłem także zdecydowanym przeciwnikiem ignorowania widza, traktując go jako partnera w otwartym dialogu” (cyt. za: t a m ż e, s. 19).

¹⁰ R. G o l d b e r g, *Ritual*, s. 163–167.

¹¹ Z. R o s i Ń s k a, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985, s. 33.

¹² T a m ż e, s. 34.

¹³ H. K u h n e r, *Rytuały. Hermann Nitsch* [online], [dostęp:11.11.2014]. Dostępny w Internecie: <<http://viennanet.info/wp-content/uploads/2009/08/the-rituals-of-nitsch.pdf>>.

Od początku podkreślano aspekt procesualny sztuki performance, a obecnie mówi się wręcz o „performatywnym” wymiarze działań we współczesnym społeczeństwie i w kulturze, skądinąd cechującym też wszelkie rytuały religijne i świeckie. W stawianych przez artystów neoawangardy pytaniach o sztukę postulowano dalsze rozszerzenie pojęcia sztuki i jej granic, tym samym przekraczając społeczne tabu obowiązujących dotąd tradycyjnych estetyk i definicji.

W wyniku praktyk artystycznych zogniskowanych badawczo nad rytuałem jako performance (J. Grotowski, *Teatr Źródło*), zaczęto skłaniać się do traktowania „performance’u jako rytuału”¹⁴, także z uwagi na procesualność cechującą oba zjawiska, ale też niezależnie od niej, ze względu na ich odwieczne współistnienie. Zapewne, co niejednokrotnie podkreślano, pewien wpływ na takie ujęcie miała interpretatywna i symboliczna antropologia Victora Turnera (*The Anthropology of Performance*, 1986)¹⁵. Jednakże autor nie analizował zagadnienia w obrębie *performance art*, jako autonomicznego gatunku wśród sztuk wizualnych, ale odnosił się do teatru, przedstawień, dla których wspólnych źródeł dopatrywał się w fenomenie (powagi) zabawy. Richard Schechner, niejako w odniesieniu do propozycji Turnera, wśród typologii działań „pierwotnych”, ale opisywanych w relacjach horyzontalnych podkreślał kolektywny, zorganizowany, akcyjny, dramatyczny, ale i rozładowujący napięcia, charakter: gry, sportu, rytuału, teatru, tańca, muzyki itd. Pisał: „Rytuał w rozumieniu gatunku współistniał obok innych gatunków performatywnych. Jeśli chodzi natomiast o *proces rytualny* podjąłem się już w innym miejscu rozważania przyczyn i sposobu jego zbieżności z tworzeniem procesu performansu; stanowił on zatem zawsze element performansu, zarówno u zarania, jak i dzisiaj”¹⁶. Badacze najprawdopodobniej, pośród złożoności zjawisk, gatunków w rozległym zbiorze zwanym *cultural performance*, nie dojrżeli odrębności *performance art*. Artyści sztuki performance wielokrotnie podkreślali, że performance nie może być współczesnym rytuałem, ani w wymiarze symbolicznym, artystycznym, ani religijnym, czy świeckim.

Przewidując ewentualne nieporozumienia w tej sprawie, Jerzy Beres swoje działania nazywał manifestacjami. W nich artysta zaznaczał swoją postawę i refleksję filozoficzną na temat tego, co jest sztuką, a co kiczem współczesności, co jest, a co nie jest autentycznym dziełem, niejednokrotnie oddając pod osąd odbiorcy manifestacje i dowody rzeczowe tych manifestacji. Podstawową stała się dla Beresia kwestia niezawisłości twórczej, rozpoznania rzeczywistości zgodnej z naturą (poza ideologiami), demaskowanie zła i wszelkich manipulacji, a także „hipokryzji, jaka panuje nie tylko w komercyjnym podejściu do sztuki, ale również w pojmowaniu innych dziedzin stosunków międzyludzkich takich jak sprawied-

¹⁴ Cyt. za: M. De Marinis, *Badania nad rytuałem w pracy Grotowskiego* [tekst wygłoszony podczas konferencji: *Poszukiwania rytualne w polskim teatrze*, Uniwersytet Paryż IV – Sorbona, Paryż 13–14.10. 2006], [online], [dostęp: 19.01.2015]. Dostępny w Internecie: <<http://www.grotowski.net/performer/performer-1/badania-nad-rytuałem-w-pracy-grotowskiego?page=4>>.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

liwości, seksu, polityki, honoru”¹⁷ (*Drewniana droga – Drogowskaz polityczny, Taczki romantyczne, Ołtarz ofiarny* 1974). Swojej sztuce artysta nadał wymiar „Nowej treści”. Przyznawał, że dążył do wyjścia poza „Ja zawodowe” (artystyczne) niejako w nawiązaniu do Husserlowskiej wypowiedzi o podwójnym Ja, czyli tym, co pierwotne, biologiczne i transcendentne. Akcentował wartość podmiotową jednostki („drzenie podmiotu”), jej niepowtarzalność i wolność. Akt osobowego ofiarowania się artysty obecny był stale w jego działaniach występujących również pod pojęciami: mszy, zwidów, wyroczni, ołtarzy, rund honorowych, dróg. Artysta wyznał:

[...] problem ofiary w szerszym ujęciu, jako refleksja filozoficzna, pojawił się od początku mojej działalności. Natomiast demaskacja pozorów narosłych wokół tego problemu stała się pod koniec lat 60-tych dodatkową cechą mojej drogi twórczej. Człowiek współczesny bowiem ma w sobie wytworzoną przez wieki predestynację do rytualizacji wszelkich konwencji i łatwo ulega pozorowi podmienionemu w miejsce autentyku¹⁸.

