

#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



Misteria – rytuały – performanse.

Wymiar estetyczny

Spis treści

Jakub Żmidziński	11
Wstęp	
Rozmowa	14
O wymiarze estetycznym misterium, rytuału i performansu rozmawiają Janusz Bałdyga, Tomasz Misiak, Paweł Możdżyński, Tomasz Rokosz, Ewa Wójtowicz i Jakub Żmidziński	
Maryia Pruzhanets	38
Sztuka konceptualna w Białorusi jako sztuka krytykująca władzę – Aleś Puszkin i Aleksiej Kuźmicz	
Paweł Możdżyński	58
Performanse, rytuały i misteria kobiet w najnowszej sztuce polskiej. Analiza na wybranych przykładach	
Weronika Piróg	82
Ciało jako medium doświadczenia Innego. Posthumanizm i duchowość postsekularna w sztuce performansu na przykładzie pracy Teresy Murak pod tytułem <i>Ziarno</i>	
Agata Myjak	96
Misterium, rytuał i działania performatywne, czyli teatr plastyczny Krzysztofa Junga	
Izabela Franckiewicz-Olczak	114
Performatywna sztuka światła – między elitaryzmem sztuki a egalitaryzmem widowiska masowego	

Olga Pankalla / Andrzej Pankalla	128
Performatywne rytuały językowe w polskim prawie karnym	
Sebastian Lesiczka	150
Ludowy obrzęd pogrzebowy w Polsce i jego sonosfera	
Jakub Źmidziński	170
Pieśń transcendencji. Muzyczne misteria Keitha Jarretta	
<u>Tłumaczenia</u>	
Jakub Źmidziński	195
Introduction	
Maryia Pruzhanets	198
Conceptual Art in Belarus as a Regime-Criticising Art – Ales Pushkin and Alexei Kuzmich	
Paweł Możdżyński	218
Women’s Performances, Rituals and Mysteries in Contemporary Polish Art. Analysis of Selected Examples	
Weronika Piróg	242
The Body as a Medium of Experiencing the Other. Posthumanism and Postsecular Spirituality in the Art of Performance – a Case Study of Teresa Murak’s Work <i>The Grain</i>	

Spis treści

Agata Myjak	256
Mystery, Ritual and Performative Action – Krzysztof Jung’s Visual Theatre	
Izabela Franckiewicz-Olczak	274
Performative Light Art – Between the Elitism of Art and the Egalitarianism of Mass Spectacle	
Olga Pankalla / Andrzej Pankalla	288
Performative Linguistic Rituals in Polish Criminal Law	
Sebastian Lesiczka	310
Folk Funeral Rites in Poland and Their Sonosphere	
Jakub Źmidziński	330
The Song of Transcendence. Keith Jarrett’s Musical Mysteries	
<u>Recenzje i omówienia</u>	
Sebastian Dudzik	352
Izabella Gustowska. Manifesty i osobiste oblicza buntu	
Sidey Myoo	360
Ars Electronica 2022 – <i>Welcome to Planet B</i>	
Paulina Pukyté	372
O dwóch artystkach	

Konkurs im. prof. Alicji Kępińskiej

Kuba Krysiak

380

Droga do podmiotowości dzielnicy w kurczącym się mieście. Wytyczne do projektu nowego centrum Bałut

Konkurs im. Marii Dokowicz

403

Podwójna edycja Konkursu im. Marii Dokowicz

In memoriam

Michał Jakubowicz

409

Wobec bezwymiarnu. Wspomnienie Jerzego Olka – teoretyka fotografii, artysty, profesora akademickiego, mentora, przyjaciela

Piotr Wołyński

417

Profesor Stefan Wojnecki (1929–2023). Wspomnienie

Kronika WEAiK

429

Kalendarium

439

Wstęp

Jakub Żmidziński

Nie tak dawno grupa studentów jednego z kół naukowych UAP zaprosiła mnie do wzięcia udziału w dyskusji wokół filmu Rona Fricke *Samsara*. Ciekawe wydało mi się już to, że obraz sprzed 11 lat (światowa premiera odbyła się 11 września 2011 r.) wciąż budzi żywe zainteresowanie młodych ludzi. Zachwycające piękno natury, człowieka i niektórych tworów jego kultury na przemian z przerażeniem ciemną stroną cywilizacji (bieda, zaśmiecenie, przestępczość, militaryzacja, seksualizacja, masowa hodowla zwierząt) bez słowa komentarza prowadzą widzów uwiedzionych misteryjną muzyką po bardziej i mniej znanych zakątkach naszej planety. Prócz niekwestionowanej jakości artystycznej, z tego i innych filmów Fricke (głównie *Baraki* z 1992 r.) wyłania się niezwykle sugestywny obraz współczesnej cywilizacji. Spośród różnych kontrastów, na których oparta jest narracja filmowa, niezwykle silnie oddziałuje zderzenie obrazu ludów plemiennych kultywujących dawne formy życia i praktykujących tradycyjne rytuały z życiem mieszkańców wielkich metropolii z wszystkimi jej udogodnieniami i przekleństwami. Jako kulminacyjny moment można uznać nagranie *Transfiguracji* – performansu francuskiego artysty Oliviera de Sagazan. Pozostaje ono w silnym kontraście zarówno wobec życia ludów plemiennych, jak i ukazanych w filmie współczesnych rytuałów religijnych: buddyjskich, chrześcijańskich, żydowskich czy islamskich. Ma z nimi jednak i coś wspólnego – ważne, choć różne odniesienie do estetyki. Problem jednak polega na tym, jak ją ująć i opisać, jak rozumieć jej funkcje w tak różnych działaniach.

Zaproponowane hasło niniejszego numeru „Zeszytów Artystycznych” *Misteria – rytuały – performanse. Wymiar estetyczny* wyrasta z antropologicznej refleksji nad otaczającą nas kulturą i funkcjonującą w jej obrębie sztuką. I to zarówno nad jej stanem dawnym i obecnym, jak i dynamicznymi przemianami zachodzącymi w jej obrębie. Tematycznie nawiązuje do 29. numeru naszego pisma z roku 2016, redagowanego pod hasłem *Rytuał a korespondencja sztuk*. Jednak te sześć ostatnich lat, a szczególnie ostatnie miesiące zmieniły dużo – każą nam bowiem zadawać nowe lub też stare, lecz odmiennie postawione pytania o świat, człowieka i efekty jego zachowań. Dotykani jesteśmy przez rozliczne niepokoje: prześladowania polityczne tuż za wschodnią granicą i toczącą się tam całkiem realną wojną, migracje, zagrożenia klimatyczne, spory ideologiczne i napięcia poli-

tyczne, pandemię i kroczący za nimi kryzys. Wszystko to zapewne zmieniać będzie kształt kultury i generować nowe tematy i rozwiązania w sztuce.

Nasilenie sporów i radykalizacja postaw nie omijają również humanistyki. Język przybiera czasem formy przesycone agresją, często trudniej o dialog. Warto tu wspomnieć słowa zapisane w 1967 r. przez Leszka Kołakowskiego w jego rozprawie *Obecność mitu*:

miejszem rozruchu kultury jest zawsze konflikt wartości [...] kultura żyje zarazem z pragnienia syntezy ostatecznej między swoimi skłóconymi składnikami i z organicznej niemożności zapewnienia sobie tej syntezy. [...] Niepewność zamierzeń i kruchość zdobyczy okazują się warunkiem twórczego trwania kultury¹.

Mając to na względzie, proponujemy Państwu na początek właśnie formę dialogu. W „Rozmowie redakcyjnej” wzięli udział przedstawiciele kilku ośrodków akademickich, różnych profesji z kręgu nauki i sztuki. Można w niej dostrzec dialog w obszarze różnych stanowisk badających tradycyjny i wirtualny obieg kultury, jak i dialog w obszarze odmiennych podejść: socjologicznego z etnograficznym, teoretycznego z praktycznym, naukowego z artystycznym, muzycznego z wizualnym. Jednym z ciekawszych wątków był zapewne dylemat, które z zaproponowanych pojęć bardziej adekwatnie opisuje współczesną rzeczywistość: rytuał czy performans, co wiąże się z nie dość precyzyjnym określeniem ich zakresu i różnic między nimi. W tradycyjnym ujęciu pojęcie rytuału zarezerwowane było do sfery *sacrum*, natomiast performans był domeną artystów (stąd okładkę naszego pisma zdoła fotografia z *Koncertu wizualnego* Adama Garnka). W rozmowie zatem nie sposób było uniknąć zarówno kwestii duchowości czy religii, jak i postaw artystów w obliczu wojny.

Blok artykułów otwiera niezwykle ciekawy szkic Maryi Pruzhanets kreślący obraz białoruskiej sztuki performatywnej ostatnich lat i jej sprzeciwu wobec prześladowań politycznych, a czasami nawet wobec naiwnych postaw buntu. O specyfice krwawo stłumionych białoruskich protestów z lat 2020–2021 stanowił szczególnie liczny i aktywny udział kobiet. Fenomenowi kobiecych artystycznych działań performatywnych w Polsce poświęcił swój rozległy szkic Paweł Możdżyński. W kolejnym artykule autorstwa Weroniki Piróg pozostajemy w kręgu kobiecej sztuki performansu. Jest on próbą spojrzenia na spektakl Teresy Murak *Ziarno* w kontekście posthumanizmu i duchowości postsekularnej. W stronę przeszłości polskiego teatru plastycznego kieruje szkic dotyczący sztuki Krzysztofa Junga autorstwa Agaty Myjak. Na performatywny charakter sztuki światła zwróciła uwagę Izabela Franckiewicz-Olczak, umieszczając jej historię „między

» 1 Leszek Kołakowski, *Obecność mitu* (Warszawa: Prószyński i S-ka 2005), 199.

elitaryzmem sztuki a egalitaryzmem widowiska masowego”. Radykalnie odmienny punkt widzenia na rytuał proponuje artykuł autorstwa Olgi Pankalli i Andrzeja Pankalli, będący ciekawą próbą ukazania związków między rytuałami językowymi a systemem sądownictwa. Równie ciekawe są przytaczane przez autorów przykłady różnego rodzaju performansów przekraczających lub balansujących na granicy prawa. Wraz z etnograficznym szkicem Sebastiana Lesiczki wchodzimy w świat sonosfery obrzędów pogrzebowych kulturowanych dawniej i niejednokrotnie jeszcze dzisiaj na wsi w różnych rejonach Polski. Blok tekstów zamyka szkic niżej podpisanego, broniący kontrowersyjnych, scenicznych zachowań jazzowego pianisty Keitha Jarretta jako warunku koniecznego improwizowanego procesu twórczego dokonującego się w obrębie jego muzycznych misteriiów.

