

#43

Zeszyty Artystyczne

Misteria – rytuały – performanse.
Wymiar estetyczny

Mysteries – Rituals – Performances.
The Aesthetic Dimension



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

1(43)/2023

Zdjęcie na okładce

Koncert wizualny Adama Garnka, Kielce 2013

fot. K. Peczański

Rozmowa

Janusz Baldyga
Tomasz Misiak
Paweł Możdżyński
Tomasz Rokosz
Ewa Wójtowicz
Jakub Źmidziński

O wymiarze estetycznym misterium, rytuału i performansu

Jakub Żmizdiński: Rozpocznijmy od kwestii zakresu znaczeniowego interesujących nas pojęć: misterium, rytuał i performans. Każde z nich stanowi odrębny „kosmos” znaczeniowy. Zaczynając od „misterium”, które występuje też w formie „misteria”, słowo to wywodzi się z języka łacińskiego i znaczy ‘tajemnica’. Warto przypomnieć, że w starożytności funkcjonowały misteria eleuzyjskie, dionizyjskie czy orfickie. Termin misterium oznaczał również średniowieczną formę teatralną o ściśle określonych regułach i tematyce. Dodać trzeba, że miało ono silny wpływ na późniejszy teatr, szczególnie dramat romantyczny. Do dziś możemy obserwować w wielu miejscach Europy, również w Polsce, różne misteria, szczególnie Mękę Pańską, zwaną również pasją. Pojęcie misterium funkcjonuje też jako synonim liturgii oraz przeżycia mistycznego.

Z kolei rytuał wywodzi się z łacińskiego *ritus* (obrzęd, zwyczaj). Słowo to ma wiele pojęć bliskoznacznych, pomiędzy którymi różnie stawia się granice, np. ryt, obrzęd lub obrządek, ceremonia czy też ceremonial. Rytuały są różnorodnie badane i to od perspektywy badawczej będzie zależało, jakie dokładne znaczenie nadamy temu pojęciu, jak je będziemy definiować. Rytuał *sensu stricte* to według wąskiej definicji element kultu i dotyczy sfery sacrum. Według definicji szerokiej, ujęty z perspektywy funkcjonalnej stanowi całą sferę społecznych interakcji: świeckich, politycznych, masowych, cielesnych i tak dalej.

Z kolei performans to najmłodszy z tych terminów, jeśli chodzi o jego karierę w naukach humanistycznych i w sztuce. Nawet to, że jego pisownia w języku polskim jest jeszcze nie do końca określona, wskazuje, że słowo to zachowało w naszym języku świeżość, niedookreśloność. Wywodzi się ono z języka angielskiego i znaczy ‘przedstawienie, wykonanie’. U Richarda Schechnera znajdziemy podstawowe rozróżnienie na performanse społeczne i artystyczne. Performans artystyczny to raczej domena teatru i sztuk wizualnych. Tutaj trzeba wskazać na wagę tego, co zrobił niegdyś

Jerzy Grotowski, zarówno swoimi działaniami teatralnymi, jak i tekstami. Wiele lat temu spotkałem studenta, który pokazał mi kartkę z kserokopią *Performera* – całą pozakreślaną, z zaznaczeniami i wykrzyknikami – on tym po prostu żył, nosił to niemal jak Ewangelię czy jakiś magiczny tekst.

Można też powiedzieć, że performans otworzył furtkę do powstania nowej nauki czy też raczej hybrydy naukowo-artystycznej, jaką jest performatyka, której głównym propagatorem stał się wspomniany już Richard Schechner. Według tej koncepcji performans wydaje się pojęciem szerszym niż rytuał, bo zawiera w sobie teatr, widowisko, rytuał, szamanizm i wiele, wiele innych zjawisk.

Janusz Bałdyga: Dla mnie niezwykle cenne było doświadczenie Akademii Ruchu. Od końca lat 70. aż do zakończenia działalności w 2015 roku byłem jej członkiem, uczestnikiem i obserwatorem działań, w których trzy przedstawione przez Pana pojęcia spotykały się czy też krzyżowały w projektach najczęściej realizowanych w przestrzeni miejskiej. Kuratorzy festiwali organizowanych przede wszystkim we Włoszech i Wielkiej Brytanii byli pod bardzo silnym wpływem Jerzego Grotowskiego. Pojawienie się na festiwalach w Sant’Arcangelo wirujących derwiszów wprowadzało ich w przestrzeń szeroko pojmowanego performansu. To było niezwykle interesujące ze względu na konfrontację chociażby z Living Theatre albo z Bread & Puppet. To wygenerowanie wspólnej płaszczyzny okazało się – jak mi się wydaje – właśnie takim efektem fascynacji Grotowskim i Teatrem Źródeł.

W doświadczeniu Akademii Ruchu bardzo istotne było wtedy zapoznanie się z książką *Człowiek w teatrze życia codziennego* Ervinga Goffmana i konfrontacja z jej treścią. Pozwoliło to na zdefiniowanie obszaru oddziaływania performansu w Polsce, choć jako zjawisko istniał wcześniej. Ważne były jednak wejście w codzienność i próba jej rytualizacji. Efektem tego w doświadczeniu Akademii Ruchu był spektakl *Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej* z 1979 roku. Oczywisty z perspektywy czasu pogląd, że człowiek „w teatrze życia” jest zarówno aktorem, jak i widzem, wpływał na dekonstrukcję przestrzeni działań i odbioru przekazu artystycznego.

Chciałbym przywołać serię działań Akademii Ruchu pt. *Miasto. Pole Akcji*, gdzie zarówno rytualizacja gestu codziennego, jak i powyższy pogląd były naturalnie eksponowane. Z całą pewnością trzy przytoczone przez Pana pojęcia mogły koegzystować w jednej przestrzeni, zasadniczo wpływając na kształtowanie nowych idei teatru, sztuki akcji i performansu.

Paweł Możdżyński: Tak, to jest bardzo ciekawy temat: Grotowski, Goffman, performans. Żałuję, że książka Goffmana została tak, a nie inaczej przełożona na język polski, gdyż słowo „performans” tłumaczy się tam jako

‘spektakl, występ’, co nadaje inne znaczenie myśli Goffmana. Spektakl jest czymś innym niż performans także w socjologii, i tutaj myśl Goffmana została, moim zdaniem, trochę zakłamana. Oczywiście było to związane z tym, że w języku polskim jeszcze nie upowszechnił się wtedy termin performans, w związku z tym radzono sobie, jak radzono.

Od Goffmana wiele rzeczy się zaczęło. Z drugiej strony istotni byli też Schechner, który współpracował z Grotowskim, i z nimi związany Victor Turner, do którego ja się często odwołuję, szczególnie do jego pojęcia performansów kulturowych i podziału na strukturę i antystrukturę. Według Turnera sfera antystrukturalna społeczeństwa jest zagospodarowana głównie przez doświadczenia liminalne, ale też *communitas*, czyli braterstwo. Dla mnie bardzo ważną kategorią jest antystrukturalność i liminalność.

Żyjemy w „złym czasie dla definicji”. W naszym współczesnym świecie trudno cokolwiek dobrze zdefiniować i to tak, żeby się wszyscy zgodzili. Ktoś w latach 50. obliczył, że istnieje ponad 150 sensownych definicji kultury. Stąd w socjologii i antropologii kulturowej nie ma zgody, czym jest kultura. Tak samo byłoby bardzo trudno zdefiniować sztukę. W gruncie rzeczy wszystko, co ważne, wymyka się dzisiaj definicjom. Próby definicji rytuału, performansu czy misterium będą zawsze napotykały problemy, dlatego że żyjemy – jak to mówił Bauman – w płynnej rzeczywistości i wszystko się ze wszystkim miesza. To jest specyfika naszego czasu. Zresztą samo pojęcie performansu do tego zmierza – żeby dokonywać transgresji ścisłych podziałów na dziedziny sztuki, na rytuał i tak dalej, do czego także Grotowski dążył.

Jakub Żmidziński: Przy czym od nas jako naukowców żąda się czegoś zupełnie innego. Musimy definiować, musimy się wpisywać w odpowiednie obszary nauk, bo w jednych punktujemy, a w innych już nie. Także żyjemy, mam wrażenie, w rozkroku – z jednej strony mentalnie jesteśmy w innym obszarze, natomiast struktury, w których funkcjonujemy jako pracownicy nauki, wymagają czegoś zupełnie innego.