Będąc w centrum realizowanego wydarzenia, artysta proklamuje postawę kapłana, filozofa cynika albo symbolicznego tzw. kozła ofiarnego, który oznacza ni mniej ni więcej jak: *jeden za wszystkich, gdy wszyscy przeciw jednemu*. Skądinąd, pojęcie „kozła ofiarnego” wydaje się godne przywołania, jako osiowa figura teorii mimetyczno-ofiarniczej autorstwa francuskiego antropologa Rene Girarda, który uważa, że kultura warunkowana jest przez dwa mechanizmy rządzące społeczeństwami: poszukiwanie „kozła ofiarnego” oraz pragnienie „mimetyczne”. Mimesis jest siłą niszczącą, ale przynosi także środek zaradczy przeciwko ludzkiej przemocy.

Objawia się on w sytuacji, w której przemoc kolektywnie zostaje skierowana przeciwko jednej, w sposób przypadkowy wytypowanej ofierze. Dzięki temu dochodzi do swego rodzaju *katharsis*. Kolektywna przemoc powoduje, że jej uczestnicy jednoczą się, zapominając jednocześnie o dotychczas dzielących ich konfliktach. Dzięki kolektywnemu zjednoczeniu przeciwko jednej ofierze powraca zagrożony destrukcją porządek społeczny. Mechanizm ten możemy nazwać mechanizmem kozła ofiarnego (fr. *mécanisme victimaire*, ang. *victimage mechanism*)¹⁹.

Według artysty sztuki performance jest to symbol aktu ofiarowania, świadomie założony, osobisty dar z siebie. Aby wzmóc siłę oddziaływania na refleksyjność widza, pomocne staje się dla tej sytuacji zapożyczenie rytualnego motywu, gdyż według Girarda:

¹⁷ J. Br e ś, *Fakt twórczy. Pojęcie dzieła cz. 1*, s. 17.

¹⁸ Cyt. za: t a m ż e, s. 20, 23.

¹⁹ Zob. A. R o m e j k o, *Teoria mimetyczno-ofiarnicza – wprowadzenie do antropologii Rene Girarda*, „Studia Gdańskie” 2002–2003, t. 15–16, s. 55–64.

Rytuály są niewątpliwie tajemnicze, zwszcza dla ludzi, którzy w nich uczestnic, ale są to czynności przemyślane, intencjonalne. Kulturowe wspólnoty nie mog ich spenia nieświadomie. Są jak najbardziej tematami albo też motywami tego ogromnego tekstu, jakim jest kultura²⁰.

W akcji *Licytacja* (Galeria Pi, Kraków, 1973) Bereś dokona symbolicznego aktu przeistoczenia swojej osobowości (a nie ciała) w wizk drewna i publicznie wystawi ją na licytacji, w wyniku której zakupiona wiązka drewna (symbol osobowości) wróciła do artysty. Spalenie jej przez artyst w piecu zakończyło akcj. Artysta jest podmiotem, a dzieło – przedmiotem, wyposażonym w określone znaczenie, działające w tajemnicy sztuki. Akt osobowego ofiarowania si artysty obecny był odtąd w manifestacjach oraz jego mszach, ołtarzach, obiektach, rzeźbach, rundach honorowych i drogach. By zatem świadomą manifestacj wolności.

Zbigniew Warpechowski, artysta i teoretyk sztuki performance, w próbie odpowiedzi na kwestij: co to jest *performance art*?, przyznawa, że jednej i ostatecznej definicji nie ma. *Performance art* wyrosła z pnia konceptualizmu, wnoscego, m.in. e dziełem jest praca pociciowa, a „artysta jest twrc znaczeń” (J. Kosuth), mogcym wpywa na zmian świadomości społecznej, co w konsekwencji doprowadziło do postulowania roli artysty jako antropologa. Wyznacznikami sztuki performance są: indywidualno²¹ i autentyczność, bezinteresowność i niezawisłość (moralność), inwencja, tajemnica, transcendens i samotrascendencja, świadomość i samoświadomość, procesualność, efemeryczność, ale także przemyślana forma i warsztat. Performance, w odrnieniu od rytuału, który cechuje powtarzalność, jest faktem jednorazowym, niepowtarzalnym, wykonany bowiem ponownie będzie już czyms innym, innym performance, chociażby z uwagi na inny kontekst sytuacyjny i kulturowy, inne miejsce i czas wykonania, inną publiczność. Performance ujawnia i podwaza stereotypy we wszelkich przejawach kultury, występuje przeciwko standaryzacji życia i sztuki, bowiem, jak za Gombrowiczem gosi Warpechowski: „Sztuka jest zawsze awangardowa”.

1. Pomimo obecności wykonawcy (artysta)²² i akcji (przekaz, odbiorca, spełnienie), *performance art* nie jest inscenizacj, a artysta sztuki performance nie gra roli w czyimś spektaklu, przedstawia siebie, swoj postaw wobec poruszanego problemu. A jednak przeświadczenie również o „teatralnym” rodowodzie sztuki performance, które pojawiało się już u schyłku lat 60. ubiegłego wieku i utrwalo w następnej

²⁰ R. Girard, *Kozioł ofiarny*, s. 176.