W wielu artykułach autorzy podkreślają związki łączące sztukę z duchowością. Równocześnie tam, gdzie podejmowany jest temat tradycyjnych rytuałów, uwidacznia się ich wymiar estetyczny, wspierany często działaniami artystów, w szczególności muzyków. Związki działań rytualnych ze sztuką nie ulegają wątpliwości, jednak ich cele i funkcje mogą być inaczej zdefiniowane. Łączy je to, iż wyrastają z ludzkich potrzeb. Sztuka często wypełnia puste miejsce po religii, zapewniając współczesnemu odbiorcy „pokarm duchowy”. W różnych sytuacjach bywa też wyrazem buntu i walki. W przejmującym eseju zamieszczonym w dalszej części numeru litewska artystka Paulina Pukytė zestawia dwie współczesne performerki z tego samego pokolenia: znaną Serbkę Marinę Abramović i „nieznaną nikomu” Rosjankę Jelenę Osipową, wielokrotnie aresztowaną za antyputinowskie i antywojenne protesty. Ostatnie słowa tego szkicu stawiają w istocie bardzo ważne pytanie o postawę artysty wobec wojny: „Może Marina mogłaby jednak usiąść na rosyjskiej ulicy, obok Jeleny, na długi performans wytrzymałości? Pottrzymałaby jeden plakat, gdyż Jelenie już ciężko jest utrzymać obydwą”. Być może ta całkiem realna wojna tocząca się tak blisko stanowi próbę nie tylko dla artystów i wymusi na nas liminalne poszukiwanie *communitas*? ●

Jakub Żmidziński

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 różnorako 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 Żmizdiński: 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 dokamerywany zatytułowany *Art must be beautiful, artist must be beautiful*,

gdzie rytuał higieny, polegający na szczotkowaniu włosów, prowadzi przez obsesję powtórzeń do samookałeczenia. 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 użytkowników 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 Moźdzysłowski, 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 utrwała *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 obserwowałam, 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 „nieprzezroczyście” rytuałów niewiele zmienia, 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 przezroczyście.

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 paramistyczne, 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 performera. 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 Żmidziński: 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 z za 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 niezręcznie 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); *Obrzęd 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 Żmidziński – 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>

Maryia Pruzhanets

Urodzona 06.11.1999 r. w Brześciu na Białorusi. W 2016 roku rozpoczęła studia na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, gdzie w 2018 roku została nagrodzona przez Rektora i Senat Złotym Odznaczeniem UAP. Po otrzymaniu tytułu licencjata z Projektowania Mebla rozpoczęła studia magisterskie na kierunku Projektowanie Graficzne, które ukończyła z oceną celującą po obronie dyplomu teoretycznego *Białoruski protest. Dysonans wizualny – estetyka buntu politycznego i protest w sztuce* oraz dyplomu praktycznego *Białoruski protest. Opracowanie graficzne książki „Miałem szczęście” na podstawie opowieści osób, które doświadczyły represji podczas protestów na Białorusi w czerwcu 2021 roku.*



<https://orcid.org/0000-0002-1817-4274>

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (43)/2023, s. 38-57
doi: 10.48239/ISSN12326682433859

Maryia Pruzhanets

Sztuka konceptualna w Białorusi jako sztuka krytykująca władzę – Aleś Puszkin i Aleksiej Kuźmicz¹

Konceptualizm w sztuce białoruskiej

Sztuka konceptualna nie jest w Białorusi szeroko rozpowszechniona. Wydaje się niezrozumiała, prawie nie mówi się o niej w akademickich ośrodkach sztuki, których i tak nie ma zbyt wiele. Jedyna wyższa uczelnia artystyczna to Białoruska Państwowa Akademia Sztuk Pięknych w Mińsku, ale istnieją też wydziały artystyczne lub projektowe na innych uczelniach, zazwyczaj politechnikach i uniwersytetach pedagogicznych. W kraju, gdzie nie ma wolności obywatelskich, nie ma też miejsca na krytyczną, progresywną sztukę konceptualną.

Sytuacja w sztuce białoruskiej rzuca wiele światła na to, z jakimi problemami boryka się społeczeństwo. Należą tu mocna cenzura ideolo-

» 1 Artykuł stanowi fragment pracy magisterskiej, obronionej w 2021 r. na Uniwersytecie Artystycznym im. M. Abakanowicz w Poznaniu. Dla celów publikacji został przeredagowany i nieznacznie uaktualniony.

giczna obecna na wszystkich poziomach życia kulturalnego i publicznego, radzieckie – żeby nie powiedzieć orwellowskie – metody planowego „zarządzania” wychowaniem artystycznym, nadzorowane przez Ministerstwo Kultury, brak niezależnych instytucji kulturalnych i galerii (a po sierpniowych wydarzeniach z 2020 r. represje wobec tych niewielu istniejących) i mocne zakorzenienie sztuki w akademickiej narracji. Można powiedzieć, że wszystko, co się dzieje w sztuce, rozprzestrzenia się na inne sfery życia.

W takich warunkach istnienie artystów konceptualnych, w tym akcjonistów, wydaje się wyjątkiem i prawdziwym cudem. Dlaczego jednak w innych krajach Europy performerzy i akcjonści już nikogo nie dziwią, a w Białorusi sztuka ta nie jest rozumiana nawet przez ludzi, którzy powinni się na niej znać? Socrealizm i późniejsza propaganda kiczu wraz z polityką negatywnego postrzegania „zachodnich wartości” zostawiły swój ślad w artystycznych preferencjach Białorusinów. I mimo tego, że istnieją artyści starych mediów, którzy reprezentują bardzo wysoki poziom warsztatowy, niewielu z nich porusza problemy społeczne i uprawia sztukę krytyczną.

Dla stworzenia wizerunku wspaniałej Białej Rusi władza potrzebuje dekoratorów, którzy wychwalają reżim albo po prostu robią ładne obrazy naścienne i nie poruszają ideologicznie niebezpiecznych tematów. W wywiadzie, przeprowadzonym przez Leni Smoragdovą z białoruskim konceptualistą Aleksiejem Kuźmiczem, o którym będzie mowa w dalszej części artykułu, pada pytanie: „A Marinę Abramović tutaj znają?”, na co zabrzmiała zbyt kolokwialna, ale bardzo prawdziwa odpowiedź: „Ch*j tutaj kładli na Marinę Abramović!”². Myślę, że ten cytat idealnie podsumowuje podejście do sztuki współczesnej w kraju, w którym nawet kwadrat Malewicza uważa się za „dziwaczną sztukę współczesną”, chociaż powstał w ubiegłym wieku.

Powszechna krytyka władzy rozpoczęła się w sztuce wraz z wybuchem protestów w 2020 r. i była raczej ogólną tendencją niż odważnym gestem. Chociaż za sam plakat łatwo obecnie trafić do więzienia, różnorodność i ogromny napływ takiej sztuki pozwalały na „schowanie się w artystycznym tłumie”. Dlatego chcę przyjrzeć się bliżej akcjonistom, którzy robili odważne prace krytyczne na długo przed rozpoczęciem protestów i stanowią artystyczną mniejszość, krytycznie nastawioną nawet do mainstreamowych form manifestacji z 2020 r.

» 2 Transaction Art, Алексей Кузьмич – „Сделано на коленке” - голый художник, протест против цензуры, 25.10.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=-rVekMVnznw&t=972s>

Akcje polityczne do 2020 roku

Niezadowolenie z reżimu białoruskiego „bački”³ nie wynikało tylko z ciągłych falsyfikacji wyborów. Będąc u władzy przez tyle lat hamował on rozwój kraju, kierując wiernopoddańczym aparatem biurokratycznym. Ale już podczas swojej pierwszej kadencji Łukaszenka rozpoczął represje i „czystki” we wszystkich strefach życia publicznego. I jeśli przeciętny obywatel mógł patrzeć z przymrużeniem oka na obalenie demokracji na rzecz dyktatury, wielu dziennikarzy, literatów i artystów głośno mówiło o represjach i wyrażało protest w sztuce.

Jedną z pierwszych artystycznych akcji krytykujących rządu Łukaszenki było publiczne zaszycie sobie ust przez poetę, pravicowo-nacjonalistycznego działacza politycznego Sławamira Hienrychawicza Adamowicza w 1997 r. Wcześniej napisał on wiersz *Ubiej priezidenta*⁴, który został opublikowany w gazecie „Wybar”⁵. Za ten wiersz został skazany na karę więzienia, ale po 10 miesiącach uwolniony, po czym na jednej z manifestacji zrealizował akcję *Zaszytyj Rot*⁶. Taki gest artystyczny symbolizował brak wolności wypowiedzi w Białorusi, rządową cenzurę i represje wobec opozycyjnie nastawionych działaczy kultury.

Warto zaznaczyć, że akt zaszycia sobie ust nie został spełniony całkowicie, poeta zrobił tylko kilka ściegów. Można powiedzieć, że była to mniej radykalna wersja bardziej znanej akcji rosyjskiego akcjonisty Piotra Pawlenskigo z 2012 r.

Kolejną ważną formą protestu była akcja Alesia Puszkina. Aleksandr Puszkina⁷, jeden z niewielu konceptualnych artystów w Białorusi, 21 lipca 1999 r. zrealizował akcję *Podarunak Prezidentu*⁸. Z okazji piątej rocznicy rządów Łukaszenki przywiózł pod Pałac Prezydencki taczkę z gnojem i rozsypał go pod pałacem. Na gnoj rzucił miliony zdewaluowanych białoruskich rubli, łukaszenkowską konstytucję 1996 r. i portret-ulołkę prezydenta, po czym przebił portret widłami. Autor akcji odwołał się do ludowego zwyczaju, według którego osobie nie milej dla innych przytaczano pod

» 3 Bačka (z biał. *бацька*) – ojciec. Tym słowem Łukaszenka sam siebie nazywa, twierdząc, że jest ojcem białoruskiego ludu, stworzycielem i obrońcą suwerennego państwa Białoruś. Mimo że słowo to ma rodowód białoruski, jest potocznie używane w języku rosyjskim i pisane inaczej (z ros. *ба́тька*), dlatego w krajach Europy Wschodniej Łukaszenko jest znany pod tym imieniem. Elektorat i stronnicy prezydenta odnoszą się do tej nazwy poważnie, przez co są nazywani przez protestujących „jabačka” i „jabački” (z ros. *ябацька, ябацьки*).

» 4 tłum. *Zabij prezydenta*.

» 5 tłum. *Wybór*.

» 6 tłum. *Zaszyte usta*. S. Adamowicz, Славамір Адамавіч (акцыя „Зашыты рот”), 1997, <https://www.youtube.com/watch?v=Zxyjms4rtE4>

» 7 biał. Aleś Puszkina.