Tomasz Misiak: Kontynuując, powiedziałbym, że między tymi trzema pojęciami: misterium, rytuał i performans, jest sporo – jakby to powiedział Wittgenstein – podobieństw rodzinnych. Istnieje wiele elementów wspólnych w ich znaczeniach, stąd mowa o odcieniach znaczeniowych. Również miałem kłopot, żeby na poziomie ogólnym i definicyjnym wyznaczyć między tymi pojęciami ścisłe granice czy też ramy. Tutaj trzeba byłoby powiedzieć, kiedy kończy się coś, a zaczyna coś innego. Tego zrobić się nie da, chyba że odwoływalibyśmy się do konkretnych praktyk, np. artystycznych lub innego typu. Być może tutaj byłoby łatwiej. Natomiast na poziomie językowym czy słownikowym wydaje mi się to niemal niemożliwe.

W związku z tym zacząłem zastanawiać się nad tym, czy dałoby się znaleźć jeszcze inne pojęcie czy cechę działającą we wszystkich tych trzech pojęciach. Moja robocza propozycja jest taka, że ciekawie byłoby spojrzeć na te trzy terminy, a przede wszystkim związane z nimi praktyki, przez pryzmat pojęcia (ale też doświadczenia) powtórzenia. Zastanawiałem się nad tym, w jaki sposób funkcjonuje w nich powtórzenie. Wytotowałem, że powtórzenie można rozumieć np. jako zasadę pewnej formy czy struktury nieliniarnej i nienarracyjnej, albo wręcz przeciwnie: liniarnej i narracyjnej. W każdym razie powtórzenie byłoby siłą działającą, stwarzającą pewną formę zarówno rytuału, performansu, jak i misterium. Mogłoby również służyć jako coś w rodzaju lupy, za pomocą której można się przyjrzeć gestom, stosowanej materii, rekwizytom – całej tej sferze znaczącej, ale niekomunikowalnej za pomocą języka. Powtórzenie mogłoby być czymś w rodzaju narzędzia fenomenologii gestu. Powtórzenie mogłoby być też tutaj rozumiane jako podstawa doświadczenia czy podstawa przeżywania w każdej z tych sfer.

Powtórzenie mogłoby być też traktowane jako wyraz lub wynik automatyzmu i co z tym trochę związane – swoiste narzędzie hipnozy czy samozapomnienia. Mam tu na myśli kwestie związane z powtarzaniem jakiejś czynności. Powtórzenie mogłoby być rozumiane także jako swoista metoda zapamiętywania, kiedy robimy coś, powtarzamy, ponawiamy po to, żeby albo w ciebie, albo na płaszczyźnie ideowej jakoś to sobie zapamiętać czy ugruntować, żeby móc to w konsekwencji potem jeszcze raz powtórzyć. No i być może powtórzenie da się ująć jeszcze jako metodę improwizacji.

Gdy zacząłem się przyglądać bliżej znaczeniom tych trzech pojęć, wyszło na to, że w performansie powtórzenia będzie najmniej. Powtórzenie w performansie byłoby ewentualnie powtórzeniem wewnątrz określonego działania, ale nie tym powielanym w innych działaniach. I tutaj doszedłem do wniosku, że się jednak mylę, to znaczy nie wiem dokładnie, jak to jest. Mimo wszystko natomiast wydaje mi się, że kategoria powtórzenia, jakby to napisał Deleuze, generuje różnicę. I to mi się wydało pociągające czy też przyciągające. Oczywiście nie definiując tych trzech pojęć.

Ewa Wójtowicz: Poruszyłeś bardzo ciekawą kwestię w odniesieniu do powtórzenia, którym zajmowałam się badawczo w kontekście performansów zmediatyzowanych. Pierwszą grupę stanowi nurt działań performatywnych realizowanych w przestrzeni światów wirtualnych, jak Second Life, w którym dochodziło do powtórzeń typu *reenactment*, czyli odtworzenia klasycznych performansów z lat 70., ale nie poprzez ciała performerów, tylko ich awatary. Przykładem są *Synthetic Performances*, które realizowali Eva i Franco Mattes, odtwarzający kanoniczne prace z historii perfor-

mansu, zaplanowane dla działań w duecie (np. *Śpiewającą rzeźbę* Gilberta i George'a czy akcję *Tapp und Tastkino*, którą przeprowadzili niegdyś Valie Export i Peter Weibel). Drugą metodę powtórzenia przyjęli M. River i T. Whid z duetu MTAA, którzy w pracy *1 Year Performance Video* dokonali swoistej „aktualizacji” (*update*) rocznego performansu Tehchinga (Sama) Hsieha. Pozornie odtworzyli go w formie ciągłej transmisji wideo w czasie rzeczywistym, jednak był to tylko montaż kilku zapętlnych fragmentów, zaś trudy rocznego performansu przeniesione zostały na widzów, którym za wytrwałość w oglądaniu obiecano nagrodę. Można więc potwierdzić istnienie powtórzenia, które zasadza się na formule pętli zadzierzgniętej między analogową, ucieleśnioną przeszłością a zmediatyzowaną terażniejszością. I w tym procesie ujawnia się wspomniana różnica.

Janusz Bałdyga: Powtórzenie jest szalenie interesującym zagadnieniem wprowadzającym czas jako kategorię opisu i analizy wydarzenia. Bywa także kluczowym pojęciem w performansie, choćby z tego powodu, że ortodoksyjni performerzy wykluczają je, zakładając, że jedną z podstawowych cech performansu jest jego niepowtarzalność. W działaniach warunkowanych choreografią powtórzenia pozwalają uporządkować przestrzeń i przebieg narracji rytmem opartym właśnie na powtórzeniach. One oczywiście są, bo nie może ich nie być choćby ze względu na pamięć ciała, niejednoznaczną funkcję dokumentacji i ograniczoną możliwość percepcji jednorazowego komunikatu, kierowanego zazwyczaj do kilkudziesięciosobowej grupy odbiorców.

Te trzy pojęcia, o których mówiliśmy, chciałbym także odnieść do koncepcji Jerzego Beresia, według którego wiąże je tajemnica. On sam używa tu określenia „manifestacja”. Manifestacja jest tym pojęciem, właściwie nie chcę powiedzieć misterium, które opisuje obszar jego aktywności i kreacji. Ja bym tutaj jeszcze zaproponował pojęcie ciała jako podmiotu i przedmiotu określającego status obecności performerera. Tutaj oczywiście otwiera się możliwość wielu strategii obecności, wśród których odnajdziemy niezwykle interesującą strategię performerera nieobecnego.

I teraz znowu, nawiązując do Beresia, chciałbym zwrócić uwagę na kreacyjny, ekspresyjny charakter własnego ciała, wzmocniony wielokrotnością manifestacji. Myślę tutaj o nagości człowieka, a później starego człowieka, właściwie od początku lat 70. do 2011 czy 2012 roku. Ciało, które się starzeje, komunikuje upływ czasu i różnice będące skutkiem procesów biologicznych. Pojęcie awatara w przypadku Beresia jest szalenie trudne, bo tak jak można było zastąpić ciało Ewy Partum w znanym, klasycznym działaniu, to znalezienie takiego rozwiązania dla Jerzego Beresia, gdy jego ciało jest komunikatorem niesłychanie ekspresyjnym i nieporównywalnym, wydaje mi się bardzo trudne. Chociaż pewnie możliwe.

Tomasz Rokosz: Mnie z kolei interesują tradycyjne obrzędy i rytuały. Używam tu zamiennie tych pojęć, ponieważ Gennepowskie *rites de passage* tłumaczone są często zamiennie jako rytuały i obrzędy. Mnie interesuje tradycja jako punkt wyjścia, oczywiście do przetworzenia również, ale te zawsze ustawiam w drugiej kolejności. Interesują mnie nie tyle teoretyczne rozważania, ile próba analizy zebranego materiału empirycznego.

Wiele lat pracowałem w terenie zbierając obrzędy i informacje o nich. Jeżeli chodzi o sposób ich analizy, to jest to dla mnie drugie kluczowe pytanie. Właśnie te najważniejsze obrzędy zajmują poczesne miejsce w polskiej czy światowej kulturze i wielokrotnie stawały się przedmiotem rozważań. I to z różnych perspektyw: historyków kultury, historyków literatury, socjologów, artystów, ale przede wszystkim jednak etnologów i folklorystów. W bardzo małym stopniu muzykologów czy etnomuzykologów, co według mnie stanowi pewną lukę, którą warto zapłacić.

Pytanie, jak to zrobić, skoro istnieją różne perspektywy: fenomenologiczna, symboliczna, semiotyczna? To się bardzo wyraźnie zaznaczyło w literaturze etnologicznej z lat 70., 80., 90. XX wieku. Także we wspomnianej już filozofii święta – u Turnera, Leacha, dodałbym także van Gennepa, Caillois, Bachtina – kwestia ludyczności była szeroko rozważana, podobnie jak symbolika czasu przejścia. Szkoła tartusko-moskiewska odcisnęła też w badaniach nad obrzędem wyraźne piętno. A co ze szkołą moskiewską Nikity Ilicza Tołstoja, który zaproponował wielokodowy opis obrzędu, jak bym go w skrócie nazwał. Dziwi mnie znikoma ilość prac, które wykorzystują tę metodologię. Możemy je policzyć na palcach jednej ręki. Okazuje się, że wielowarstwowa technika opisu rytuału jest dosyć trudna, a na pewno czasochłonna. Mnie przez ostatnie lata to właśnie interesowało. Próbowałem badać konkretne obrzędy: sobótkę, różne formy kołędowania.