²¹ Z. Warpechowski, *Artysta jest*, Zjazd Marzycieli, Galeria EL, Elbląg 1971. Również w kontekście teatru: „To były w Polsce narodziny indywidualności, jednostki, która uwalnia się od presji otoczenia i szuka swojej własnej drogi. To nie jest romantyzm, to jest romantyzm [...] przepuszczony przez filtr Mdziej Polski” (fragment wypowiedzi L. Flaszna na temat J. Grotowskiego, cyt. za: *Grotowski – Flaszna*, re. Małgorzata Dziewulska [online], [dostęp: 01.10.2014]. Dostępny w Internecie: <ninateka.pl; http://culture.pl/pl/tworca/jerzy-grotowski>).

²² Z. Warpechowski, *Artysta jest*.

dekadzie²³, mimo sprzeciwu samych artystów-performerów, wynikało z rozszerzenia pojęcia na działania artystyczne o charakterze przedstawieniowym, procesualnym i transgresyjnym. Następnie w nurcie dyskusji nad kulturą postmodernizmu, fenomen autonomizacji sztuki performance został niejako przeinaczony poprzez zaliczenie jej do tych spośród zjawisk kultury, które oznaczono wspólnym terminem „sztuk performatywnych”. W ramach postmodernistycznej debaty odniesiono się również do rytuału jako kategorii performance, zakorzenionej w toposie „teatru świata”²⁴, determinującego teatralność kultury, uzgodnionej według koncepcji kultury postulowanej w ramach antropologii widowisk²⁵, a rozgrywanej w ramach komercyjnych form organizacji społeczeństwa spektaklu (G.E. Debord). Dopowiedzieć wypada, że owo rozszerzenie znaczenia terminu ang. *perform*, wyprowadzonego z łac. *per-formare*, i wprzęgnięcie go do wszechdyscyplinarnej performatywności, głoszonej w ramach tzw. nowej humanistki, skądinąd doczekało się nadspodziewanej kariery w ideologiach postmodernizmu. Dodajmy, *last but not least*, że w opisie kryzysu sztuki (i kultury) skutkowało to wnioskami ogłoszonymi na kanwie teorii symulacji społeczno-kulturowej (J. Baudrillard) oraz wizji kultury jako pustego znaku (A. Danto). Tendencje ukazujące uznanie zjawisk sztuki elitarnej wraz z przejawami popkultury i mass mediów za równoważne elementy strategii przemysłów kulturowych realizowanych w sferze ekonomiki rynku, według postulowanej zasady świata jako projektu (J. Dewey), ostatecznie nie mogły nie doprowadzić do wyczerpania modernistycznego paradygmatu kultury, a tym bardziej wizji kultury jako Logosu. Także postmodernistyczna relatywizacja wszystkiego, w tym dewaluacja hasel wolności, prawdy (etyki) sztuki, a także urynkowanie kultury (tzw. przemysły kulturowe), doprowadziła do rytualizacji gestów sztuki, obnażając oblicza utopii awangardy. Warpechowski konstatawał:

W gruncie rzeczy, dzisiaj można wyargumentować każdą myśl, nawet przeciwną czy wręcz sprzeczną wobec historycznie założycielskiej, źródłowej, w każdym razie wręcz genetycznie kluczowej dla danego zjawiska i jego samorozpoznania. Tak właśnie ma się sprawa ze sztuką performance, a nawet z samym określającym ją terminem. Dominuje w tym względzie wyprowadzanie performance’u, performatywności, a nawet performer’a ze wspólnych źródeł wypływających z teatru i tańca (np. buto). Liczne próby definicji

²³ Na takie stanowisko wpływ miały również koncepcje teatru awangardowego: *teatru przedstawień, aktora całkowitego, kultury czynnej* (jako święta), warsztatów *Parateatru* (1969–1978), *Teatru Źródła* (1976–1982) – badanie archaicznych technik rytualnych i dramatycznych, *Teatru Obiektywnego* – elementy obiektywne i uniwersalne w technikach rytualnych dramatu (1982), *Sztuk Rytualnych, Opus performatywnego* oraz teksty autorstwa Jerzego Grotowskiego, zob. J. Grotowski, *Performer*, w: tenże, *Teksty z lat 1965–1969*, wybór i red. J. Degler, Z. Osiński, wyd. 2 popr. i uzupeł., Wrocław 1990, s. 214–218.

²⁴ Zob. V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przekł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005. Wpływ na to stanowisko miały także teksty J. Grotowskiego.

²⁵ L. Kolankiewicz, *Wstęp: ku antropologii widowisk*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, wyd. 2. zm., popr. i rozsz., Warszawa 2010, s. 21.

i analizy zjawiska, rozpoczęte w l. 60. XX w., [...] wrzucają performance art do wspólnego „teatralnego worka”. Ponadto, terminem *performatywność* uzgadnia się dziś zjawiska wspierające marketing, rozrywkę, rynek i politykę versus polityki²⁶.

Następnie artysta wyznał, że:

To, czym pogardzaliśmy, co było dla nas szpetne, prostackie, kiczowate, uzyskało status kultury, zalegalizowane prawami rynku i demokracji. [...] Tak zwana wola kretynów jest przykrywką dla każdego draństwa, czynionego jakby w jej imieniu, a w istocie wyprowadzając tę większość na dudków. Tym sposobem wszechobecna już pop-kultura przedstawia nam ludzkość jako zbiorowisko kretynów, a więc zasługującą na pogardę. Toteż osoba demonstrująca współczucie dla niej, widziana jest jako ktoś niespełna rozumu. Tym sposobem słowa „naród”, „ojczyzna” i wiele innych wyparowały z powszechnego użycia, bądź uzupełnia się je grymasem ironii, wzruszeniem ramion. A jednocześnie pod nogami usuwa się piasek, trudno o równowagę i spokój. Coraz większe znaczenie zaczyna mieć więź grupowa, znaki porozumiewawcze, bezpieczeństwo w zмовie, rytuał, kostium, zachowania, gesty, a więc i polityczna poprawność wraz z dekalogiem ideologicznym²⁷.