» 8 tłum. *Prezent dla prezydenta*. Aleś Puszkina, *Подарок Президенту*, Минск, 21.07.1999, https://www.youtube.com/watch?v=LSWtsw5f_MM

drzwi taczkę z gnojem albo wybijano okna. Od razu po przeprowadzeniu akcji Puszkina został zatrzymany przez milicję i dostał wyrok w zawieszeniu na dwa lata. Obecnie ma za sobą już ponad dziesięć wyroków za różne akcje i wystawy. Oczywiście nie było mowy o potraktowaniu tej akcji jako dzieła artystycznego, a tylko o naruszeniu artykułu o zakazie organizowania nielegalnych pikiet.

Aleś Puszkina jest znany nie tylko ze swoich politycznych akcji i performansów. Zajmuje się malarstwem klasycznym i pisaniem ikon, pozostaje też osobą głęboko wierzącą. Urodził się i nadal mieszka w małym miasteczku Bobr w Obwodzie Mińskim, gdzie zlecono mu namalowanie fresków w Cerkwi św. Mikołaja-Cudotwórcy. W 1997 r. ukończył malowidło, na którym w scenie Sądu Ostatecznego namalował wśród grzeszników dwie postaci bardzo przypominające Aleksandra Łukaszenkę i ówczesnego metropolitę Filareta⁹. W dziwnych okolicznościach ta właśnie część fresku zniknęła i znowu pojawiała się. Z rozkazu władz cerkiewnych w 2005 r. fresk został ostatecznie zamalowany, a w 2011 r. budynek spłonął.

Sam artysta, jako patriota wolnej Białorusi i optymista, co roku organizuje w rodzinnym Bobrze uliczne wystawy swoich prac. Poświęcone są one obchodzonemu 25 marca Dniu Woli, czyli dniu powstania BHP¹⁰ w 1918 r¹¹. Wystawione prace nie zawsze mają charakter polityczny, ale wciąż są negatywnie odbierane przez lokalne władze. Dochodzi wtedy często do absurdalnych czynności ze strony administracji: użycia traktorów do zniszczenia ekspozycji i kradzieży obrazów artysty. Tym samym wiejskie samorządy nieświadomie biorą udział w artystycznych akcjach.

Białoruś to kraj, w którym zarówno artysta, jak i każdy zwykły obywatel muszą otrzymać pozwolenie na zorganizowanie jakiegokolwiek wydarzenia: czy jest to wystawa klasycznego malarstwa, czy pikiet z plakatem. Zachowania przewodniczących sielsowietów¹² niewiele się różnią od metodologii pracy kuratorów wielkich galerii państwowych. Zasada jest taka sama – władza ma monopol na wszystko.

Akcjonizm Aleksieja Kuźmicza. Trickster współczesnej białoruskiej sztuki

Znanym skandalistą jest akcjonista młodego pokolenia Aleksiej Kuźmicz młodszy. Jego kontrowersyjne akcje uderzają w samo sedno problemów białoruskiego społeczeństwa, będąc triggerami dyskusji i opinii publicz-

» 9 „Грешник Лукашенко – замазан” [w:] „Компропат.ру”, http://www.compropat.ru/page_14638.htm, 20.03.2004 (04.05.2021).

» 10 pol. BRL – Białoruska Republika Ludowa.

» 11 Aleś Puszkina, *Дзень Волі ў Бабры* 2017 | Art performance of Ales Pushkin / Bobr 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=BhMiex39hwU> (16.02.2023).

» 12 Odpowiednik rady wiejskiej.

nych. Jest on również jednym z niewielu twórców, którzy krytykowali charakter białoruskiego protestu i jego przedstawienie w sztuce.

Aleksiej Kuźmicz młodszy jest synem białoruskiego malarza Aleksieja Kuźmicza. Kuźmicz starszy zajmował się malarstwem akademickim: na swoich obrazach przedstawiał akty kobiece, za co w czasach radzieckich był poddawany cenzurze. Jest autorem największej kolekcji obrazów z obliczem Madonny, do której pozowała jego muza – matka Aleksieja młodszego. Będąc synem malarza Aleksiej młodszy był od dzieciństwa bardzo związany ze sztuką, ale nie zdobył wykształcenia artystycznego i do pewnego czasu nie uprawiał sztuki. Jak sam się wyraził, nie jest on artystą z zawodu, tylko z przeznaczenia. Wkraczając na drogę artystyczną nie kontynuował malarskich tradycji ojca, które były bardzo rewolucyjne w epoce komunizmu, a później wpisywały się w konwencje malarstwa akademickiego, ale zaczął od nowych mediów i stał się jednym z niewielu współczesnych akcjonistów białoruskich.

Artysta nie zawsze publikuje w Internecie pełne wersje swoich tekstów, dlatego na moją prośbę przesłał mi oryginały manifestów i dokumentacje swoich akcji oraz wyraził zgodę na ich opublikowanie. Jako materiału referencyjnego używałam wywiadów, które zostały z nim przeprowadzone i są dostępne w sieci, a także naszej korespondencji. Wszystkie rozważania na temat jego motywacji i zamiarów zostały z nim przedyskutowane, a nasze rozmowy pomogły mi lepiej zrozumieć jego sztukę. W swoich manifestach artysta często używa neologizmów, które jego zdaniem najlepiej wyrażają jego pomysły, w przytoczonych cytatach spróbowałam jak najlepiej przetłumaczyć podobne wyrazy.

Opisane przeze mnie akcje Kuźmicza albo pochodzą z okresu, kiedy przebywał on i tworzył w Białorusi, albo są bezpośrednio związane z białoruską tematyką. Po przymusowej emigracji artysta podróżuje po Europie i opierając się na własnych doświadczeniach jako artysty pisze książkę o konceptualizmie i akcjonizmie. Po akcji związanej z białoruskimi protestami z 2020 r. *Ja protestuję* zrealizował dwie inne akcje: *Imitacja przy Pałacu Elizejskim w Paryżu* oraz *TransUSSRversion: a Delicacy for an Enlightened Eater, or Conjuncture Art action* podczas Biennale w Wenecji.

Twórca bez jaj

Początkiem artystycznej drogi tego konceptualisty była akcja *Tworiec bez jajec*¹³ z 2019 r., którą zrealizował na festiwalu Art-Minsk 2019¹⁴. Jest to festiwal sponsorowany przez „kapitalistycznego zleceniodawcę” Belgaz-

» 13 tłum. *Twórca bez jaj*.

» 14 Aleksiej Kuźmicz, *Акцыя „Творец без яЕц”*. 2019. Видео-документация. Алексей Кузьмич, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=87RhbSQLhYk&t=46s> 79 (16.02.2023).

prombank, który potrzebował ładnych obrazów dla dekoracji przestrzeni galeryjnych. Podczas wystąpienia jednego z organizatorów festiwalu artysta wyszedł w pomarańczowym stroju sprzątacza, a na plecach miał napisane słowo „Twórcie”¹⁵, po czym rozrzucił po podłodze strony swojego manifestu i zaczął sprzątać podłogę galerii. Podczas wernisażu bohema społeczeństwa piła szampana i dobrze spędzała czas, a w tym czasie Twórcie wykonywał swoją misję: sprzątanie niewygodnych rzeczy i bawienie odbiorców jego sztuki.

W swoim manifestie opisał, że akcja przedstawia wizerunek współczesnego białoruskiego artysty, który stanowi jedynie usługobiorcę spełniającego życzenia zleceńodawców i funkcjonuje w świecie totalnej komercjalizacji sztuki. Niewiele lepszym zajęciem dla artysty jest szukanie projektów, za które otrzymać może sówite wynagrodzenie, albo wykonywanie zleceń państwowych (wciąż przecież powstają portrety Łukaszenki, wykonane przez artystów-rzemieślników). W tej akcji artysta użył metafory kastracji jako symbolu pozbawienia godności i przywiązania niewolnika do jego gospodarza (kuratora lub instytucji sztuki). Tak opisał sytuację twórcy: „Wykastrowany, pozbawiony fizycznej i moralnej godności eunuch nie miał prawa do autoekspresji”¹⁶.

Oprócz dożywotniego „banu” na uczestniczenie w tym festiwalu, akcja nie spotkała się z ostrą reakcją publiczną. Po jej zrealizowaniu Kuźmicz został zaproszony do wystawienia swoich prac w innej instytucji, która po jego drugiej akcji w przestrzeni tej galerii bardzo pożałowała.

Tarcza albo Ministerstwo Fallokultury

Kolejna akcja ze względu na skandaliczny charakter wywołała rezonans nie tylko w kręgach artystycznych, ale i wśród zwykłej publiczności. Kuźmicz został zaproszony do wzięcia udziału w wystawie w Państwowym Centrum Sztuki Współczesnej¹⁷. Przed rozpoczęciem pracy nad swoją instalacją zapytał on o tematykę wystawy i ewentualne ingerencje cenzury, na co w odpowiedzi usłyszał: można wszystko oprócz „penisów w stanie erekcji”, dlatego że kuratorem wystawy było Białoruskie Ministerstwo Kultury. Tak absurdalny regulamin wydarzenia dał początek trzymiesięcznym badaniom artysty nad funkcjonowaniem białoruskich instytucji sztuki. Oprócz instalacji, którą zrealizował na cele wystawy, przygotował akcję, która miała ujawnić problem narzucania artystom dziwnych reguł i cenzurowania ich prac.

» 15 tłum. *Twórcie*.

» 16 Z manifestu artysty [archiwum autorki].

» 17 Będę używała skrótu PCSW. Sama nazwa tej instytucji już jest oksymoronem, bo „państwowe” i „współczesne” w Białorusi to rzeczy zasadniczo odmienne.

Podczas akcji *Shchit ili Ministerstwo falokultury*¹⁸ artysta zażył tabletkę Viagry, przyszedł na własny wernisaż, rozebrał się do naga, a podniecony członek „ocenzurował” szyldem z napisem „Ministerstwo Kultury” – kopią tabliczki z budynku ministerstwa¹⁹. Po rozebraniu się rzucił na podłogę opakowanie po wcześniej użytym leku i tablet, na którym słychać było dźwięki pornofilmu, a na ekranie widniało czarne tło z napisem „censored”. Później artysta stanął z podniesionymi rękoma, a na jego dłoniach widniał napis: „Ze wszystkim się zgadzam”.