Ewa Wójtowicz: Performans zaś miał w swych pierwszych latach połączenia z medium wideo wymiar nieco rytualny (pomyślmy, jak wykorzystywali wideo Bruce Nauman czy Peter Campus). To przekonanie o głębszym wymiarze działań performatywnych wybrzmiało wraz z nastaniem epoki interaktywnych instalacji telematycznych w latach 90., by zaniknąć współcześnie w zalewie banalności, której uosobieniem są występy na TikToku.

Dlatego chciałabym tu jeszcze dopowiedzieć refleksję związaną z moją obserwacją kultury postmedialnej. W jej obrębie dostrzegam to, co pewnie zresztą wszyscy zauważamy – że znaczenia pojęć, o których rozmawiamy, uległy znacznemu spłyceciu. To wynika oczywiście z masowego charakteru tej kultury, a także z tego, że rozumienie pojęć takich, jak misterium czy rytuał, uległo radykalizacji wskutek polaryzacji światopoglądowej, której doświadczamy w kulturze sieciowej. Dzisiaj mamy do czynienia

z tym, co artysta i teoretyk James Bridle nazywa nastaniem nowych wieków ciemnych (*New Dark Age*). To znaczy: im więcej mamy informacji, tym mniej wiemy, zagubieni w ich nadmiarze i sprzecznościach.

Widać to w mnogości światopoglądów artykułowanych w Sieci, gdzie swoiście rozumiane misteria i rytuały odprawiane są przecież przez takie osobowości internetowe, które czerpią z bardzo rozmaitych inspiracji w zakresie samozwańczego poszukiwania duchowości. Efektem tego są postawy, które lokują się nieraz na granicy szaleństwa. Tacy „jurodwiwi” internetu znajdują swoich bardzo licznych zwolenników, często też naśladowców, a nieracjonalne połączenia skojarzeń czy emanacje poglądów mają niezwykle szerokie oddziaływanie. Ten krąg zagadnień poruszała niedawno wystawa poświęcona tematyce technoszamanizmu, zorganizowana w HMKV w Dortmundzie, kuratorowana przez Inke Arns. Zatem ten właśnie wymiar funkcjonowania omawianych tu pojęć w sferze kultury niemoderowanej odgórnie mógłby nas zwieść na takie intrygujące, chociaż z trudem poddające się analizie naukowej manowce.

Jakub Żmizdiński: Drugie pytanie, które chcę teraz postawić, jest taką samą puszką Pandory: w tytule naszego numeru widnieje słowo „estetyka”, chodzi więc o wymiar estetyczny omawianych wcześniej pojęć. Mam świadomość, że dotykając pojęcia estetyki wchodzimy na równie grząski grunt, a może nawet jeszcze bardziej... Niemniej jednak warto zadać pytanie o granice estetyki współczesnej, estetyki działań performatywnych, i postawić problem: jak badać te zagadnienia? W nauce w bardzo małym stopniu obecne jest pojęcie estetyki rytuału, raczej mówi się o estetyce performatywności. To performatyka otwarła drzwi na to, żeby przyglądać się wszelkim performansom, nie tylko tym artystycznym, z perspektywy estetycznej. Antropologia natomiast idzie tropem badania rytuału jako zjawiska kulturowego i raczej uznaje – tak jak mówił Durkheim – że wymiar estetyczny jest potrzebny rytuałowi, aby zakryć „nadmiernie twardą szorstkość”. Badacz ten stwierdził też, że rytuał angażując różnego rodzaju formy sztuki staje się „niejako” estetyczny. Jednak w odniesieniu do performansu mamy nieco inną sytuację.

Paweł Możdżyński: Rzeczywiście otwieramy kolejną puszkę Pandory, dlatego że musielibyśmy się zastanawiać, czym jest estetyka. Czy jest to nauka filozoficzna, czy chodzi tutaj o piękno, czy chodzi o jakiś wymiar zewnętrzny czegoś, czyli kształt. Pytając o estetykę rytuału, dotykamy kwestii przejawiania się rytuału w poszczególnych zmysłach. Doprowadza nas to znów do ciała. Można tu przywołać koncepcję somaestetyki Shustermana – estetyki jako *a isthetikos*, czyli doświadczenia zmysłowego. W tym sensie estetyka spina i performans, i misterium, i oczywiście rytuał – wszędzie

chodzi o to samo, o doświadczenie zmysłowe, o ciało i sposoby ekspresji, właśnie cielesne sposoby ekspresji tego doświadczenia. Powoduje to z drugiej strony uczestnictwo i odbiór tego doświadczenia przez ewentualnych widzów czy współuczestników.

Natomiast jeżeli chodzi o doświadczenie codzienne, to konieczna jest uwaga socjo-antropologiczna: żyjemy w czasie hiperestetyzacji rzeczywistości. Znowu możemy się zastanawiać, jak niegdyś estetyczne, to znaczy pojmowane jako cielesne doświadczenia performatywne, zmieniają się w doznania hiperestetyczne, przeestetyzowane. Cały czas, gdy o tym myślę, mam przed oczami performanse Mariny Abramović, te stare i to, które się odbyło w MoMA (The Museum of Modern Art) – *Artystka obecna*. Na przykładzie tego przedsięwzięcia widać przejście od somaestetyki do hiperestetyzacji doświadczenia cielesnego, charakterystycznego dla kultury masowej. Performans też uległ hiperestetyzacji wbrew intencjom szczególnie założycieli performansu, no i myślę, że pana Janusza Bałdygi także.

Janusz Bałdyga: Przywołałbym jeszcze ważne dla naszych rozważań pojęcie zaproponowane przez pana Tomasza Misiaka, czyli powtórzenia. Choć to, o czym teraz mówię, dotyczy bardziej teatru, spektakle dotyczące codzienności opierały się właściwie na mechanizmie wielokrotnych repetycji. Monotonne, wielokrotne powtarzanie codziennych gestów z jednej strony potwierdza ich znaczenie, z drugiej estetyzuje poprzez rytm.

Jest to związane z tym, o czym mówił pan Paweł Moźdzysłowski – z ciałem. Teatry, które wywodziły się z tradycji tańca (myślę o Pinie Bausch czy DV8), estetyzowały ciało – powiedziałbym – doskonale. Jednocześnie dochodzi czasem do dość perwersyjnej gry ciałem, ale nadrzędna okazuje się właśnie estetyzacja. Myślę, że mamy tu do czynienia z bardzo ciekawym zjawiskiem. I znowu przywołam Jerzego Beresia, który na pytanie wnuka o to, czy się wstydzi, odpowiedział – wstydzę się.

Pojęcie wstydu zaczęło być pojęciem kluczowym. Twierdzenie, że wstyd ma wpływ na estetyzację działań, jest może przesadzone, brutalne erformanse z lat 60. są jednak też w jakiś sposób estetyczne. Nie mówię o Ulayu i Abramović jako ludziach pięknych według powszechnych kryteriów, ale o działaniach podjętych również na polskim gruncie przez takich artystów jak Włodzimierz Borowski czy Marek Konieczny. Jeśli przyjmiemy, że ciało jest podmiotem i przedmiotem performansu, to wokół niego kształtuje się estetyka dzieła.

Ewa Wójtowicz: Obaj panowie dotknęli bardzo ważnych kwestii. Nieprzypadkowo przywołana została Marina Abramović, mogąca być patronką estetyzacji performansu, co pozwala nam przypomnieć jej performans dokamierowy zatytułowany *Art must be beautiful, artist must be beautiful*,

gdzie rytuał higieny, polegający na szczotkowaniu włosów, prowadzi przez obsesję powtórzeń do samookaleczenia. Paradoksalnie to takie właśnie zachowania dokamerowe w pierwszych miesiącach pandemii zdominowały platformę YouTube, mając charakter instruktażowy, np. pokazując, jak samodzielnie ostrzyć włosy. Zebrane w obrazowy wielogłos zostały pokazane w kontekście sztuki. Performerka internetowa działająca pod pseudonimem Molly Soda stworzyła z nich wideokolaż pt. *Cutting My Bangs At Home!*, gdzie obraz z kamery staje się lustrem, w którym odbijają się dziesiątki identycznych gestów.