W reakcji na idolatrię, gdy figura idola, kreowana przez lewicowych strategów społeczeństwa spektaklu ma zastąpić ludziom nie tylko Boga, ale i sens życia, Warpechowski odpowiedział serią performances. W 1987 roku artysta odnotował ich ideę programową następującymi słowami:

Przedstawiłem ideę, motywację, która doprowadziła do serii performansów pt. *Champion of Golghota*. Zasadnicze punkty: 1. Idolatria – bezmyślne i obłędne uwielbienie, kreowanie idoli przez menagerów i bezmyślne uleganie im. 2. Droga krzyżowa – XIV stacji jako największy i najdonioślejszy dramat człowieka w niezwyklej kondensacji. Odwracam wszystkie znaczenia i sensy zgodnie z duchem mechanizmów kreowania idoli – bohaterów naszych czasów. Wszystko ma być lekkie, miłe i przyjemne, a przy okazji reklamuje się np. coca-colę. Coca-cola jest odpowiednikiem octu z żółcią podanego Jezusowi. 3. Chrystus i Sokrates zostali skazani na śmierć demokratycznie, większością głosów²⁸.

W odpowiedzi na pytanie o związki między sztuką performance i religią podniósł sens działania tej sztuki w wymiarze obdarowania innych²⁹.

2. Neoawangarda charakteryzowała się uderzeniem w konwencjonalizm kultury oraz w jej zrutyinizowane i zrytualizowane formy, a także w mentalność masowego odbiorcy tzw. kultury popularnej lat 50. Przełomem okazały się akcje artystów procesualnych realizowane w przestrzeniach pozainstytucjonalnych, w miejscach

²⁶ Z. Warpechowski, *Podręcznik bis*, s. 359.

²⁷ Tenże, *Statecznik*, Lublin 2004, s. 13.

²⁸ Z. Warpechowski, *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance*, Gdańsk 1998, s. 44.

²⁹ *Eucharystia to najwspanialsze performance*, rozmowa ze Z. Warpechowskim, w: *Boże Ciało*, [red. nac. P. Rojek i in.], Kraków 2013, s. 229.

i galeriach prywatnych, na ulicach, placach miejskich i w szeroko pojętej naturze. Droga do sztuki performance, jako autonomicznego gatunku wypowiedzi twórczej, bez genetycznego związku ze specyfiką spektaklu teatralnego, wiodła m.in. od *action painting* Jacksona Pollocka i *Antropometrii* Yvesa Kleina, poprzez akcje artystów Fluxus, do pojawiających się równocześnie: interwencji, events i happeningów. Działania te cechowała programowa odrębność gatunkowa, ale wspólne było to, że wykluczały seryjność i powtarzalność, co ustrzegło sztukę od rytualizacji, tak często grożącej banałem. Można rozważać zjawisko sztuki performance na gruncie teorii aktów mowy Johna Austina, który wśród aktów mowy wyróżnił wypowiedzi performatywne. W kontekście amerykańskim, sztuce konceptualnej końca lat 60., przypisywano rolę autopozytywczą w aspekcie wypowiedzi tautologicznych, według których definicją sztuki jest sztuka oraz *sztuka jako idea sztuki*, czyli za przykładem filozofii analitycznej było to rozpoznanie sztuki głównie za pośrednictwem badań jej języka (F. de Saussure, L. Wittgenstein) i funkcji – w myśl działalności strukturalistycznej (R. Barthes). Znaczenia nabrało nowe definiowanie sztuki i dzieła sztuki (dematerializacja dzieła). Kosuth podkreślał, że dzieło sztuki jest tautologią, gdyż jest przedstawieniem intencji artysty. Nastąpiło przeniesienie akcentu z wyznaczników estetyczno-przedmiotowych dzieła w sferę dzieła jako znaczenia, bowiem według Sol Le Witta wtedy „Idea staje się maszyną, która tworzy sztukę” (1965). Przypomnieć należy, że główną ideę konceptualizmu zapłodniły *ready mades* Duchampa, a jej międzynarodowy zasięg przejawiał się w tak różnorodnych i efemerycznych kierunkach, jak: *minimal art*, sztuka procesualna, antyforma, *arte povera*, *body art*, *land art*, *Fluxus* czy sztuka performance, w których dominującą formą wypowiedzi (dzieł) stały się teksty, komunikaty, komentarze społeczne i polityczne, manifesty, wystąpienia. Te programowo prowokujące działania artystów przede wszystkim wprowadzały ferment do atmosfery lat 60. XX wieku, z ich buntem przeciwko zastygłej mieszczańsko-burżuazyjnej kulturze, obyczajowości, uprzedmiotowieniu człowieka, uprzedzeniom rasowym, przeciwko strukturom społeczno-administracyjnym, polityce, konfliktom i wojnom. Co prawda, postulując wprowadzenie nowego porządku (opartego najczęściej na lewicowych poglądach), paradoksalnie artyści odnosili się do archetypów, znaków, gestów i symboli czy form rytualnych, częstokroć przynależnych rytuałom religijnym, jednakże po to, by łamać współczesne rytuały kulturowe i społeczne.