Cenzurowaniem swojego członka wyraził „solidarność z ideologicznym aparatem, który ma na celu ochronę publiczności w przestrzeni Państwowego Centrum Sztuki Współczesnej przed tematami tabu w sztuce”²⁰. A takie elementy jak Viagra i grające w tle filmy pornograficzne „to instrumenty dla stymulacji erekcji w błocie absurdu białoruskiej artsceny. W środowisku, gdzie u zdrowego człowieka nie może pojawić się pożądanie”²¹. Mimo tego, że spełnił warunki uczestnictwa w wystawie, bo nie przedstawił podnieconego członka, PCSW nie doceniło akcji i poprosiło artystę o publiczne przeprosiny. Autor tego nie zrobił i przeprosił tylko za to, że nie udało mu się zaprojektować mechanizmu z motorem, dzięki któremu ta tabliczka mogłaby się obracać. Wtedy napisano skargę na milicję. Dyrektor PCSW w wywiadzie dla gazety „Nasza Niwa” powiedział, że Kuźmicz nie ma talentu i jest po prostu chamem, który popsuł reputację galerii, od której (i od białoruskiej sztuki w całości) może odwrócić się państwo: „I teraz znowu trzeba udowadniać, że jesteśmy dobrymi i rumianymi”²².

Kluczowym elementem akcji nie było jednak pięciominutowe przedstawienie podczas wernisażu, po którym zdjęcia rozeszły się w sieci. Najważniejsze były następstwa czynku, których artysta nie kontrolował, a mianowicie absurdalna sprawa śledcza, którą można opisać w kilku słowach jako poszukiwanie nagich genitaliów na dokumentacji akcji, aby oskarżyć artystę o chuligaństwo i rozpowszechnianie materiałów pornograficznych. Na szczęście sprawa nie trafiła do sądu, chociaż w obecnych realiach uznanie winy Kuźmicza byłoby znacznie łatwiejsze. Cały trolling i tricksterstwo artysty nie zostały rozpoznane przez rządowe agencje jako zagrożenie. Ukryta satyra okazała się niezrozumiała dla urzędników aparatu władzy. W czasach partyzanckiego protestu kreatywność i zamaskowanie przekazu często stanowiły ratunek przed oskarżeniami.

» 18 tłum. *Tarcza albo Ministerstwo Falokultury*.

» 19 Aleksiej Kuźmicz, *Акцыя „Шчыт или Министерство фалокультуры”*, 2019. Алексей Кузьмич, <https://www.youtube.com/watch?v=oaVEUcyNpVc&t=204s> (16.02.2023).

» 20 Z manifestu artysty [archiwum autorki].

» 21 Z manifestu artysty [archiwum autorki].

» 22 L. Kasperowicz, „Минский художник выпил виагру и голым протестовал против цензуры. Организаторы: «Это клоунада»,” w: „TUT.by”, <https://news.tut.by/culture/656285.html>, 07.10.2019 (04.05.2021).

Następstwa tej akcji bardzo wyraźnie pokazują, jakie miejsce przydzielono współczesnemu białoruskiemu artyście: nie istniejesz, gdy nie „podrumieniasz” rzeczywistości. Widać powszechny brak autorefleksji i ślepe podążanie za oficjalną ideologią. Te dwie ważne cechy białoruskiej sztuki i w pewnej mierze białoruskiego społeczeństwa będą często uobecniać się w kolejnych pracach Aleksieja Kuźmicza. Podczas dyskusji online o akcjonizmie w berlińskim rosyjskojęzycznym środowisku artysta ten wygłosił tezę, że Ministerstwo Kultury nie ma już racji bytu i trzeba zastosować podział na sprawy kultury i sprawy wolnej sztuki, gdyż zarządzanie tą ostatnią przez ministerstwo jest koncepcją przestarzałą²³. Biorąc pod uwagę, że obecnie Białoruś coraz bardziej przypomina antyutopię z powieści *1984* George’a Orwella, trudno nie uznać to za rozsądne stwierdzenie.

Homeland-BDSM

Z powodu pozornej żartobliwości pierwszych dwóch akcji artysta zyskał szerszą popularność nawet wśród ludzi, którzy akcje artystyczne odebrali jako ciekawe chuligaństwo i prezentację ciała „nowego seks-symbolu Białorusi”, jednak kolejne dzieła Kuźmicza realizowały już ostrą krytykę zaistniałej sytuacji polityczno-społecznej.

Na początku 2020 r., jeszcze przed wydarzeniami związanymi z prezydencką kampanią wyborczą, powstało wideo *Homeland-BDSM (Rodina-BDSM)*²⁴, które było wstępem do akcji o tej samej nazwie²⁵. Skrót BDSM (ang. *Bondage, Discipline, Sadism & Masochism*) jest nawiązaniem do BRSM – Belorusskij Respublikanskij Sojuz Molodezi²⁶, organizacji młodzieżowej, która w swojej istocie jest następcą radzieckiego Komsomołu. BRSM zajmuje się wychowaniem młodego pokolenia w duchu białoruskiego patriotyzmu, a w przypadku osób, które chcą zrobić karierę w aparacie rządowym, członkostwo w niej ma w zasadzie charakter przymusowy. Swoją koncepcją organizacja przypomina nie tylko Komsomoł, ale i Hitlerjugend: kult bezgranicznej miłości do Ojczyzny (oczywiście tylko w rozumieniu sowiecko-lukaszenkowskim), posłuszeństwo wobec władz i kultywowanie wartości reżimu – to gwarancja stabilności dyktatury w Białorusi.

Akcja została zrealizowana jako odpowiedź na poprawki w prawie „O przeciwdziałaniu ekstremizmowi” z 1 lutego 2020 r. Poprawki te były

» 23 Aleksiej Kuźmicz, Беседа об акционизме. Онлайн-дискуссия. Берлин, 2020, 21.12.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=U36FRseSO6E&t=1s> (16.02.2023).

» 24 tłum. Ojczyzna-BDSM.

» 25 Aleksiej Kuźmicz, *Homeland-BDSM (Родина-BDSM)*. 2020. Alexei Kuzmich, <https://www.youtube.com/watch?v=4clGoPmDCYo&t=1s>

» 26 tłum. Białoruski Republikański Związek Młodzieży.

kolejną formą ograniczenia demokratycznych swobód w Białorusi. Dzięki tej rządowej ustawie można oskarżyć i ukarać niezadowolonego obywatela, dowolnie interpretując jego zachowanie. Dla przykładu pod tę ustawę podpadają zarówno ludzie rozpowszechniający nazistowskie symbole, jak i ci, które je publicznie niszczą, tylko że ci drudzy nie są zgodni z polityką prezydenta i teraz można się ich łatwo pozbyć.

Artysta stworzył film, na którym z ręką na sercu w geście poświęcenia spala krzyż zrobiony z pozostałości jego instalacji, kiedyś wystawianych w państwowych galeriach, następnie zakrywa sobie oczy czerwoną chustą – odznaką pionierów (organizacji nastolatków poprzedzającej BRSM), a zarazem symbolem posłuszeństwa i ślepej wiary. Pokazując nazistowski gest uniesienia ręki jako symbol kultu i idealizowania treści istniejących w propagandzie reżimu, artysta naraża się na konsekwencje prawne i publiczną obrazę. Nazizm w Białorusi jest bolesnym i mocno kontrowersyjnym tematem, a pokazanie tego gestu wydaje się niedopuszczalne. Po opublikowaniu filmu na swoim kanale YouTube artysta spotkał się z ogromną falą hejtu i oskarżeń, mimo że tylko wskazywał na ogólne cechy jakichkolwiek ideologii kultu, a nie deklarował, że jest nazistą.

W manifestcie do *Homeland-BDSM* Kuźmicz pisał: „Pomagamy reżimowi udawać Ojczyznę – genialnie przedstawić ideologiczną maszynę jako matkę-ziemię, która wychowała i wykarmiła swoich synów i córki, a teraz oni muszą dowieść swej lojalności krwią”²⁷. Podczas akcji artysta przybił sobie do piersi znaczek BRSM, tym samym ofiarując swoje ciało i umysł w służbie ideologii organizacji i państwa.

W ramach akcji *Homeland-BDSM* Kuźmicz wysłał oficjalny list do przewodniczącego BRSM, w którym dokładnie opisał swój obrzęd poświęcenia i zaproponował go jako sposób przyjęcia nowych członków do organizacji. Wskazał, że taki obrzęd idealnie oddaje ich wartość. Odpowiedzi na swój list nie dostał, ale Dmitrij Vroniuk, pierwszy sekretarz BRSM, w wywiadzie TUT.by tak skomentował tę sytuację: „Nie wiem, czy uda się go reedukować, ale możemy mu poradzić dobrego psychoterapeutę. Nigdy nie mieliśmy obrzędów poświęcenia, ale jeśli Kuźmicz chce dołączyć do organizacji ‘przez ból i oczyszczenie’, to my weźmiemy to pod uwagę”²⁸. Vroniuk powiedział, że znaczek można zamocować magnesem: „Gdyby trochę poczekał, można by było obejść się bez bólu. Krótko mówiąc, kreatywni chłopcy są u nas zawsze mile widziani”²⁹.

» 27 Z manifestu artysty [archiwum autorki].

» 28 „«Можем посоветовать хорошего психотерапевта». БРСМ ответил скандальному художнику Кузьмичу”, [w:] „TUT.by”, 03.02.2020, <https://news.tut.by/culture/671106.html> (04.05.2021).

» 29 „«Можем посоветовать хорошего психотерапевта». БРСМ ответил скандальному художнику Кузьмичу”, [w:] „TUT.by”, 03.02.2020, <https://news.tut.by/culture/671106.html> (04.05.2021).

Po opublikowaniu akcji Aleksiej Kuźmicz nie poniósł żadnych konsekwencji prawnych: ani BRSM, ani państwo nie chciało uczestniczyć w dalszych jego działaniach. Tak jak w wypadku pierwszej akcji *Tworiec bieżajec*, autor uznał to dzieło za nieudane, bo najlepsza akcja to ta, która wywołuje reakcję, a okazało się, że pr rządowa organizacja zachowała się spokojniej niż obraźliwa galeria sztuki.

Spóźniona reakcja służb państwowych na działania Kuźmicza nastąpiła po jego ostatniej akcji na terenie Białorusi *Veruju ili Filisterskij mir politiceskich żywotnyh*³⁰.

Wierzę albo Filisterski świat politycznych zwierząt

9 sierpnia 2020 r. podczas wyborów prezydenckich Aleksiej Kuźmicz zrealizował akcję *Veruju ili Filisterskij mir politiceskich żywotnyh* w dwóch częściach³¹. W swoim manifestie tak opisuje koncepcję białoruskich wyborów, sfalszowanie których doprowadziło do wydarzeń sierpniowych i masowych protestów:

Akcja bada realistyczny absurdalny rytuał znany jako „Wybory prezydenta Republiki Białoruś”. Ta procedura, w moim rozumieniu, jest uroczystością ekscentrycznej farsy, współczesnym rodzajem kultu religijnego i hierarchicznego zachowania prymatów. [...] Wyboru jako narzędzia wolności na Białorusi nie ma, jest zastąpiony fantasmagoryczną iluzją post-wyborów, w których jest wykorzystywana technologizacja kłamstwa, kiedy władza nie jest dostępna zwyktemu człowiekowi³².