Wracając jednak do Abramović, dziś widzimy, że obsesyjne próby uzyskania popularności, by stać się celebryt(k)ą, kierowane dokamerowo do niewidocznej publiczności, prowadzą do okaleczeń, tyle że na drodze niematerialnej, np. poprzez wystawienie się na agresję tłumu w postaci tzw. hejtu albo przynajmniej umiarkowanej krytyki. Wygląda to ciekawie w odniesieniu do współczesnych przedsięwzięć, takich jak np. performans instagramowy *Excellences & Perfections* Amalii Ulman, w którym artystka zamieszczała na Instagramie serię fotografii stylizowanych na dokumentację życia w luksusie. Było to nie tylko celowe wprowadzanie w błąd odbiorców czy też komentowanie celebryckich aspiracji użytkowniczek platform społecznościowych. Okazało się bowiem, że te fotografie powstawały w okresie, kiedy odbywała ona rekonwalescencję po poważnym wypadku. W tym momencie tę nadestetyzację ciała na upiększonej filtrze fotografii odbiera się zupełnie inaczej. To jest sytuacja, w której wybrzmiewają napięcia między czynnościami prowadzącymi do hiperestetyzacji a tym, co jest zawarte gdzieś w tle, często jako niemal traumatyczne.

Tomasz Misiak: Przypomniał mi się słynny performans Yoko Ono, bodajże z 1964 roku, zatytułowany *Cut piece*. Artystka siedzi na scenie ubrana i daje widzom możliwość odcinania kawałków swojej garderoby. W ten sposób bada granicę, do której mogą doprowadzić narzędzia w rękach publiczności. To się łączy z czymś, co chciałem powiedzieć w kontekście powiązania estetyki i rytuału czy performansu. Zacząłem zastanawiać się, jakie znaczenie ma zakrywanie i odkrywanie jako czynności czy działania bardzo ogólne, występujące wszędzie, we wszystkich tych trzech zakresach, o których dzisiaj mówimy. Zawsze się coś zakrywa, ale też coś się odkrywa. To brzmi trochę trywialnie, niemniej jednak, gdy odniesiemy to do ciała, może się okazać, że odkrywanie ciała zakrywa z kolei inne rejony kultury, czy odwrotnie: gdy zakrywamy swoje ciało, odkrywamy inne płaszczyzny. Poza tym w odniesieniu do tego, co powiedział pan Paweł Moźdzynski, rzeczywiście i rytuały, i performanse są świetnymi materiałami do badań estetycznych w tym podwójnym znaczeniu: estetyki jako nauki o pięknie i estetyki dotyczącej rzeczywistości pozaartystycznej, związanej choćby

z naszym zmysłowym doświadczaniem. Tutaj te dwie sfery rzeczywiście się ze sobą łączą i dziwią się, że choćby Wolfgang Welsch opisujący tę podwójną jakość estetyki w ogóle nie zwraca uwagi na rytuały czy performanse.

Tomasz Rokosz: Mnie przekonuje w pewnym zakresie to Schechnerowskie przeciwstawienie performansów skutecznych – rytuałów, i tych rozrywkowych – estetycznych. Oczywiście, ta granica jest płynna, zresztą, jak uważał Schechner, wszystko może zachodzić odwrotnie: z przestrzeni teatru możemy wejść znowu w rytuał skuteczny. Rzeczywiście ta teoria wydaje się bardzo przekonująca, chociaż praktyka teatralna już nie. Po co realizujemy dany scenariusz? – dla zabawy, skupienie na „tu i teraz”, performer jest samoświadomy, opanowany. W teatrze ma się zwykle założone cele, dominuje wirtuozeria, mało prawdopodobna jest przemiana świadomości, publiczność obserwuje i – co w Państwa wypowiedziach było wyraźnie obecne – publiczność ocenia, publiczność rozumie. Występuje krytyka, twórczość jednostkowa, mówimy o konkretnych osobach, podczas gdy w obrzędzie tego przecież nie ma. Tam dominuje anonimowość, a wyowiada się zbiorowość.

W teatrze estetyka będzie jednak podstawową kategorią, w porównaniu z tradycyjnymi obrzędami, gdzie estetyczna strona często nie jest tak istotna, schodząc często na drugi lub trzeci plan. Istnieje niebezpieczeństwo, że jeśli wszystkie zachowania człowieka wrzucimy do jednego, pojemnego worka codzienności i nazwiemy je „rytuałami” lub „performansami”, będziemy musieli zestawiać i porównywać Jom Kippur czy Rezurekcję z porannym parzeniem kawy. Abstrahując od obrzędowych aspektów rytualnych posiłków, to jednak nie to samo. Co więcej, np. parzenie herbaty przez Polaków nie jest tożsame z ceremonialnym parzeniem herbaty przez Japończyków. Totalna unifikacja współczesnego świata nie ma jeszcze (a prawdopodobnie nie będzie miała nigdy) racji bytu. Funkcjonują w nim wciąż bardzo różne społeczeństwa z różnymi systemami wartości i różnym zasobem aktów mowy – *genrów*, jak powiedziałyby zapewne Anna Wierzbicka, oraz różnym zasobem i rozumieniem aktów, które mogą być uznane za obrzędowe.

Tomasz Misiak: Estetyzacja, o której mówimy, trochę się jednak rozdwaja: mam tu na myśli to, że rytuał oczywiście musi być estetyczny w rozumieniu jakiegoś ładu, porządku, a nawet piękna albo jego braku, ale zawsze odbywa się w kontekście estetyki. I wówczas ma odbiorców, jest podziwiany, pokazywany, jakoś interpretowany i tak dalej. Wykraczające poza sferę artystyczną rytuały codzienności widzów nie potrzebują, są jakby samopełniającym się działaniem, mającym na celu przede wszystkim odcięcie się czy uwolnienie tymczasowe od codzienności, co byłoby wspólne dla

sztuki czy jakichś działań artystycznych. Jednak brak widzów w indywidualnych rytuałach codzienności wydaje mi się też ważną kwestią.

Janusz Bałdyga: Zwracam uwagę na festiwal zrealizowany kilka lat temu w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie zatytułowany *Pigs and Rabbits*, czyli świnie i króliki. Jego założeniem było wskazanie dwóch rodzajów estetyki performansu: pierwszy reprezentują artyści, którzy jako użytkownicy przestrzeni pozostawiają tę przestrzeń po performansie w stanie nietkniętym, drugi – artyści, którzy zostawiają masę zbędnych odpadów o niejasnym statusie. Właśnie pozostałość pozbawiona odpowiedniego statusu wyznaczonego przez artystę może stać się powodem zakłócenia przestrzeni. Należałoby zatem zapytać: czym jest pozostałość? Proces tworzenia rzeźby w drewnie lub kamieniu skutkuje całą masą zbędnych odpadów, czyli form pozbawionych statusu dzieła, a więc i znaczenia. Wydaje mi się, że charakter przestrzeni pozostawionej po performansie może być wyznacznikiem jego estetyki.

Jakub Żmizdiński: Kontynuując naszą dyskusję, zastanawiam się, czy do ujęcia rzeczywistości, w której obecnie żyjemy, bardziej adekwatnym pojęciem jest rytuał, tak jak go opisuje np. Eric Rothenbuhler z perspektywy socjologicznej, uznając że on jest podstawowym budulcem ładu społecznego? Czy raczej powinniśmy patrzeć oczyma Schechnera, uznając performans za podstawową kategorię opisu rzeczywistości?

Paweł Moźdzynski: Rzeczywiście z perspektywy socjologicznej można uznać, że rytuał jest sposobem utrwalania *status quo*. Społeczeństwo by nie działało, gdybyśmy nie mieli rytuałów społecznych, czy rytuałów życia codziennego, o których mówiliśmy. Dzięki temu możemy się tu spotkać, dzięki temu w ogóle działamy w świecie, bo rzeczywistość, tak jak Goffman pisał, jest regulowana przez różnego rodzaju scenariusze, które mamy dopisane do pełnienia ról społecznych. Dzięki powtórzeniom możemy działać, myśleć, istnieć w społeczeństwie.

Natomiast performans artystyczny jest – z jednej strony – rytuałem relacyjnym i rytuałem transgresyjnym, w którym artysta performer doświadcza wyjścia poza *ja*, poza *ja* społeczne. Z drugiej strony performans stanowi pewnego rodzaju rytuał środowiskowy, rytuał wewnątrz pola sztuki czy świata sztuki, rytuał instytucjonalny, do którego kolejni performerzy są przygotowywani już w szkołach pod kierunkiem wybitnych performerów-profesorów. W tym sensie performans jako rytuał pola sztuki utrzuca *status quo* w tym polu.

Paradoksalnie dzieje się to wbrew temu, za co pierwotnie uważano performans, a był to akt buntu wobec pola sztuki czy świata sztuki.