3. Wolność artysty i autonomia sztuki manifestowały się poprzez krytykę instytucji kultury, osadzonych w strukturach społeczno-politycznych demokracji zachodniego świata. To ostatecznie okazało się być kolejną utopią. A jednak konceptualizm stał się nowym paradygmatem kultury, który obnażył nieprzystawalność modernistycznego modelu w perspektywie zaistniałych zmian. Znamienne, że Joseph Kosuth w tekście *Artysta jako antropolog* (1975) przypisywał artyście nową rolę jako czynnika tych zmian. Zatem, czy sztuka jako *art after philosophy*, w związku z obserwowanym w czasach po modernizmie wyczerpywaniu się filozofii i coraz głębszej deprecjacji religii, miała stać się nowym systemem wierzeń, czy nową mitologią?

Andrzej Partum, autor manifestu pozytywnego nihilizmu, jeden z czołowych dekonstruktorów pojęć: artysta, dzieło i sztuka, rozwiesił w 1982 roku przed Galerią BWA w Lublinie transparent ze znamienym napisem: *Milczenie awangardowe*. Kiedy indziej wyjaśniał, że jego przesłanie „związuje twórczą wyobraźnię w pokorę do rzędu cnót, a tym wznosi schronienie przed przedwczesnym rozszarpaniem artysty przez obłąd publiczny, domagający się upojenia swych dusz – fajerwerkami”³⁰. Artysta niejednokrotnie przybierał rolę kontestatora. Pierwsze *Milczenie awangardowe* Partum zmanifestował w 1974 na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, ale jeszcze nie wyczuwało się, że czas awangard i neoawangardy lat 70. zbliżał się do schyłkowego przesilenia, mianowanego hasłem postmodernizmu.

W niespełna dekadę przed *Milczeniem Awangardowym* Partuma, Włodzimierz Borowski zrealizował pokaz zatytułowany *Ofiarowanie Pieców*. Akcja odbyła się na terenie Puławskich Azotów w 1966 roku, podczas Sympozjum Artystów i Naukowców zorganizowanego pod hasłem *Sztuka w zmieniającym się świecie*. Pokaz, dedykowany nie tylko zgromadzonej w miejscu akcji widowni składającej się z uczestników sympozjum (artystów, filozofów, historyków sztuki), stał się autonomiczną odpowiedzią artysty na problem roli sztuki wobec natury i kultury, w obliczu nowych technologii przemysłowych jako dokonań socjalistycznego państwa, ale w konfrontacji z techniczno-politycznym i kulturalnym establishmentem PRL-u, wobec osoby artysty, niewątpliwie *à rebours*, zadziałał „*victimage* mechanizm”. Jego istotę Borowski zawarł w swojej relacji z tego wydarzenia. Artysta pisał:

Na teren zakładów wjeżdżają autokary z uczestnikami sympozjum i zaproszonymi gośćmi. Wszyscy grupują się przed piecami na wyznaczonym terenie. Ciemno – tylko od dołu oświetlają piece – głośno huczące potężne palniki gazowe. Po chwili wchodzę po żelaznych schodach na galeryjkę, jestem w smokingu. Przedemną idzie robotnik w kombinezonie i hełmie ochronnym. Za mną drugi... Widzę zajeżdżające samochody straży pożarnej, karetkę pogotowia i wóz milicyjny. W huku maszyn słyszę ciszę wpatrującego się we mnie tłumu czekającego na wydarzenie. Zapalają się reflektory skierowane na piece. Zapalają się i gasną w rytmie bicia serca. Zostaję sam na galeryjce umieszczonej na połowie wysokości pieców – kilkanaście metrów nad ziemią. Zaczynam mówić do mikrofonu. Mówię, że zachwycony pięknem pejzażu przemysłowego, nie mogę nic więcej zrobić jak obiekt, na którym przemawiam, potraktować jako dzieło sztuki i oddać z powrotem Dyrekcji Zakładów Azotowych. Proszę jednocześnie o szczególną opiekę nad tym obiektem, ponieważ wokół niego wiszą tablice „Grozi wybuchem”. Żeby uczcić tę chwilę, zaczynam śpiewać pieśń skomponowaną przez siebie do słów: „Mocznik, mocznik”, przerywając ją kilkakrotnie dla przypomnienia o tablicach ostrzegawczych. [...] entuzjazm mój dochodzi do szczytu i melodia przeradza się w hymn państwowy. Urywam śpiewanie i schodzę po schodkach. Światła reflektorów jeszcze pulsują. Podchodzę do ludzi, którzy jeszcze nie rozchodzą się. Kilku przyjaciół podchodzi do mnie, gratulując, czy pocieszając. Reszta ludzi stara się nie zauważyć mnie. Czuję swoje i ich zażenowanie, oburzenie ich, pogardę dla mnie za tak nieudany spektakl. Dyrekcja Azotów obrażona. Nagle podbiega do mnie aktor [Wojciech Siemion], potrząsając moimi rękami, mówi, że to wspaniała sceneria do

³⁰ Zob. J. Marx, *Rozmowa z Andrzejem Partumem*, „Poezja” 1982, nr 7.

deklamacji wierszy Norwida. Wchodzi na galeryjkę i słycać w głośnikach strofy wierszy, ktoś protestuje, że przecież to jest mój wieczór i nie wolno ingerować³¹.

Pojawiło się więc pytanie o to, czy w wyniku zastosowania „metody szoku”, możliwe jest świadomościowe przebudzenie, świeckie katharsis?