9 sierpnia w ostatni dzień głosowania Kuźmicz przyszedł do lokalu wyborczego, rozebrał się, zostawiając na ciele tylko białą przepaskę na biodrach, zawiązał oczy czerwono-zieloną flagą i przykleił do piersi biuletyn wyborczy, na którym czerwoną farbą był narysowany uproszczony członek. W takiej postaci stanął, imitując pozę Chrystusa podczas ukrzyżowania. Cała akcja trwała tylko kilka minut, później obserwator wyborczy poprosił artystę o opuszczenie sali.

Druga część akcji, którą artysta zrealizował wieczorem tego samego dnia, zatytułowana była *Prishestvie 2. Apokalipsis*³³. Kiedy doszło do

» 30 tłum. *Wierzę albo Filisterski świat politycznych zwierząt*.

» 31 Aleksiej Kuźmicz, *Верую, или Филистерский мир политических животных*, 09.08.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=2DlCqf-3HOY> (16.02.2023).

» 32 Z manifestu artysty [archiwum autorki].

» 33 tłum. *Drugie Przyjście. Apokalipsa*. Aleksiej Kuźmicz, „«Пришествие 2. Апокалипсис». Вторая часть акции «Верую, или Филистерский мир политических животных»», 09.08.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=1xN75jRv9cA&t=1s> (16.02.2023).

konfrontacji protestujących z milicją, artysta wyszedł w tej samej „kreacji”, w której wystąpił w lokalu wyborczym, naprzeciw kolumnie OMON-u i maszyn wojskowych. Biblijny motyw Apokalipsy był bardzo zbliżony do rzeczywistości: Kuźmicz stał pod gołym niebem prawie nagi, a dookoła leciały bomby dymne, padły pierwsze strzały, piszczały syreny, ludzie biegali i krzyczeli. W końcu zaczęto strzelać, w tłumie byli ranni i zabici, ale szczęśliwym trafem Kuźmiczowi nic się nie stało. Ciekawym detalem, który później będzie miał istotne znaczenie, jest to, że artysta stał twarzą i narysowanym fallusem do kolumny OMON-u, a później odwrócił się i pokazał to samo protestującym.

Następnego dnia został zatrzymany we własnym domu i zabrany do ośrodka tymczasowego aresztu Okrestino³⁴, w którym spędził trzy dni. Był mocno bity i torturowany, ale udało mu się wyjechać razem z medykami w karetce. Ślady po kijach OMON-owców nazywa kontynuacją jego dzieła przez milicję. Podobnie jak przy poprzednich akcjach, reakcja ze strony czynników, dla których akcja była przeznaczona, była tak samo istotna jak część artystyczna zrealizowana przez samego twórcę. Później artysta, bojąc się o własne życie, wyjechał z kraju. Oprócz sprawy o naruszenie przepisów administracyjnych, realna była możliwość sfabrykowania artykułu karnego i groziła mu kara więzienia.

Podczas rozprawy administracyjnej „Sąd orzekł, że Kuźmicz zachowując się wyraźnie i nachalnie bez uwzględnienia opinii innych obywateli, znajdujących się w miejscu publicznym (lokalu wyborczym), gdzie każdy z nich zmierzał do własnych celów, krępował ich swoim wyglądem, tym samym ograniczając ich wolę i możliwość podejmowania wyborów swoim zachowaniem”³⁵. Szkoda, że w Białorusi nie ma dziś możliwości rzetelnej obrony adwokackiej, bo gdyby doszło do prawdziwego sądu, artysta śmiało mógłby powiedzieć, że na pewno nie miał intencji ograniczyć komuś wyboru, tylko dlatego, że motywacją i usprawiedliwieniem jego akcji był z założenia brak jakiegokolwiek wyboru w trakcie głosowania. Sprawy potoczyły się jednak tak, jak przewidywał w manifestie: przedstawiciele władzy będą wmawiali, że demokracja jest, a kto mówi inaczej – sam chce się jej pozbyć i jest przestępcą. Białoruskie sądy okazały się jeszcze większą farsą niż wybory prezydenckie.

Te dwie różne części akcji: jedna w uroczystej atmosferze pseudogłosowania, druga – w niemal wojennych realiach, Kuźmicz porównał do Raju i Piekła. Jest to kolejne, oprócz pozy Chrystusa, nawiązanie do chrześcijaństwa. Artysta motywuje to tym, że ideologia chrześcijaństwa (w Białorusi – głównie prawosławia) jest bardzo mocno zakorzeniona w świa-

» 34 Miejsce najgorszych tortur nad protestującymi.

» 35 Z oficjalnego postanowienia sądu [archiwum autorki].

domości Białorusinów, nawet tych niewierzących. Symbole i skojarzenia chrześcijańskie stanowią kulturową bazę, w której żyjemy.

Dla artysty fallus to archaiczny symbol dominacji, kultu i władzy, która jest sprawowana przez jednego „pawiana” i jego sprzymierzeńców. Byłam bardzo ciekawa, czy jest to też związane z patriarchalnym charakterem władzy w Białorusi (przecież jest „baćka”, a nie matka) i jak to można odnieść do koncepcji „kobiecego protestu”. Jeśli doszłoby do tego, że kobieta wygra wybory, to pytaniem pozostaje, jak artysta odnajdzie się w nowym kontekście politycznym i czy kolejna akcja przeciw przyszłej władzy kobiecej odbędzie się z użyciem rysunku kobiecych narządów płciowych? Poniżej przedstawiam fragment mojej dyskusji z Aleksiejem na ten temat:

A. Kuźmicz: Członek jako symbol władzy nie odnosi się wprost do patriarchalnego systemu – od tego wieje zawziętym populizmem i przenosimy się z pola artystycznego do aktywizmu. Członek – to władza. I niezależnie od płci ma ona fallocentryczną konstrukcję. Nawet w sztuce, w tym, co robi się dzisiaj, często można spotkać wizerunek kobiety ze straponem i innymi podobnymi rzeczami, co świadczy o apropracji władzy i dominacji człowieka nad człowiekiem, a nie o uwolnieniu osobowości. Mówiąc prostymi słowami – redystrybucja obszarów wpływu. Kobieta w moim rozumieniu to antywładza i uwolnienie spod gnębiącego systemu i obiektywizacji, którą teraz w niektórych momentach współczesny feminizm przejął od patriarchalnej władzy.

Musiałam przyznać mu rację, bo nawet w językach słowiańskich często mówi się, że ktoś „ma jaja”, czyli jest odważny i silny. Tego frazeologizmu używa się także w odniesieniu do kobiet, więc genitalia męskie w kontekście siły i władzy rzeczywiście nie mają jednej płci.

A.K.: Proszę mnie źle nie zrozumieć. Występuję za absolutną równością i staram się żyć i akceptować ludzi, bez względu na to, co mają w spodniach. Współczesny feminizm zajmuje się ostrą separacją płci, a nie pierwotną ideą równości. I przez to mamy sytuację odwrotnej dyskryminacji albo nawet genderowego faszyzmu. Białoruś jako ilustracja podobnego ruchu – bardzo wyraźnie wskazuje kolejny wątek w rozwoju tej idei, w której rewolucja ma „kobietą twarz”.

Później artysta powiedział mi, że któreś z jego prac nie chcieli wziąć na wystawę o białoruskim proteście, dlatego że „nie ma to nic wspólnego z rewolucją, która jest kobieca, i przyjmowane są prace albo kobiet-artystek, albo tylko o tematyce kobiecej”.

M.P.: Tylko nie uważam, że u nas [w Białorusi] występuje teraz sytuacja faszyzmu genderowego przez rewolucję uznawaną jako „kobięcy protest”. W swojej istocie obecna koncepcja kobiety protestującej jest zupełnie niefeministyczna. „Jak oni mogą podnosić rękę na kobiety! Dajmy im kwiaty, żeby nas nie bili” – przecież one nie są za równym traktowaniem i w żadnym wypadku za dominacją. Na odwrót – są obrażone, że milicja postępuje z nimi tak samo agresywnie, jak z mężczyznami. I wizerunki w sztuce protestu rzadko są „Joanny d’Arcowskie”, często są to tradycyjne koncepcje: matka, kobieta w bieli, z kwiatami, łagodna nawet w stosunku do swoich krzywdzicieli, niewinna, modląca się. Gdyby na portretach były starsze panie, które biją się z OMON-em o każdego zatrzymanego chłopca, to byłaby inna sprawa. Chociaż nie mogę zaprzeczyć temu, że najwięcej uwagi społeczeństwa przykuwają historie politycznych więźniarek, a nie więźniów, których jest więcej. Jest to nierówność, ale nie uważam, że ona wyłoniła się z feminizmu, nawet z jego niezdrowej odmiany.

Wszystko zostało po staremu. Tylko zamiast zwracania uwagi na negatywne aspekty męskiej dominacji, takie jak seksizm, przemoc domowa, stygmatyzacja w sprawie wychowania dzieci, zarobki itd., pojawiło się oburzenie, że jej tradycyjne „plusy” (szacunek do słabszej płci, obowiązek bronienia i czci) zostały podczas agresji reżimu unicestwione i wdeptane w ziemię. Ideą feminizmu jest absolutna równość, więc droga do „genderowego faszyzmu” wiedzie przez: 1) dominację grupy A nad B; 2) równość A i B; 3) odwrotną dominację B nad A. Podejrzewam, że Białorusinki nie są tak sprytnie, żeby od razu przeszły do punktu 3.

A.K.: Możliwe, że masz rację w sprawie feminizmu i ja nieprawidłowo sformułowałem swoją myśl. Kobięcy protest spróbował zagrać z bestią na klasycznych zasadach: obowiązku, by czcić i bronić, dlatego, że to kobieta. Ale zapomniano, że polityczna bestia nie zna niczego oprócz władzy i nie troszczy się o moralność. Ogólnie temat jest bardzo ciekawy i musi być zbadany, sam do końca nie mogę zrozumieć tego procesu [chodzi o koncepcję kobiecego protestu], ale to, że się rozwija, jest oczywiste.

Krytyka opozycji: akcja *Ja protestuję*. Radykalna zmiana opinii o artyście

W sytuacji dualizmu białoruskiego większość artystów deklaruje wierność albo protestującym, albo władzy. Artyści, którzy wcześniej nie zwracali się w swojej twórczości ku polityce, teraz aktywnie zareagowali na bezprawie i gwałt. Biorąc jednak pod uwagę, że większość białoruskich obywateli jeszcze przed 2020 r. była nieaktywna politycznie, to „nagle” budzenie się świadomości artystycznej nie jest zaskoczeniem.