Tu oczywiście trzeba by było jeszcze powiedzieć o antysztuce czy śmierci sztuki, do którego performans miał się przyczynić. To rzecz jasna się nie udało, gdyż performans został zinstytucjonalizowany, zrytualizowany jako pewnego rodzaju sekwencja powtórzeń, o której już wcześniej mówiliśmy.

Janusz Bałdyga: Nawiązując do uwagi o szkolnictwie artystycznym i pojawieniu się pracowni performans, rozmawiałem niedawno z Oskarem Dawickim o powodach, dla których w czasie studiów zaczęliśmy, oczywiście w innym czasie, zajmować się performansem. Doszliśmy do wniosku, że to było najbardziej wyraziste, najbardziej ekspresyjne narzędzie oporu. Nie stawiało żadnych wymagań technologicznych, wymagało po prostu decyzji i działało w sposób – nie chcę powiedzieć – doraźny, ale natychmiastowy. I z tym związana jest estetyka czy bardziej antyestetyka performansu, bo nie stawiając wymagań technologicznych uwalniało nas od zobowiązań związanych z estetyką.

Tomasz Misiak: Kontynuując ten wątek zastanawiam się nad problemem nadmiaru performansu współcześnie. Kiedyś ich wyjątkowość wynikała również z tego, że było ich niewiele, dzisiaj jest ich wiele i coraz więcej. Czy one czasem nie tracą na wyjątkowości, jak wszystko, co podlega nadmiarowi?

Ewa Wójtowicz: Tak, problem nadmiaru dotyczy niemal wszystkiego w kulturze, zbudowanej z chaotycznego wielogłosu, przekrzykujących się głosów zabiegających o naszą uwagę. Myślę, że znaczenie ma też swoiste performowanie jednostkowej indywidualności, do którego przyzwyczajają nas kultura sieciowa z jej wyśrubowanymi kryteriami estetyzacji i autoprezentacji. Widać to w gorączkowym poszukiwaniu wyjątkowości, oryginalności, zbudowanym na hasło „*Tell a different story*”, co można by – parafrazując Gombrowicza – przełożyć jako: „Opowiedz jakąś inną historię, dziwniejszą”.

Ta formuła sprawia, że nadmiar performujących jednostek wytwarza szum, z którego trudno jest wyłowić wypowiedź prawdziwie oryginalną. Z kolei wraz z pandemicznym zamrożeniem obiegu kultury pojawiły się także swoiste mikroperformanse, które koncentrowały się na bezpośrednim doświadczeniu pracy artysty w trybie zdalnym. Były to przeważnie relacje na żywo, możliwe do śledzenia w czasie rzeczywistym. Przykładem jest niezwykle prosta praca Nadji Buttendorf *Make Art With Me*. Estetyka tego projektu została sprowadzona do minimum: niemal statyczny obraz, odgłos klawiatury – zdemitologizowana wersja wizyty w pracowni artysty, pokazująca, że dziś proces twórczy podobny jest raczej do monotonnej pracy biurowej.

Jakub Żmidziński: Odnośnie tego, co Państwo powiedzieli, chcę wspomnieć o Keithie Jarrecie: on jest absolutnie antyelektroniczny, antymedialny w sensie używania sieci Internetu. Wszystko to uważa za gadżety, bardzo mocno krytykuje też system szkolnictwa jazzowego w Stanach Zjednoczonych, bo w nim ztraca się wszystko to, co leżało u początków improwizacji jazzowej, szczególnie w nurcie zapoczątkowanym przez free jazz Orneta Colemana. Paradoksalne jest to, że taki antysystemowiec w stosunku do kultury medialnej i współczesnego mainstreamu jazzowego, formułujący bardzo ostre wypowiedzi przeciwko niemu, zarazem uchodzi za niekwestionowanego geniusza fortepianu.

Paweł Moźdzynski: Mówimy o przymusie indywidualizmu, o tym, że artyści ulegają owemu przymusowi, co bardzo mocno zaznacza się w nowych mediach, tak jak pani Ewa powiedziała. Natomiast kwestia wydaje się szersza – my wszyscy musimy być indywidualistami, dlatego że tak jesteśmy sformatowani przez współczesną kulturę. Można zatem zadać pytanie, czy rzeczywiście performerzy, ci z pierwszej generacji, chociażby tacy jak Grotowski, choć byli buntownikami, nie realizowali czasem pewnego rodzaju zadania, które społeczeństwo im wyznaczyło? Z tym, że oczywiście na zasadach awangardy. Mam taką myśl, że gdyby wcześniej nie było performerów, to teraz nie byłoby tych wszystkich filmików na YouTube. Te wszystkie osoby, które robią różne dziwne rzeczy, nieraz głupie, i filmują się – powtarzają gesty performerów sprzed kilkudziesięciu lat. Tu znowu zadziałała zarówno logika awangardy, jak i logika powtórzenia, o którym wcześniej mówiliśmy.

Jakub Żmidziński: Chciałbym teraz podjąć zagadnienie, które od lat mnie intryguje: chodzi o spojrzenie na rytuał jako źródło wszystkich sztuk. Czy rzeczywiście tak można to ująć? Na przykład w kontekście ewolucji człowieka i przejścia z rytuałów zwierzęcych do rytuałów kulturowych. Przyglądając się szczególnie muzyce, ale również sztukom plastycznym, nie mówiąc o teatrze czy tańcu i oralności, mam wrażenie, że w każdej z tych dziedzin przejawia się jakiś element rytualny. Oczywiście mniej lub bardziej w obrębie każdego rodzaju, np. w sztukach plastycznych są nurty bardziej rytualne i mniej rytualne, co zresztą pan Paweł Moźdzynski kiedyś w bardzo ciekawym eseju opisał. Jeżeli tak jest, że wszystkie sztuki jakoś wyrastają z rytuału, choć jedne zachowują silniejszy z nim związek, a inne bardziej luźny, to czy one naturalnie nie ciągną ku rytuałowi? Czy nie ma czegoś naturalnego w tym, że sztuki plastyczne po wielu wiekach właściwie powróciły do elementu teatralnego – performansu i happeningu?

Szczególnie bliskość widzę między rytuałem a muzyką i tańcem. W moim odbiorze właściwie każda muzyka jest rytualna. Oczywiście mu-

zyka sakralna z definicji ma charakter obrzędowy, ale nawet muzyka popularna zachowuje w jakiś sposób ten wymiar. Można się tu odwołać do *Uwertury* z rozprawy Claude'a Levi-Straussa *Surowe i gotowane*, gdzie porównuje on muzykę do mitologii, która ma podobną według niego strukturę i podobnie oddziałuje na człowieka. A przecież mit to jakby druga strona rytuału, jego scenariusz.

Tomasz Misiak: Od początku zastanawiałem się, jak sprostować pytaniu o rytuał jako źródło wszystkich sztuk. Zacząłem myśleć o rytuałach biologicznych, naturalnych, przyrodniczych, gdzie rytuał określa się jako takie działanie, które wykracza poza niezbędne dla utrzymania życia warianty radzenia sobie ze światem. To znaczy, że jeśli zwierzęta robią coś, czego nie muszą w gruncie rzeczy robić, by przeżyć, określa się to mianem rytuałów. Swoją drogą zacząłem myśleć o tym, czy świat roślin ma, idąc tym tropem, jakieś rytuały, czy dałoby się je w ogóle wskazać. Ale to zupełnie odrębna sprawa.

Jeśli uznamy na próbę, że rytuał jest źródłem wszystkich sztuk, a zatem uznamy rytuał dla sztuki jako coś naturalnego, to przekładając tę wspomnianą wcześniej teorię biologiczną na teorię sztuki można byłoby zaryzykować tezę, że każdy rytuał w świecie sztuki próbuje poza ten świat wykroczyć. Człowiek wtedy stara się robić coś, co nieco wykracza poza utrzymywanie się przy życiu i czego nie musi robić, by przeżyć. Stara się nie powielać schematów, które istnieją. Tutaj na pierwszy plan wysuwa się mocno transgresywny rys rytuału. Podobny schemat można wskazać w świecie sztuki. Artysta wykracza poza usankcjonowany, zastany świat sztuki i rządzące nimi prawa.

Janusz Bałdyga: Chciałbym przywołać tu twórczość, a raczej perspektywę twórczości Romana Opalki. Oto wybitny grafik z międzynarodowymi sukcesami podejmuje decyzję o skierowaniu swojej aktywności w kierunku transcendencji, nieodwołalnym wejściu na drogę, z której nie można już zejść, i to jest właściwie cały czas droga wyznaczona codziennym rytuałem. Oprócz obrazów liczonych, realizowanych w określonym, ściśle przestrzegany porządku, praktyką codzienną jest nagrywanie swojego głosu i fotografowanie twarzy. Na koniec los pozwolił mu umrzeć tuż przed 80. urodzinami, które miały być hucznie obchodzone w czasie Biennale Sztuki w Wenecji. W tej drodze zawiera się jakaś tajemnica, ale zdecydowanie też aspiracja ku rezygnacji ze wszystkiego, co nie jest rytuałem.