Przeprowadzony przez Rothenbuhlera przegląd użycia terminu „rytuał” w zakresie komunikacji społecznej odnosi się do rytuałów i ceremonii medialnych, rytualnego wykorzystania mediów i aktywności widowni, rytuałów politycznych, retorycznych i obywatelskich, rytuałów interakcji codziennej, na koniec zaś – koncepcji komunikacji jako rytuału. Rothenbuhler powiada, że: „Rytuały, rytzy i ceremonie są symbolicznymi działaniami społecznymi, a zatem sposobami komunikacji, które włączają jednostki w ład społeczny, tworzą rzeczywistość, wyrażają równocześnie jej idee i postawy”³². Na problem rytualizacji komunikacji w kulturze nadmiaru i wyczerpania, generującej jałowość pustych gestów³³ i komunikatów, reagowali szlachetną ironią właśnie artyści sztuki performance. Nie jest bowiem prawdą, że artysta sztuki performance ogniskuje uwagę wyłącznie na własnej egoistycznej egzystencji, nieprawdą jest też, że jego myśl oderwana jest od rzeczywistości, a on sam funkcjonuje w efemerycznym, neutralnym obszarze sztuki, oraz że artysta performer, z uwagi na własne bezpieczeństwo intelektualne, materialne i prestiżowe, ocenia świat z perspektywy bycia obok. Pogląd, że nie obchodzi go historia, kultura, nauka jest również niesłuszny. Wreszcie, niech wolno zauważyć: artysta sztuki performance nie jest twórcą komunikatów, których nie ofiarowałby odbiorcy. Świadczy o tym wystąpienie (performance pt. *W jakim pięknym miejscu jesteśmy*) Andrzeja Mitana i Cezarego Staniszewskiego w ramach Seminarium Naukowego w Łucznicy w 1992 roku. Przy stole konferencyjnym (ołtarz ofiarny) padają z ust artystów następujące zdania, będące treścią ich referatu:

W jakim pięknym miejscu jesteśmy. Jaka twórcza atmosfera. Co za wspaniali ludzie. Jacy wszyscy mili. Jak dużo ludzi. Co za zgoda. Jacy wszyscy wytworni. Jakie poczucie humoru. Same osobistości. W jakim pięknym miejscu jesteśmy. Ja też tu jestem. Co za wspaniałe seminarium. Co za wysoki poziom merytoryczny. Jak dużo ludzi. A jacy dobrzy. Jacy wszyscy wytworni. Jacy wszyscy piękni. Same osobistości. Elita intelektualna i twórcza kraju. Ja też tu jestem. Co tam kraju; świata. Co za wysoki poziom merytoryczny. Jaka twórcza atmosfera. Znakomita organizacja. Jacy wszyscy mili. Jacy wszyscy piękni. Co za zgoda. Jacy wszyscy dobrzy. A jakie poczucie humoru. Elita intelektualna i twórcza kraju. Co za wspaniałe seminarium. Co tam kraju; świata. Jak dużo ludzi. Jaka twórcza atmosfera. Jacy wszyscy wytworni. Jacy wszyscy mili. Same osobistości. Ja też tu jestem. Co za zgoda. Jakie poczucie humoru. (przyp. śmiech z sali). W jakim pięknym miejscu jesteśmy. Znakomita organizacja³⁴.

³¹ A.M. Leśniewska, *Puławy 66, I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców 2–23 sierpień 1966*, Lublin 2006, s. 45.

³² E.W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna*, s. 14.

³³ J. Świdziński, *Gesty, performance*, Galeria BWA, Lublin, 2004.

³⁴ A. Mitan, C. Staniszewski, *W jakim pięknym miejscu jesteśmy*, performance, Łucznicza 1992 [online], [dostęp: 07.05.2014]. Dostępny w Internecie: <http://www.andrzejmitan.com.pl/performance_3.htm>.

W odtwarzanym na ekranie filmie wideo pojawiają się portrety oficerów sowieckich, animowane w formie „gadających głów”, kontynuujących wypowiedź: „Nie jest to najbrzydsze miejsce. Średnia organizacja. (śmiech z sali). Seminarium też nie jest najgorsze. Niektórzy są nawet piękni. Jest trochę ludzi. Może nawet dobrzy. Nie wszyscy są wytworni. Część z nas stanowi elitę. [...] Trudno mówić o zgodzie”³⁵. Odjazd kamery odsłania pełny kadr fotografii z uwidocznionymi na niej przedstawicielami przywódców elity światowej (Churchill, Roosvelt, Stalin), pozującymi do zdjęcia podczas konferencji w Jałcie. Kontynuowana jest nadal wypowiedź: „Część z nas stanowi elitę. Jest może twórcza atmosfera. Nie jest to najbrzydsze miejsce. Seminarium też nie jest najgorsze”³⁶. Referat zwieńczyła salwa śmiechu i oklasków dobiegających z widowni.

Interpretacja figury „victimage mechanizm”, wyeksplikowana w mimetyczno-ofiarniczej teorii Rene Girarda wydaje się ujawniać również w symbolice performances Jerzego Truszkowskiego. Początek twórczości artysty przypada na pierwszą połowę lat 80., które uwidoczniły załamanie wielkich narracji, a polski kontekst polityczny uwyraźniło wprowadzenie stanu wojennego. Artysta podejmował wówczas najbardziej fundamentalne pytania dotyczące swojego istnienia, a formę wypowiedzi twórczej radykalizował za pomocą wycinania znaków symboli religijnych (gwiazda Davida, krzyż) na własnym ciele³⁷. W autorskiej książce, zatytułowanej *Histeria filozofii* (2000), dał opis performance (*fff-ppp*), który wykonał w 1985 roku:

Kaleczę skalpelem kolejne końce każdego palca lewej ręki, powtarzając po każdym cięciu: „Mądrość”. Stoję z uniesioną dłonią. Podchodzę do klawiatury. Prawa ręka uniesiona ze skalpelem dyryguje. Wypowiadam hasła zaczynające się na kolejne litery mego nazwiska. Po wypowiedzeniu każdego uderzam lewą krwawiącą ręką w klawiaturę, wybierając starannie rozmaite, długo wytrzymywane akordy. Transcendentalizm, Rozum, Umysł, Solipsyzm, Zabójstwo, Kontrapunkt, Onanizm, Wiwisekcja, Smutek, Komedium, Idiotyzm. Teraz gram parę bardzo prostych motywów, które były ostatnio moją obsesją. Lewą ręką we wszystkich oktavach. Gram, póki klawiatura nie jest całkowicie czerwona i póki palce nie ślizgają się we krwi tak, że trudno jest uderzać w klawisze³⁸.