Wśród Białorusinów popularny jest pogląd, że pominięcie przez kogoś mocno kontrowersyjnego tematu od razu świadczy o przychylności reżimowi: „Dla takich artystów (milicjantów, sędziów, lekarzy itd.) nie będzie miejsca w nowej Białorusi, a przestępcy zostaną ukarani” – to mantra powtarzana przez najbardziej popularny opozycyjny kanał sieci Telegram NEXTA. Z jednej strony jest to próba ciągłego zastraszania obecnych „jabaciek”, a z drugiej dawanie ludziom nadziei, że za bezhołowie i gwałt ktoś później zapłaci: oko za oko, ząb za ząb.

Podobne wyobrażenia na temat budowy nowego państwa, w którym zostanie obalone wszystko, co było uważane za dobre w czasie reżimu, są bardzo popularne. Tak mocne i pełne patosu obietnice stworzenia „wszystkiego na odwrót” przypominają czekanie na Drugie Przyjście Mesjasza: „Kiedy Jezus przyjdzie ponownie, osądzi narody i oddzieli sprawiedliwych od niegodziwych”³⁶. Tylko kto będzie Chrystusem i sędzią? I co z tymi, którzy nie podzielają powszechnej wiary, takimi jak Kuźmicz?

Teraz już wszyscy widzą, do jak opłakanego stanu doprowadzono ekonomię, służbę zdrowia, gospodarkę i prawa człowieka w Białorusi. Godząc się z tym, że potrzebne będą odważne i radykalne zmiany, nie wyobrażam sobie kolejnego reżimu, tyle że zbudowanego na przekór poprzedniemu. Świętymi staną się męczennicy nie dlatego, że czynili dobro, a dlatego, że zaczęli reagować na zło. Zdaję sobie sprawę, że z politycznego punktu widzenia takie radykalne zmiany na pewno nie nastąpią w krótkim czasie i nikt nie jest w stanie przewidzieć skutków tej konfrontacji, ale stopniowo kształtująca się ideologia, moim zdaniem, już teraz ogranicza wypowiedź artystyczną.

Kiedy Kuźmicz był po stronie protestujących, mówiono o nim jak o bohaterze i męczenniku, mimo że sam nie lubi opowiadać o tym, co go spotkało na Okrestino. Często zaznaczał, że nie jest aktywistą, tylko akcjonistą, a zasadnicza różnica polega na tym, że nie ma określonego celu: niczego nie wymaga, tylko przedstawia problem. Traktuje sierpniowe wydarzenia jako spójne dzieło artystyczne, ale zdaje sobie sprawę z tego,

że mało kto czyta jego manifesty i ludzie bardzo powierzchownie odbierają jego sztukę. Goła pupa i podniecony członek na wernisażu, nazistowskie podniesienie rąk na tle palącego się krzyża i bohaterskie kroczenie na przedzie tłumu protestujących – to zbiorowy portret Kuźmicza w kulturze popularnej. Po jego krytykującej protesty akcji z 2021 r. ta lista poszerzyła się o oskarżenia o cynizm, kpinę z walki o niezależność i próbę nie niewartego w klasycznym rozumieniu artysty zwrócenia na siebie uwagi kolejnym skandalicznym działaniem.

14 lutego 2021 r. w Dniu Zakochanych artysta opublikował krótki film *Ja protestuju*³⁷, w którym występował jako reżyser i operator. Główną bohaterką jest mała dziewczynka, która została sportretowana przez dorosłą aktorkę. Całe nagranie to kolaż nastrojów dziecka: kaprysów i radosnych chwil. Gdy dziewczynka jest smutna, to płacze i *protestuje*, tupiąc nogami, bo nie dali jej biało-czerwono-białej maseczki i flagi, nie może wejść na huśtawkę, która jest zamknięta, tak samo jak jej kraj. Kiedy zauważyła rosyjską flagę, wpada w histerię i domaga się, żeby ją zdjęto. Operator tłumaczy, że to nie jest flaga Rosji, ale dziecko nie chce go słuchać i naiwnym tonem stwierdza, że Rosja jest zła. W chwilach optymizmu wykrzykuje „*Żyje Białoruś*” i śpiewa opozycyjną piosenkę *Pagonia*. Na placu zabaw widzi symbol przypominający wąs Łukaszenki i zaczyna stukać w konstrukcje, bo teraz ten plac jej się nie podoba. Gdy wygrywa walkę z placem, z dumą krzyczy „*Żyje Białoruś*”. Jej zachowania są „zaprogramowane” na różne impulsy, które nie podlegają dyskusji: według prymitywnego podziału na to, co dobre i złe.

Ta zmiana nastrojów jest symulacją emocjonalnej huśtawki Białorusinów podczas protestów: każde małe zwycięstwo (nawet nad bezosobową ścianą, oznaczoną biało-czerwono-białą flagą) przynosi ogromną radość i wiarę w zwycięstwo „dobra nad złem”. Ale kolejne agresywne odpowiedzi władzy zaskakiwały, oburzały, ludzie czuli się bezbronni wobec reżimu. Wydarzenia sierpniowe z 2020 r. były dla większości ludzi zaskoczeniem. Wielu z tych, którzy nie byli wcześniej aktywni politycznie, nie pamiętało *Płoszczy 2010* i akcji pod opozycyjnymi kolorami po wcześniejszych wyborach prezydenckich. Nigdy nie spotkali się z tak zaostrzoną przemocą służb mundurowych, chociaż zachowanie milicji było konsekwencją dłuższego „prania mózgu” i trwającej latami propagandy reżimu. To był szok, ale taki, który wcześniej czy później musiał nastąpić.

W tych ekstremalnych warunkach krytyczne, racjonalne myślenie zostało zastąpione przez surowe emocje, bezkompromisowość, która w czasach totalnego bezprawia stanowi dla ludzi wartość. Podział na dobro i zło, uproszczenia i kontrastowe symbole pomagają oswoić się z tym, co

» 37 tłum. *Ja protestuję*. Aleksiej Kuźmicz, *Я пратэстую*. 2021. Францыя/Чарногорыя, 14.02.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=CjyzTzYQ42s> (16.02.2023).

się dzieje dookoła. Bez tego krytycznego myślenia wróciłibyśmy do dzieciństwa, naiwnych poglądów i ślepej wiary, tak jak dziewczynka z *Ja protestuję*. Pod koniec filmu dziewczynka prosi Boga i Dziadka Mroza o to, żeby Łukaszenka umarł, co jest wyrazem infantylniej wiary w cuda. W Białorusi po 26 latach powszechnego pogodzenia się z sytuacją ta nowo odzyskana wiara bardzo się umocniła. Autor uważa to za przejaw naiwności, bo dla niego wiara jest rodzajem fantazji i przenoszenia odpowiedzialności za własne życie na wyższe siły, a nie sposobem analizowania rzeczywistości.

W filmie pokazane są też sceny potajemnej masturbacji elektroniczną szczoteczką do zębów, najpierw podczas wystąpienia Łukaszenki, a później Swiatłany Cichanouskiej. Twórca filmu wyraził w ten sposób pogląd, że nawet jeśli większość ludzi nienawidzi Łukaszenko, to i tak „jest centrum, seksualnym symbolem [Kuźmicz w swojej twórczości często używa odniesień do biologii, seksuologii i behawiorystyki], dookoła którego wszystko się kręci. Na jego widok wszyscy się masturbują: ktoś z zamiłowaniem, a ktoś z nienawiścią i przekleństwami”³⁸. To, że bohaterka filmu po umyciu zębów pastą w kolorach flagi opozycyjnej, zmienia rodzaj pornografii z wystąpień prezydenta na wystąpienia opozycyjnej prezydentki, pokazuje hipokryzję tych, którzy przeszli na „stronę dobra”, kiedy zrozumieli, że to jest wygodne i co najważniejsze – modne.

Miałam problem z taką interpretacją podziału „seksualno-politycznych” preferencji w białoruskim społeczeństwie i weszłam w kolejną polemikę z Aleksiejem:

M.P.: Większość osób nigdy aktywnie nie wspierała Łukaszenki i nie powiedziałabym, że większość protestujących przeszła radykalną przemianę: od ubóstwiania Łukaszenki do sprzyjania Cichanouskiej. Odnosząc się do seksualności, można powiedzieć, że większość ludzi po prostu pozwalała na ideologiczne publiczne masturbacje – uwielbienia zwolenników Łukaszenki, którymi były kiczowate koncerty, billboardy, patetyczne teksty i przemowy biurokratów. Ludzie byli obojętni, przeżywali „seksualną stagnację”, a teraz doczekali się nowych bohaterów.

A.K.: Słusznie ujęłaś kwestię stagnacji i seksualności. Wszyscy zaangażowali się w politykę i zaczęli masturbować się przed liderami, tworząc nowych idoli. Wyróżnia się tu trzy grupy: „Zmagary” (obiekt podniecenia – Cichanouska i opozycja), „jabački” i konformiści (aseksualni) – czasem się masturbują, w zależności od agendy politycznej, tu i tam, a potem wcale tego nie robią, bo to jest korzystne dla ich merkantylnych interesów. A czwarta grupa, która od niedaw-

» 38 Z korespondencji z artystą [archiwum autorki].

na zaczęła się wyraźnie wyłaniać, to ci, którzy nie stoją po żadnej stronie i od porno wołają prawdziwy seks, którym jest rewolucja. Potępią obie strony (wyśmiewanie, nienawiść), opowiadają się za zmianą, ale rozumieją, że są oszukiwani i jest im prezentowana jakaś fikcja. Generalnie jednak nadal istnieje hipokryzja aseksualnej stagnacji większości społeczeństwa, która akceptowała kiedyś Łukaszenkę lub nie wyróżniała się swoją obywatelską aktywnością, ale szybko stała się „zmagarami”, kiedy w sierpniu okazało się to mainstreamem.

Ciekawym faktem jest to, że ubóstwienie Cichanouskiej pokazane poprzez masturbację podczas jej wystąpienia jest obecne w memach i uznaje się to za śmieszne i akceptowalne, czego oczywiście nie można powiedzieć o odbiorze pracy Kuźmicza.