Paweł Możdżyński: To pytanie szczególnie we mnie przywołuje Nietzsche'go. Nietzsche poszukiwał źródeł teatru w rytuałach dionizyjskich. Mówi się zresztą o żywiole dionizyjskim w performansach lat 90. Poszukiwanie

źródeł w pierwiastku dionizyjskim, jak to Nietzsche pokazał, czy w tym, co można za Turnerem nazwać liminalnością czy antystrukturalnością, jest oczywiście gruntowne, ale stanowi część obrazu. Wydaje mi się, że poszukiwanie źródeł wszelkich sztuk, w tym też sztuk plastycznych, w rytuale wpisuje się w szerszy prąd, jakim jest poszukiwanie źródeł sztuki w czymś, co można nazwać z braku lepszego słowa przeżyciem religijnym. Tylko nie takim, jak sobie dzisiaj wyobrażamy, stąd może lepiej nazwać je przeżyciem liminalnym.

Gdy prześledzimy sztukę nowoczesną i współczesną, okazuje się, że próba powrotu do źródeł ma bardzo istotne znaczenie. To jest zresztą moją *idée fixe*, żeby śledzić wątki rytualne, mistycyzujące, metafizyczne w sztuce współczesnej. Coś, co się zaczęło już od pierwszych abstrakcjonistów i abstrakcjonistki, czyli Hilmy af Klint, i wciąż się dzieje. Dzisiaj nawet miałem zajęcia ze studentami o Marku Kijewskim. Jego sztuka to kolejny przykład rytuału i poszukiwania w doznaniu mistycznym tego źródła czy rezerwuaru energii artystycznej.

Janusz Bałdyga: Czy nie jest tak, że w religiach ortodoksyjnych, choćby w prawosławiu, można zauważyć nierozdzielność sztuki i rytuału? Myślę o piszących ikony. Nawet teraz na wschodzie Polski można spotkać takich artystów, którzy właściwie są wyłącznie wędrującymi twórcami cerkiewnych polichromii – ich życie spaja sacrum i sztukę.

Jakub Żmizdiński: Mam wrażenie, że w ogóle drugą stroną tych wszystkich działań, o których mówimy, związanych ze sztuką i mediami, jest też odwrót od tego, co oferują media, galerie i cały – użyjmy tu słowa – mainstream artystyczny, w stronę zachowań rytualnych. Widzę to w muzyce, ale też wśród niektórych studentów uczelni artystycznej. Te postawy „powrotu do lasu” są niekiedy widoczne. Istnieją przecież wspólnoty żyjące z dala od miast i to są postawy często bardzo autentyczne, bardzo żywe, wydające ciekawe owoce artystyczne.

Także poszukiwania teatralne wpisują się, a czasami inicjują takie działania. Mamy w Polsce przecież ośrodki, które sobie radzą już parędziesiąt lat, jak Węgałty czy Gardzienice. Jest cały ruch domów tańca organizujących tabory, w których bierze udział m.in. Tomasz Rokosz. Co roku odbywa się festiwal „Pieśń naszych korzeni” w Jarosławiu. Wydaje mi się, że ten niszowy nurt wcale nie ma mniejszego znaczenia, on też opisuje człowieka jako takiego i naszą rzeczywistość.

Tomasz Rokosz: Państwo słusznie zauważyli, że rytuał jest początkiem, źródłem wszelkich sztuk. Nie unikniemy tu pojęcia religii, z którą rytuał pierwotnie jest związany. Oczywiście współczesna sztuka wszelkimi spo-

sobami stara się oderwać od religii, ale to są ciekawe koincydencje. Tutaj zresztą padło stwierdzenie, że ludzie starają się wrócić do źródeł.

To zataczanie kół nigdy nie jest takie samo, ale jak obserwowałem, rytuały stare, przedchrześcijańskie, takie jak Noc Kupały, a w Polsce Sobótka, gdzieś na pewnym poziomie zyskują swoich zwolenników w religii, czyli rodzimowierców. Ludziom chyba przestaje wystarczać poziom estetyczny, szukają czegoś więcej, czy to będzie joga, czy prawosławie.

Tutaj padły określenia: dionizyjski i apolliński. Dionizos i Apollo byli dla Greków bogami, w których oni wierzyli, zjawiający się i działający poprzez mit. Rzeczywiście we współczesnym świecie widzimy powrót do szeroko rozumianej duchowości. Wydaje się, że nie może już być powrotu do religii takiej, jaką ona była w XVIII czy XIX wieku, ale współczesne poszukiwania duchowości są bardzo wyraźnie widoczne.

Został też poruszony temat muzyki. Warto go omówić osobno, bo wydaje się, że każdy aspekt rytuału jest ciekawy i żadnego nie można faworyzować bądź redukować. Czy to będzie scenariusz rytuału, czy kod werbalny, czy muzyczny, czy też rekwizyty. Wszystkie wymienione warstwy obrzędu są także symboliczne – symbolika przecina obrzęd niejako w poprzek.

Studia nad obrzędami/rytuałami i ich transformacjami zmuszają nas do postawienia pytań: skąd pochodzimy? W którą stronę idziemy? A więc także: kim jesteśmy? W związku z tym obrzędy/rytuały warto podzielić przynajmniej na pewne kategorie, np. wykorzystując opozycje binarne, których zastosowanie w porządkowaniu materiału i tworzeniu typologii uważam za bardzo sensowne: dobro i zło, święte i świeckie, czyste-nieczyste – na takich binarnych i aksjologicznych podziałach opiera się ludzka kultura. Tak samo świeckie ceremonie są w pewnym zakresie rewersem świętych rytuałów, które traktuję jako prototyp – awers tej samej monety. Chodzi tu także o genezę i chronologię powstawania obrzędów, związanych początkowo z religią i odzwierciedlających mit w działaniu. Istotne są różnice przekazu: ustny–pisany, co odnosi także do zapisu nutowego oraz zapisu audio-wideo.

Z tego wynika problem wariantywności tradycyjnych rytuałów, przy jednoczesnym istnieniu stałej ramy obrzędowej. To, co zapisane, w każdej wymienionej formie ma ograniczoną wariantywność – we współczesnym świecie może być kopiowane, reduplikowane i rozpowszechniane jednym kliknięciem myszki, często bez głębszego zastanowienia. Wreszcie trzeba postawić pytanie: co z wartością symboliczną, funkcjami? Termin performans ma zbyt szerokie i rozmyte znaczenie, co siłą rzeczy może prowadzić do desakralizacji. W języku polskim jest to termin obcy, zapożyczony, w przeciwieństwie do języka angielskiego, niesie też inne znaczenia.

Z mojej perspektywy badacza rytuałów tradycyjnych zbyt ogólne pojęcia, których nie potrafimy sprecyzować, stają się mało przydatne. Ważny i znaczący dla typologii rytuałów jest więc dla mnie całościowy model, który można nazwać komunikacyjnym: kto, dla kogo, gdzie, kiedy i po co (dlaczego) wykonuje daną czynność? Czym się posługuje? Traktuję go jako punkt wyjścia. Wymienione wstępne działania porządkujące pozwolą na dalszą precyzję wypowiedzi.

Wolę więc, gdy termin performans ograniczamy do przestrzeni sztuki. Obrzęd dysponuje ogromnym potencjałem teatralnym, ale jest czymś więcej niż teatr niż sztuka. Teatr i jego reżyser często chciałby zagarnąć kompetencje rytuału, ale same chęci nic tu nie zmieniają. Inkorporowanie dla potrzeb teatru odległych kulturowo i przez to „nieprzezroczystych” rytuałów niewiele zmieni, ponieważ są one nam obce. Moje doświadczenie badawcze wskazuje, że najciekawsze dla nas rzeczy dzieją się tu i teraz, obok nas, choć często ich nie zauważamy, ponieważ są dla nas przezroczyste.

Paweł Mozdżyński: Chciałbym, żeby zaistniało to w naszej dyskusji: sztuka w ogóle, szczególnie performans przynajmniej jeszcze w czasach „buntu i naporu”, weszła w rolę religii. Religie się zinstytucjonalizowały i przestały świadczyć te usługi, które kiedyś świadczyły. Przeżycie doświadczenia transcendencji, transgresji, przeżycia mistyczne, liminalne stały się czymś obcym religiom zinstytucjonalizowanym. Mam tu na myśli coś, co jest określane jako katolicyzm „niedzielny”, ale oczywiście to dotyczy wszystkich innych zinstytucjonalizowanych religii. I sztuka, w tym też performans, zaczęła dawać coś, co jest potrzebne ludziom.