Idea władzy, jako stanu regulującego stosunki społeczne, ale też jako tzw. instynktu władzy, czyli nieuświadomionej skłonności do panowania, żądzy dominacji, zawładnięcia innymi czy ich likwidacji, stawiana na gruncie filozofii, nauk społeczno-politycznych i psychologii, wprowadza w centrum problematyki, którą od zgoła trzech dekad podejmuje Zdzisław Kwiatkowski w swojej pracy *Zmiana układu sił 1983 – etc.* Artysta stawia tezę: „Istnieją trzy siły”, ale na tyle

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ J. Truszkowski, *K smierci / Farewell to Europe/Towards the Heath*, 1988 (realizacja: J. Truszkowski i J. Rydecki), oraz performance *Ziemia i krew / Earth and Blood*, 1988.

³⁸ Zob. J. Truszkowski, *Histeria filozofii*, Poznań 2000.

antagonistyczne, że dwie z nich „łączą się w celu likwidacji trzeciej”³⁹. Szansa dominacji jednej siły jest utopijna, chociaż możliwa przy sprzyjających warunkach lub osiągnięta podstępnie. Pojawia się więc kwestia równowagi sił, harmonijnego współistnienia, idei wolności, ale „[s]ytuacja, w której każda z sił istnieje niezależnie jest niemożliwa”⁴⁰. Czas realizacji i publicznej prezentacji przez artystę pracy, od jej pierwszej (1983) do najnowszej ekspozycji (2014) wyznacza okres bliski odstępowi międzypokoleniowemu, po którym, jak zauważają badacze, zwykle następują w świecie historycznie obserwowalne *zmiany układu sił*, a prawidłowość cyklicznej dominacji zmian rozpoznaje też tytułowe „etc.”. Nie sposób więc nie dostrzec subtelnej ironii, skrywanej pod maską demiurga czy władcy-stratega, gdy artysta ponownie powiada: „mam nieograniczony wpływ na układ trzech sił i zmieniam go wtedy, kiedy mam na to ochotę”⁴¹. Czy wolność nie jest kategorią bezwzględną? W perspektywie aksjologicznej i etycznej kwestię tę stawiali najważniejsi polscy artyści neoawangardy i jej spadkobiercy. Artysta oznajmiał: „Istnieją trzy siły”. Zauważono, że według egzegetów, w potrójnym kuszeniu Mistrza można odnaleźć analogię do rozmowy mędrców midraszu o niezmiennych pokusach człowieka: „nasyceń bez wysiłku, władzy dla władzy, pychy dla spektaklu”⁴². W piątym, kulminacyjnym według Dostojewskiego, rozdziale *Braci Karamazow* pada zarzut o dar ludzkiej wolnej woli, ale pojawia się też myśl alternatywna: „Istnieją trzy siły, tylko trzy siły na Ziemi, które mogą na wieki zniewolić i zjednać sumienia tych słabych buntowników dla ich szczęścia. Te siły – to cud, tajemnica, autorytet”⁴³. Praca *Zmiana układu sił – etc.* nie jest relatywistyczna, jest ona wieloaspektowa i wieloetapowa. Przez lata działań szablony do odwzorowywania figur nie uległy zużyciu i nie wykazały zmian.

Powyższe uwagi są zaledwie zarysowaniem tematu „rytuałów ofiarowania” i sztuki performance, który zasługuje na głębsze przeanalizowanie. Ich celem było wskazanie na inspirację artystów sztuki performance, która wynikała z zapożyczenia motywów rytu ofiarowania i figury ofiary, obecnych w strukturach mitycznych i religijnych. Nabrały one nowych znaczeń oraz posłużyły artystom do przekazania nowych treści, będących refleksją nad stanem dzisiejszej kultury i świata. Przy czym należy zaznaczyć, że za odrębnością kategorii performance i rytuału opowiedzieli się sami artyści. Przywołanie w tekście obszernych wypowiedzi artystów miało na celu, chociażby częściowe, przybliżenie ich postaw manifestowanych w sztuce performance, cechującej się efemerycznością. Sztuce, którą odbiorca doświadczyć może jedynie podczas bezpośredniego z nią kontaktu.

³⁹ J. Męderowicz, *Układ, siła, zmiana w działaniach Zdzisława Kwiatkowskiego*, w: *Xtreme*, Galeria 13 muz, Szczecin 2014, s. 63.

⁴⁰ Tamże, s. 64.

⁴¹ Tamże.

⁴² Zob. W. Dawidowski, *Pozytywna strona pokusy*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 8.

⁴³ Tamże.