W filmie *Ja protestuję* autor pokazuje wizerunek naiwnego protestującego, dorosłej osoby-dziecka. Warto tu podkreślić, że naiwność nie jest tym samym, co głupota. Przedstawieniem protestujących jako bandy głupich bezrobotnych zajęła się telewizja rosyjska, w której Tigran Keosajan prowadzi satyryczno-polityczny program „Międzynarodowa Piłorama”, który ma niewiele wspólnego z logicznym myśleniem i konstruktywną krytyką. W odcinkach od 5 września 2020 r. wynajęta aktorka pokazywała „typową białoruską protestującą kobietę”, która poszła na protesty, bo brakowało jej pieniędzy, a sama nigdzie nie pracowała. Na akcje przeciwko Łukaszence poszła dlatego, że nie było akcji przeciw „małym cyckom”³⁹. Reakcja na taki komentarz państwowej telewizji sąsiedniego kraju była o wiele szersza niż rozgłos towarzyszący pracy nikomu nieznanego konceptualnego artysty. Film Keosajana na YouTube zebrał około 10 tysięcy *dislike*’ów.

Podobieństwo tych dwóch opowieści o charakterze białoruskiego protestu jest tylko powierzchowne. Infantylność generacji ludzi, którzy żyli pod reżimem autorytarnym przez 26 lat, nie jest rzeczą szokującą, ale próba przedstawienia jako idiotów tych, którzy domagają się wolności (jakimikolwiek dostępnymi środkami), pokazuje brak kreatywności rosyjskiej propagandy.

* * *

Twórczość Kuźmicza sytuuje się daleko na marginesie sztuki współczesnej. Jest ostra, radykalna, krytyczna. Każda praca stanowi efekt długotrwałych badań i rozważań, o czym przekonałam się dzięki licznym rozmowom z artystą. Stąd jego prace można porównać do przemyślanych analitycznych

» 39 6 Международная пи́лорама, 5 сентября 2020 года, 05.09.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Cl2-T5dn-F0> (16.02.2023).

wypowiedzi. Twórcy krytyczni stanowią jednak tylko mały wycinek ogólnego kreatywnego „boomu” protestu z roku 2020.

Jak potoczy się sytuacja i jak będzie prowadzona nowa polityka w Białorusi – trudno przewidzieć. Na pewno po ostygnięciu „zapału” i wiary w najlepsze nastąpi czas na racjonalne przemyślenie tego, co się wydarzyło. Znowu zmienią się priorytety i autorytety, byli bohaterowie zamienią się we wrogów, a ich dumne wizerunki nie wejdą już do portfolio ilustratorów. Niezmienne zostanie tylko jedno: będą krytycy, będą intelektualisci oraz tacy artyści jak Aleksiej Kuźmicz, którzy w niewielkim gronie będą tworzyć konceptualną sztukę, nie spodziewając się, że kiedyś zostanie ona powszechnie zaakceptowana. ●

Abstrakt

Tematem artykułu jest sztuka konceptualna w Białorusi: jej specyfika oraz kontekst polityczny. Głównym zagadnieniem badawczym były akcje polityczne białoruskich twórców przed i po protestach w Białorusi z 2020 roku: Alesia Puszkińska i Aleksieja Kuźmicza. Artykuł składa się z dwóch części. W pierwszej omawiane są warunki, w których kształtowała się białoruska sztuka konceptualna: reżim polityczny, cenzurowanie sztuki i techniki podporządkowania sztuki państwowej ideologii. W drugiej zostały omówione przykłady akcji politycznych dwóch twórców: akcjonisty starszego pokolenia Alesia Puszkińska i młodego twórcy Aleksieja Kuźmicza. Druga część składa się z podrozdziałów, w których jest szczegółowo opisana każda z akcji. Jedną z metod badawczych zastosowanych przy napisaniu tego artykułu było przeprowadzenie wywiadów z Aleksiejem Kuźmiczem. Wywiady z artystą oraz udostępnione przez niego materiały stały się pomocnym elementem w zrozumieniu i interpretacji jego dzieł. Artykuł kończy się podsumowaniem, w którym autorka wnioskuje o marginalnym położeniu sztuki konceptualnej w porównaniu z innymi tradycyjnymi formami sztuki związanej z białoruskim protestem.

Słowa kluczowe

Białoruś, protest, akcjonizm, polityczny, Aleksiej Kuźmicz, Aleś Puszkin, sztuka konceptualna

Bibliografia

Kacewicz, Michał. *Łukaszenko. Dyktator w kolchozie Białoruś*. Warszawa: Ringier Axel Springer Polska, 2007.

Pirs, Aleksiej. *Ja vyhozu* (pol. *Ja wychodzę*). Warszawa: Pearce, 2021.

Filmografia

Adamowicz, Sławamir. Славамір Адамовіч (акцыя „Зашыты рот”), 1997, <https://www.youtube.com/watch?v=Zxyjms4rtE4>

Kuźmicz, Aleksiej. Акция „Творец без яЕц.” 2019. Видео-документация. Алексей Кузьмич, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=87RhBSQlhYk&t=46s>

Kuźmicz, Aleksiej. Акция „Щит или Министерство фалокультуры.” 2019. Алексей Кузьмич, <https://www.youtube.com/watch?v=oaVEucyNpVc&t=204s>

Kuźmicz, Aleksiej. Беседы об акционизме. Онлайн-дискуссия. Берлин, 2020, 21.12.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=U36FRseSO6E&t=1s>

Kuźmicz, Aleksiej. *Homeland-BDSM* (Родина-BDSM). 2020. Alexei Kuzmich, <https://www.youtube.com/watch?v=4clGoPmDCYo&t=1s>

Kuźmicz, Aleksiej. Верую, или Филистерский мир политических животных, 09.08.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=2DlCqf-3HOY>

Kuźmicz, Aleksiej. „Пришествие 2. Апокалипсис». Вторая часть акции «Верую, или Филистерский мир политических животных», 09.08.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=1xN75jRv9cA&t=1s>

Kuźmicz, Aleksiej. Я пратэстую. 2021. Франция/Черногория, 14.02.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=CjyzTzYQ42s>

Puszkín, Aleś. Подарок Президенту, Минск, 21.07.1999, https://www.youtube.com/watch?v=LSWtsw5f_MM

Puszkín, Aleś. День Воли ў Бабры 2017 | Art performance of Ales Pushkin / Bobr 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=BhMiex39hwU>

Transaction Art, Алексей Кузьмич – „Сделано на коленке” – голый художник, протест против цензуры, 25.10.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=-rVekMVznw&t=972s>

Международная пилорама, 5 сентября 2020 года, 05.09.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Cl2-T5dn-FO>

Netografia

Fein, Luba. „Women and Feminism in Belarus: The Truth behind the «Flower Power».” W: „FiLiA Women’s Rights Conference”, 21.09.2020, <https://filia.org.uk/latest-news/2020/9/21/women-and-feminism-in-belarus-the-truth-behind-the-flower-power> (dostęp: 04.05.2021).

Kasperowicz L., „Минский художник выпил виагру и голым протестовал против цензуры. Организаторы: «Это клоунада».” W: „TUT.by”, <https://news.tut.by/culture/656285.html>, 07.10.2019 (dostęp: 04.05.2021).

„Kolchoz”, <https://encyklopedia.interia.pl/historia/slownik-pojec/news-kolchoz,-nId,1968079> (dostęp: 04.05.2020).

„Грешник Лукашенко – замазан” [w:] „Компромат.ру”, http://www.compromat.ru/page_14638.htm, 20.03.2004 (dostęp: 04.05.2021).

„«Можем посоветовать хорошего психотерапевта». БРСМ ответил скандальному художнику Кузьмичу.” W: „TUT.by”, 03.02.2020, <https://news.tut.by/culture/671106.html> (dostęp: 04.05.2021).

Paweł Moźdzynski

Dr hab., socjolog i antropolog sztuki w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się badaniem pola sztuki: zjawisk strukturalnych (instytucje sztuki, rytuały instytucjonalne, ultrakonserwatywny dyskurs w sztuce polskiej XXI w.), antystrukturalnych (liminalność, transgresje, subwersje) oraz artystycznych interwencji w przestrzeń miejską. Kieruje Pracownią Socjologii Sztuki w Przestrzeni Publicznej UW. Realizuje badania odbioru dla instytucji kultury. Publikuje w czasopismach z zakresu socjologii i nauk o sztuce.



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

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (43)/2023, s. 58-80
doi:10.48239/ISSN12326682436083

Paweł Możdżyński
Uniwersytet Warszawski

Performanse, rytuały i misteria kobiet w najnowszej sztuce polskiej. Analiza na wybranych przykładach

Czy współczesne artystki performerki poszukują form rytualnych i misteryjnych, które byłyby osnową ich akcji, performansów, manifestacji i innych różnorodnych działań? Czy w epoce, w której poważną część sztuki kobiecej (i nie tylko!) zajmują przedsięwzięcia zorientowane na transformację porządku społecznego, powiększenie pola wolności i sprawczości kobiet, możemy w ogóle mówić o rytuałach i misteriach? Poniżej spróbuję przedyskutować ten temat na wybranych przykładach przedsięwzięć zrealizowanych przez artystki w polu sztuk wizualnych w Polsce w ostatnich 10 latach¹.

» 1 W niniejszym artykule prezentuję wyniki badań dyskursu sztuk wizualnych przeprowadzonych przy użyciu analizy materiałów zastanych. Dobór analizowanych materiałów oczywiście ma częściowo charakter subiektywny. Staralem się wybrać takie przykłady dzieł,

Coraz częściej w sztuce widzimy projekty artystyczne, które wychodzą poza tradycyjne media artystyczne czy nawet media nazwane „nowymi” (instalacja, wideo, performans itd.). Coraz częściej mamy do czynienia z *multimodalnymi*, wieloetapowymi projektami artystycznymi, bazującymi na różnych technikach, kanałach artykulacji i środkach ekspresji. Tutaj przyjrzyć się zarówno pojedynczym performansom, jak i wielowątkowym przedsięwzięciom, które odbywają się w dłuższym czasie, często angażującym różne osoby, których efektami bywają materialne dzieła, doświadczenie uczestników lub zawiązane nowe relacje społeczne². Współczesne artystki realizują różne projekty performatywne, co wiąże się z podejmowaniem praktyk, których celem jest zawiązywanie chwilowych relacji i więzi czy trwalszych wspólnot kobiecych. Formami takich przedsięwzięć są organizowane przez artystki warsztaty i dyskusje odbywające się w instytucjach pola sztuki (galerie, muzea itp.).

W poszukiwaniu transgresji, liminalności i subwersji w sztuce XX i XXI w.