Mówimy tutaj o powrocie do duchowości, to bardzo mocno było widoczne na tegorocznym Biennale w Wenecji: eksploracja snów, zainteresowanie mistyką i rytuałami społeczeństw spoza Zachodu, różnego rodzaju przeżycia transgresyjne czy jakkolwiek byśmy to inaczej nazwali. Sztuka przejęła funkcję religijną i umożliwia doświadczenia para-mistyczne, a w każdym razie liminalne. Kiedyś nasi dziadowie i babki mogli doświadczać tego w rytuałach religijnych, dzisiaj jest to prawie niemożliwe. Oczywiście, poza marginalnymi ruchami charyzmatycznymi, które próbują odnowić oblicze religii.

Ewa Wójtowicz: Przysłuchując się naszej dyskusji pomyślałam o tym, o czym Jakubie wspominałeś – o odwróceniu od *mainstreamu*. Obserwuję taki odwrót, który nie wyklucza technologii, lecz próbuje odwrócić ukształtowane przez nią kanony kulturowe, a polegający na próbie jej dekolonizacji. Istnieje taki nurt w działaniach performatywnych w Sieci o charakterze afrofeministycznym, polegający na poszukiwaniu alternatywnych wartości, innych niż te, które narzuca technologia ustanowiona przez białych ko-

lonizatorów. Reprezentują go takie artystki, jak Tabita Rezaire czy Patricia Domínguez. To jest czerpanie z inspiracji bardzo pomieszanych: szczypta *new age*, rozmaite duchowości, mitologie kultur rdzennych, uzdrawianie, wróżby. Wszystko to wydaje się chwilami kiczowate i zaskakujące, ale ten nurt poszukuje głębi właśnie w tego rodzaju konglomeracie rozmaitych doświadczeń, wypowiadając jednocześnie posłuszeństwo dotychczas znanemu porządkowi władzy i wiedzy. To jest ubrane w kostium performansu, przez który dochodzi właśnie do dekolonizowania technologii.

Janusz Bałdyga: A czy to nie jest jednak pewna tradycja? Kiedy Pani o tym mówiła, przypomniała mi się postać Pawła Kwieka, profesjonalnego operatora filmowego, który właściwie zakwestionował sens tego medium, wszedł bardzo szeroko w sferę duchowości i praktykę performerów. Pamiętam nasze edukacyjne projekty w Dziekance w drugiej połowie lat 70., kiedy był zapraszany jako profesor wizytujący. Wchodził wówczas w obszary, o których mówi pani Ewa Wójtowicz.

Jakub Żmizdiński: Mówimy cały czas o naszej kulturze, głównie o kulturze zachodniej, o uniwersytetach, galeriach, o sztuce, o duchowości i tak dalej, i nagle okazuje się, że tuż za naszą granicą po prostu dochodzi do regularnej wojny, o której myśleliśmy, że już dawno ją pożegnaliśmy. Chwilę wcześniej doszło do pandemii, tu też wydawało się, że już dawno przeminęły. Wszystko to oczywiście rodzi pytanie: w jakim miejscu jesteśmy w sensie kulturowym czy historycznym? Te refleksje nieustannie mi towarzyszą, i jak myślę, nie tylko mi, ale i studentom, i nam wszystkim. Co z dorobkiem artystycznym w zderzeniu z wojną, terroryzmem i zniszczeniem, które też próbujemy jakoś estetyzować, kręcąc filmy wojenne, pisząc wiersze, powieści, robiąc wystawy?

Ewa Wójtowicz: Odwołam się do myślistwa, w którym jak wiemy, farba znaczy krew, ale martwe ciała są martwe naprawdę. To jest analogia w zakresie języka, jakim o tym mówimy. Także języka sztuki, który nierzadko niebezpiecznie ślizga się na granicy języka agresji, propagandy, ale też odpowiada za kreowanie symboli i heroizację, z jednej strony celebrację zwycięstw, z drugiej upamiętnienia klęsk, wyrażając podziały plemienne. Myślę, że to jest kwestia języka, jakim można mówić o tych sprawach poprzez sztukę.

Tomasz Misiak: Ja z kolei zacząłem zastanawiać się nad tym – obym nigdy nie musiał sam odpowiadać sobie na to pytanie – co bym zrobił, gdyby za oknem rozpętała się wojna? Czy nadal bym tworzył? Czy nadal bym robił to, co robię? Przypomniałem sobie o twórczości libańskiego trębacza Ma-

zena Kerbaja, który nagrał ciekawą płytę *Starry Night*. Nagrał ją na balkonie swojego mieszkania podczas izraelskiego bombardowania Bejrutu. W tych nagraniach mieszają się dźwięki trąbki i dźwięki bomb. W wywiadach wielokrotnie powtarzał, że nie wyobrażał sobie, aby nie robić tego, co robił. To się stało dla niego swoistym rytuałem, gdy wychodził codziennie na balkon, żeby zagrać parę minut na trąbce, bez względu na to, czy coś się tam za oknem działo. To skłoniło mnie do przemyśleń związanych z tym, jak w ferworze działań wojennych sztuka może się w ogóle odnaleźć ze swoimi rytuałami.

Tomasz Rokosz: Dodam, że wojna to też performans: holowanie ukradzionych czołgów Rosjanom przez Romów czy przez Ukraińców to przecież performans sam w sobie. Można zapytać, jakie funkcje spełnia pokazywanie tego w sieci. Myślę, że wojna, przy całej grozie tego zjawiska, powinna być też polem obserwacji dla wszystkich tych, którzy interesują się performansem czy rytuałem.

A pandemia to już inny wątek... Ten temat, który podjęliśmy, jest niewyczerpany. My dzisiaj na pewno nie jesteśmy w stanie dojść do konkluzji końcowych, ale zaznaczenie określonych wątków jest rzeczywiście bardzo istotne. Dla mnie jednym z efektów pandemii stało się także usieciowienie rytuałów. To już oczywiście wcześniej miało miejsce, ale teraz się nasiliło. Jeżeli na przykład zabraniano ludziom spotykać się w świątyniach, to cały rytuał przesunął się do Internetu, ze wszystkimi tego konsekwencjami.

Janusz Bałdyga: Mamy w pamięci operacje wojenne w Kuwejcie. Pustynna Burza była przekazem medialnym przypominającym grę komputerową. W tej chwili natomiast to, co dochodzi do nas zza wschodniej granicy, ma często personalny wymiar, bardzo osobisty, i to na tym polega siła tego przekazu.

Dla mnie wstrząsająca była informacja, która nie jest spektakularna: moi znajomi artyści ze Lwowa robili film o młodych żołnierzach walczących z Rosjanami. Wśród ich rozmówców znaleźli się dwaj młodzi ochotnicy. Mimo że zapis ich wypowiedzi był mocnym elementem filmu, zrezygnowali z udziału w projekcie. Poprosili, żeby po prostu wyciąć z filmu ich sekwencje. Kiedy zapytano o powody, odpowiedzieli: no bo jest taki problem, że my powiedzieliśmy rodzicom, że jedziemy do Holandii do pracy. Fakt stworzenia tej fikcji dla rodziców przez niemal nastoletnich chłopców, a w rzeczywistości podjęcie walki z narażeniem życia, jest czymś zupełnie wstrząsającym. Wojna musi prowadzić do takich wyborów. Nie ma w tym wielkiej ekspresji ani niczego spektakularnego, ale fantastycznie ilustruje to tę sytuację.

Paweł Mozdzyński: Myślę, że przed sztuką i przed artystami stoi bardzo duże zadanie ujawnienia okropieństw wojny. To akurat ma już sporą tradycję w sztuce europejskiej. Myślę, że sztuka zaangażowana powinna być ukierunkowana na odkrywanie tego, co ukryte.

W nawiązaniu do tego, co pan Janusz Bałdyga powiedział o rzeczywistości wojny, która się dzieje za naszą wschodnią granicą, mam pytanie: czy przynajmniej część tych przekazów, z którymi obcujemy, nie jest sfabrykowana? Mam nadzieję, że tylko jednej strony, tak jak w przypadku Pustynnej Burzy. O tym napisał swój esej Baudillard pt. *Wojna, której nie było*.