BIBLIOGRAFIA

- Bereś J., *Fakt twórczy. Pojęcie dzieła cz. 1*, w: tenże, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, Kraków 2002.
- Dawidowski W., *Pozytywna strona pokusy*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 8.
- Eucharystia to najwspanialsze performance. Rozmowa ze Zbigniewem Warpechowskim*, „Presje”, red. nacz. P. Rojek i in., Kraków 2013.
- Girard R., *Koziół ofiarny*, tłum. Mirosława Goszczyńska, Łódź 1987.
- Goldberg R., *Ritual*, w: *Performance Art. From Futurism to the Present*, London 1988.
- Grotowski J., *Performer*, w: tenże, *Teksty z lat 1965–1969*, wybór i red. J. Degler, Z. Osiński, wyd. 2 popr. i uzupeł., Wrocław 1990.
- Jappe E., *Performance, Ritual, Prozess – Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München-New York 1993.
- Kolankiewicz L., *Wstęp: ku antropologii widowisk*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, wyd. 2 zm., popr. i rozsz., Warszawa 2010.
- Ku prywatyzacji religii?*, red. A.A. Szafranski, Lublin 2013.
- Leśniewska A.M., *Puławy 66, I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców 2–23 sierpień 1966*, Lublin 2006.
- Marx J., *Rozmowa z Andrzejem Partumem*, „Poezja” 1982, nr 7.
- Męderowicz J., *Układ, siła, zmiana w działaniach Zdzisława Kwiatkowskiego*, w: *Xtreme*, Galeria 13 muz, Szczecin 2014.
- Performance, praca zbiorowa*, wybór tekstów G. Dziamski, H. Gajewski, J.S. Wojciechowski, Warszawa 1984.
- Romejko A., *Teoria mimetyczno-ofiarnicza – wprowadzenie do antropologii Rene Girarda*, „Studia Gdańskie” 2002–2003, t. 15–16.
- Rosińska Z., *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985.
- Rothenbuhler E.W., *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, tłum. J. Barański, Kraków 2004.
- Słownik sztuki XX wieku*, napisany pod kierunkiem G. Durozoi, Warszawa 1998.
- Truszkowski J., *Histeria filozofii*, Poznań 2000.
- Turner V., *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przekł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.
- Warpechowski Z., *Performare*, Łódź 1979.
- Warpechowski Z., *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance*, Gdańsk 1998.
- Warpechowski Z., *Statecznik*, Lublin 2004.
- Warpechowski Z., *Performare III*, w: tenże, *Podręcznik bis*, Kraków 2006.

NETOGRAFIA

- De Marinis M., *Badania nad rytuałem w pracy Grotowskiego [tekst wygłoszony podczas konferencji: Poszukiwania rytualne w polskim teatrze, Uniwersytet Paryż IV – Sorbona, Paryż 13–14.10. 2006]*, [online], [dostęp: 19.01.2015]. Dostępny w Internecie: <<http://www.grotowski.net/performer/performer-1/badania-nad-rytuałem-w-pracy-grotowskiego?page=4>>.

Kuhner H., *Rytuały. Hermann Nitsch*, [online], [dostęp: 11.11.2014]. Dostępny w Internecie: <<http://viennanet.info/wp-content/uploads/2009/08/the-rituals-of-nitsch.pdf>>.

Streszczenie

Roli odwzorowań czy raczej zapożyczeń form gestów rytualnych nie sposób pominąć w przestrzeni sztuki. Ważne okazują się tu zwłaszcza odniesienia do kategorii rytów ofiarowania, symbolicznie kodowanych szczególnie przez neoawangardę lat 60. i 70. XX wieku, czytelnych na gruncie wypowiedzi i działań polskich artystów sztuki performance. „Rytuał” oraz „performance” to wiodące kategorie, które namaściły, nie tylko semantycznie, pomodernistyczną wizję kultury. Jednakże, jak wykazują liczne przykłady sztuki performance, artyści posługują się tym wzorem kulturowym zwykle po to, by podjąć na nowo dyskusję na temat człowieka, roli artysty i sztuki w dobie tzw. płynnej ponowoczesności, oraz aby demaskować jej demony. Artyści sztuki performance wielokrotnie podkreślali, że performance nie może być współczesnym rytuałem w żadnym sensie, ponieważ ze swojej natury jest przeciwna ona wszelkiej rytualizacji. Jej celem zawsze była manifestacja indywidualności i wolności twórczej oraz podważanie stereotypów i klisz kulturowych.

Słowa kluczowe: rytuał, rytualizacja, *victimage mechanism*, sztuka performance, neoawangarda, Jerzy Bereś, Włodzimierz Borowski, Zbigniew Warpechowski

REMARKS ON “RITUALS OF SACRIFICE” AND PERFORMANCE ART

Summary

We cannot mention the role of representations or rather appropriation of forms of ritual gestures in the space of contemporary art. There appear to be important in particular, references to the category of rites of sacrifice, symbolically encoded by neoawangardę especially the 60s and 70s, on the basis of clear statements and actions of Polish performance artists. “Ritual” and “performance” are the leading categories that namaściły, not only semantically, post-modernist vision of culture. However, as shown by numerous examples of performance art, the artists use this cultural pattern usually in order to resume a discussion on man, the role of the artist and the art in the era of the so-called liquid postmodernity, and to expose its demons. Performance artists repeatedly emphasized that performance cannot be a modern ritual in any sense because by its very nature it is opposed to any ritualisation. The purpose of artists of performance art has always been a manifestation of individuality and creative freedom and undermining any cultural stereotypes and clichés.

Keywords: ritual, ritualization, *victimage mechanism*, performance art, neo-avant-garde, Jerzy Bereś, Włodzimierz Borowski, Zbigniew Warpechowski