Jakub Żmizdiński: Tytułem podsumowania chciałbym skonkludować, że jesteśmy istotami rytualnymi, albo, jak to ujął Wittgenstein, „zwierzętami ceremonialnymi” – jesteśmy po prostu uwikłani w rytuały, jesteśmy w nich. W czasach wojny i pokoju praktykujemy zupełnie inne rytuały, ale świadomość tego jest ważna. Świadomość tego, że robimy lub obserwujemy performans, jest chyba trochę inną świadomością, jest czymś, co musimy sobie zbudować jako pewną refleksyjność, żeby potrafić to dostrzec, „czytać”, bo one nie zawsze są takie oczywiste.

Jeszcze odnośnie wojny: rzeczywiście dochodzą do nas sygnały, że sztuka jest w niej obecna. Pamiętam choćby inscenizowaną fotografię żołnierzy ukraińskich upozorowaną na obraz Riepina, którzy piszą list do sułtana tureckiego. Nawet takie repliki się tworzy. Przede wszystkim widać ogromne znaczenie muzyki, całkiem realne dla ludzi walczących. Nie mówię nic nowego, kultura niezwykle dynamicznie zmienia się na naszych oczach, ale w zasadzie jest to też, jak Państwo mówili, nieustanne powtarzanie.

Janusz Bałdyga: Tu można zwrócić uwagę na karierę, jeśli można tak niechętnie powiedzieć, słynnego okrzyku żołnierza z Wyspy Węży. To zdanie pojawia się w wielu kontekstach, w ustach szacownych obywateli, jak Andrzej Seweryn. Gdzieś przy ulicy Belwederskiej wisi wielki baner z tym napisem. Ono po prostu żyje w wielu aspektach i jest świadectwem pewnej kondycji tej armii.

Tomasz Rokosz: Proszę zwrócić uwagę na znaczenie songów o Bajraktarach. Ich śpiewanie i prezentowanie w mediach zagrzewa do walki Ukraińców, ale także kreuje określony obraz wojny. Tym samym muzyka i piosenka staje się orężem w walce. To stara, tradycyjna funkcja muzyki, którą znaleźliśmy kiedyś w trochę innej formie, a teraz powraca w wersji zmediatyzowanej.

Jakub Żmizdiński: Okazuje się, że nawet w sytuacji traumatycznej to, co budujemy w czasach pokoju, ma znaczenie. Myślę o wszelkich formach

wypowiedzi artystycznych, tak jak ten wspomniany trębacz libański, i wielu innych, które świadczą o tym, że po prostu jest to ważne.

Tomasz Misiak: To jest też coś nowego, że realne dźwięki wojny mogą się łączyć dzisiaj z muzyką, współwystępując ze sobą. Kiedyś było to niemożliwe z uwagi na brak odpowiednich urządzeń.

Ewa Wójtowicz: Można byłoby podsumować, że tak naprawdę zmediatyzowana obecność wcale nie odrealniła naszego doświadczenia, tylko wniosła na nowo *realne* do sztuki. ●

Rozmowa przeprowadzona *online*,
4 listopada 2022 r.

Janusz Bałdyga – prof. dr na Wydziale Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego im. M. Abakanowicz w Poznaniu, kierownik Pracowni Rzeźby i Działań Przestrzennych – Performance. Współzałożyciel Pracowni Dziekanka (1976–1981), członek grupy Akademia Ruchu (1979–2015). Autor performansów, obiektów przestrzennych, instalacji i działań w przestrzeni publicznej. Uczestnik wielu wystaw i manifestacji artystycznych, m.in. Hong Kong International Performance Art Festival 2016, Venice International Performance Art Week 2016, Przesunięcia Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku 2020. Autor monografii wydanych przez UAP: *PRACOWNIA/WARSZTAT. Sztuka Performance. Perspektywiczne i syntetyczne strategie edukacyjne* (2016), *OBECNY. JESTEM? Transformacja charakteru i statusu obecności w sztuce performance, rzeźbie i instalacji* (2019).

📄 <https://orcid.org/0000-0003-3354-025X>

Tomasz Misiak – dr hab., prof UAP Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. M. Abakanowicz w Poznaniu. W swoich poszukiwaniach, łącząc refleksję filozoficzną, historyczną i estetyczną, podejmuje namysł nad tymi kontekstami współczesnej kultury, w których istotną rolę odgrywa dźwięk i sprzężone z nim, rozmaite sposoby słuchania. Autor książek *Estetyczne konteksty audiosfery i Kulturowe przestrzenie dźwięku*, współredaktor książek *Sposoby słuchania oraz Słuchanie medium*, a także wielu artykułów w czasopismach naukowych i opracowaniach zbiorowych. Współzałożyciel wytwórni Antenna Non Gra-

ta, popularyzującej współczesną muzykę improwizowaną, eksperymentalną i elektroniczną.

🔗 <https://orcid.org/0000-0001-9656-9610>

Paweł Możdżyński – dr hab., socjolog, adiunkt w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, kierownik Pracowni Socjologii Sztuki w Przestrzeni Publicznej UW. Bada dyskurs artystyczny z perspektywy socjo-antropologicznej. Obecnie koncentruje się na eksploracji trzech zjawisk w polu sztuki: 1. antystrukturalnych i liminalnych aspektów sztuk wizualnych, 2. sztuki w przestrzeni miejskiej, oraz 3. nurtu ultrakonserwatywnego w polskiej sztuce współczesnej. Autor m.in. książki *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX wieku w oczach socjologa*. Publikuje w czasopismach socjologicznych i artystycznych.

🔗 <https://orcid.org/0000-0001-9569-5447>

Tomasz Rokosz – dr hab., prof. KUL – kulturoznawca, etnomuzykolog, polonista, muzyk. Kierownik Katedry Etnomuzykologii i Hymnologii (Instytut Nauk o Sztuce, KUL). Jest autorem m.in. monografii: *Między mową a śpiewem. Słowo, muzyka i obrzęd w kontekście przemian* (2019); *Obzęd sobótkowy. Tradycja i jej transformacje (studium etnokulturowe)* (2016); *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze* (2009). Prowadził etnomuzykologiczne, kulturoznawcze i etnolingwistyczne badania terenowe w Polsce i za granicą. Autor piosenek i monodramów. Zdobywał nagrody, zarówno za osiągnięcia naukowe, jak i artystyczne, m.in. Nagrodę Naukową „Marii Curie” w 2011 r., Folkowy Fonogram Roku 2000.

🔗 <https://orcid.org/0000-0001-6666-6196>

Ewa Wójtowicz – dr hab., prof. UAP na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. M. Abakanowicz w Poznaniu. Autorka książek *Net art* (2008), *Sztuka w kulturze postmedialnej* (2016), *Poprzez sztukę* (2021) oraz tekstów naukowych i krytycznych dotyczących sztuki współczesnej, w tym sztuk medialnych. Należy do Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz do polskiej sekcji AICA. Zastępczyni redaktorki naczelnej „Zeszytów Artystycznych”. Zainteresowania badawcze: sztuka wobec internetu, idiom geograficzny w sztuce postmedialnej.

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-8659-940X>

Jakub Żmizdiński – dr hab., prof. UAP na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. M. Abakanowicz w Poznaniu. Prowadzi m.in. wykłady z głównych problemów kultury oraz korespondencji sztuk. Jako literaturoznawca interesuje się motywem gór, związkami muzyki i literatury oraz twórczością Stanisława Vincenza. Autor książek *Pieniny w literaturze polskiej* (2010), *Wzór nieznany. Stanisław Vincenz a muzyka* (2018), *Kultura muzycznie nastrojona. Muzyka w literaturze i obrzędzie* (2021). Opublikował trzy książki poetyckie.

📄 <https://orcid.org/0000-0001-8244-5334>



Zeszyty Artystyczne

#43 / 2023 / rok XXXII

Rada programowa „Zeszytów Artystycznych”

Izabella Gustowska
Marek Krajewski
Mária Orišková
Jörg Scheller
Miško Šuvaković

Redaktor prowadzący

Jakub Żmidziński

Redaktorka naczelna

Justyna Ryczek

Zastępczyni redaktorki naczelnej

Ewa Wójtowicz

Redaktorka tematyczna

Izabela Kowalczyk

Sekretarzynie redakcji

Magdalena Kleszyńska

Redaktor graficzny

Bartosz Mamak

Korekta

Joanna Fifielska, Filologos

Tłumaczenia

Marcin Turski

Korekta abstraktów anglojęzycznych

Michael Timberlake

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu 2023

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań 9

tel. +48 61 855 25 21
e-mail: office@uap.edu.pl
www.uap.edu.pl

Druk

MJP Drukarnia
ul. Romana Maya 30
61-371 Poznań

MEiN

UAP | POZNAŃ



Stworzenie anglojęzycznej wersji publikacji –
płatne ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki
na podstawie umowy nr RCN/SP/0363/2021/1
stanowiących pomoc przyznaną w ramach programu
„Rozwój czasopism naukowych”.

nakład 100 egz.

ISSN 1232-6682