Sztuka nowoczesna i współczesna jest w ogromnej części zorientowana na transgresję, dekonstrukcję dominujących konwencji moralności i estetyki, porządku politycznego i ekonomicznego³. Towarzyszą temu próby odnalezienia żywiołu liminalności, sposobów osiągania wglądu w ukrytą „naturę rzeczy” czy też alternatywnych stanów świadomości, a także tworzenia i odtwarzania form (para)rytualnych. Uważam, że sztuka nowoczesna i współczesna zagospodarowała część pola, które zostało porzucone przez zinstytucjonalizowane religie i kościoły, których struktura, stosunki władzy i interesy wyeliminowały doznania „sacrum niezorganizowanego”, liminalności i *communitas*⁴. Odpowiedzią na kryzys kościołów jest zainteresowanie niezinstytucjonalizowaną, pozareligijną „duchowością”, co wyraźnie odciska swoje piętno m.in. w dziełach i wypowiedziach Agnieszki Brzeżańskiej: „...ja w ogóle nie lubię religii i nie zachęcałabym do jej praktykowania. Natomiast myślę, że doświadczenie duchowości jest nam bardzo potrzebne. Ja sama mam taki system nerwowy, że łatwo wpadam

przedsięwzięć, wystaw, które są ważne dla eksplorowanego tematu i dobrze reprezentują badany fenomen. Pojęcia „pola sztuki” używam w rozumieniu Pierre’a Bourdieua (Bourdieu 2001, 2005). Część ustaleń poczynionych w moim tekście pokrywa się z wynikami badań przeprowadzonych przeze mnie wcześniej (zob.: Moźdzynski 2008, 2011, 2016, 2017).

- » 2 Zob. Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, 2012).
- » 3 Więcej o teorii strukturalności/antystukturalności doświadczeń liminalnych i *communitas* w: Turner 2005a, 2005b, 2008, 2010; por. Moźdzynski 2011.
- » 4 Zob. Stefan Czarnowski, *Dzieła*, t. 3, *Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii*, tłum. Nina Assorodobraj (Warszawa: PWN, 1956).

w różne stany mistyczne”⁵. Poszukiwania duchowe („metafizyczne”) prowadzili/ły artystki/ści nurtu abstrakcji mistycznej (m.in. Hilma af Klint, Emma Kunz, Kazimierz Malewicz, Piet Mondrian), body-artu (m.in. Akcjonści Wiedeńscy, Marina Abramović, Natalia LL), konceptualizmu (m.in. Roman Opalka, Jerzy Rosołowicz) czy land-artu i site-specific (m.in. Robert Smithson, Jarosław Koziara, Jarek Lustych), sztuki zaangażowanej społecznie (m.in. Joseph Beuys, polska sztuka krytyczna).

Szczególnie wyraźnie widać w sztuce performansu (akcji artystycznych, happeningów itd.) próby (re)konstruowania form rytuałów i misteriów wtajemniczających artystki/ów w pozacodzinne sfery egzystencji, nieuregulowane (jeszcze) przez dominujące stosunki polityczne i ekonomiczne. Performerki/rzy łamali i łamią tabu, dekonstruują moralność, szokują i wyrwują z okowów codzienności siebie i innych uczestników/czki, przełamując praktyki i konwenanse moralne i estetyczne. Artystki/ści w różny sposób podchodzą do restytuowanych rytuałów i nowych misteriów. Bywa to „zabawa na poważnie” lub „na niby”⁶ – w tym drugim przypadku zakładają dużą dozę dystansu do ceremonii, traktują je (auto)ironicznie, a język magii i medytacje stają się pewnego rodzaju sposobem wskazania ważnych problemów egzystencjalnych lub społecznych. Poniżej spróbuję zbadać różne aspekty rytualności i misteryjności obecnych w performansach tworzonych przez kobiety.

Medytacje, inicjacje, magia

Współczesne artystki często próbują sięgać po techniki medytacyjne⁷. Na przykład praktyki relaksacji i medytacji stosują Weronika Pelczyńska i Monika Szpunar w ramach zajęć choreograficznych. Tak instruują uczestniczki swoich warsztatów:

Kolejno skieruj swoją uwagę w stronę oddechu. Dostrzeż pozycję ciała, w jakiej jesteś. Nie próbuj jej zmieniać, znajdź w niej wygodę i stabilność. Być może stoisz na dwóch nogach, może na jednej z nich wyraźniej, może siedzisz, leżysz? Może twoje dłonie spoczywają swobodnie na ciele, są w relacji, może trzymasz w nich jakiś przedmiot lub dotykasz jakiejś powierzchni? Oddychając, pozwól sobie na po-

» 5 Karolina Plinta, „Przeżyć żalobę po Ziemi. Rozmowa z Agnieszką Brzeżańską”, *Szum*, 07.02.2020, <https://magazynszum.pl/przezyc-zalobe-po-ziemi-rozmowa-z-agnieszka-brzezanska/>.

» 6 Zob. Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2007).

» 7 Tutaj zajmę się kilkoma przykładami, które wprost odwołują się do praktyk medytacyjnych, relaksacyjnych itp. Inne przedsięwzięcia w dalszych partiach tekstu zanalizuję w kontekście praktyk ukierunkowanych na poszerzenie doświadczeń cielesnych, wspólnotowych itp.

dróż uwagi. Wsłuchaj się w ciało od stóp po czubek głowy. Poruszaj uwagę wewnątrz i na zewnątrz jednocześnie, z przodu i z tyłu, z lewej i z prawej strony. Dostrzeż ruch w pozycji, która pozornie mogła wydawać się statyczna⁸.

W drugiej połowie XX w. na drogi zachodniej kontrkultury wpłynął bardzo silnie buddyzm. Do buddyzmu nawiązuje Agnieszka Brzeżańska, której twórczość jest mocno przesycona symbolami odsyłającymi także do kultu Wielkiej Matki czy obrazów abstrakcjonistek poszukujących drogi do absolutu (np. Emmy Kunz). W albumie towarzyszącym jednej z jej wystaw została zamieszczona instrukcja medytacji zen⁹. Również rzeźbiarka i performerka Kamila Szejnoch w dwóch projektach artystycznych zakładała ogrody zen. Pierwsze przedsięwzięcie *I Have a Dream. Sennik Śląski. Ogród zen na hałdzie w Kostuchnie* odbyło się na hałdzie w Katowicach w ramach programu „Katowice – Miasto ogrodów”. Szejnoch odnalazła w Senniku Śląskim hasło „ogród zen” i postanowiła zrealizować sen w rzeczywistości. Artystka wraz z zaproszonymi ludźmi sadziła rośliny, a następnie uformowała z białego żwiru kształt kropli wody. Odbyły się tam sesje jogi i zazen pod kierunkiem jednego z instruktorów zen¹⁰. W ramach projektu *Plaża Zen* na nadwiślańskiej plaży w Warszawie, Szejnoch wraz z zaproszonymi ludźmi rysowała fale i kręgi na piasku ogromnymi grabiami specjalnie wykonanymi na potrzeby tego działania, pośród ogromnych, wcześniej przetransportowanych głazów. Artystka tak pisze o tej akcji:

„Plaża Zen” to próba przeniesienia na nadwiślańskie piaski tradycyjnego ogrodu japońskiego. Ogród zen zawiera w sobie – oprócz kamieni, piasku lub żwiru, czasem roślin – ważny pierwiastek metafizyczny, w postaci procesu medytacji wpisanego w jego istotę i funkcję. [...] Medytacja w ogrodzie zen praktykowana była/jest m.in. poprzez codzienne grabienie piasku lub żwiru – co nadaje jego powierzchni charakterystyczny rysunek przypominający fale. Używa się do tego specjalnych grabi. Istotą działania na plaży było grabienie fal i kręgów. [...] Grabienie to próba znalezienia spokoju i harmonii w obliczu wojny, turbulencji geopolitycznych i innych niepokojących zjawisk na świecie. To także gra z wyglądem i kontekstem plaży;

» 8 Weronika Pelczyńska, Monika Szpunar, „Praktyki siostrzeństwa (sisterchód),” w: *Ślady siostrzeństwa*, red. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022), 294.

» 9 Zob. *It All Occurs Quickly, With Ease, Grace And Joy*, <https://agnieszkabrzezanska.com/portfolio/downloads/> (dostęp: 20.11.22).

» 10 Na podst. materiałów przekazanych przez artystkę.

wreszcie osobiste doświadczenie – rytm „syzyfowej pracy” – poranego grabienia i deptania...¹¹.

Performerki sięgają po „praktyki magiczne” i odwołują się do figury czarownicy, symbolizującej tu wolną i twórczą kobietę, mającą dostęp do przeżyć liminalnych, wyzwoloną z ciężaru ograniczeń narzuconych przez kulturę dominującą, egzystującą poza opresyjną wspólnotą. Marta Jarnuszkiewicz przy okazji projektu performatywnego bazującego na choreografii i śpiewie pisze: „przejawy myślenia magicznego we współczesnej kulturze pozostają wciąż potrzebne i praktykowane”¹². W podobnym duchu wypowiada się Liliana Zeic (Piskorska), przy czym techniki magiczne wykorzystuje do wyrażenia sprzeciwu politycznego:

Przyjmijmy ze spokojem, że język magiczny stał się równoprawnym sposobem mówienia o skutkach i przyczynach, diagnozach i zjawiskach. Moc sacrum przepływa przez nasz kraj i odzwierciedla się w najróżniejszych formach. Słowo magiczne jest sposobem działania, a nie narzędziem myśli. Nadszedł czas reakcji. Nie snujmy już intelektualnych dyskursów, odrzućmy logikę, i tak już dawno przestała mieć znaczenie.

W zaangażowanym cyklu performansów *Unicestwić przez mówienie* wykonała „rytuały zamawiania”. Intencją Zeic było „odczynić urok rzucony na Polskę”: „Pragnę odwrócić zło, usunąć zjawiska niedobre. Tak jak jest napisane: Osoba, która dostała uroku, miała straszne bóle. Aby się ich pozbyć, trzeba urok odczyścić”. „Rytuały zamawiania” (unicestwiania przez mówienie) wykonała m.in. pod budynkami Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Sejmu RP w proteście przeciw polityce obozu rządzącego¹³. Inny przykład kolektywu, który sięgał po symbol czarownicy, to Chór Czarownic działający na manifestacjach Czarnego Protestu (Strajkach Kobiet)¹⁴. Justyna Górowska z kolei z Krzysztofem Gilem w *Performatywnych rozmowach z duchami* wcieliła się w brzeginkę, rusalkę wodną lub górską znaną z mitologii słowiańskiej. Performerka odkryła na

» 11 Na podst. materiałów przekazanych przez artystkę i obserwacji uczestniczącej.

» 12 Marta Jarnuszkiewicz, „Anaberg. Performatywne działanie kobiet z lokalnej społeczności Góry św. Anny,” w: *Ślady siostrzeństwa*, red. Eliza Proszczuk, Ewa Chomiczka (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022), 324.

» 13 Na podst. strony artystki: <http://lilianapiskorska.com/pl/praca/unicestwic-przez-mowienie/> (dostęp: 13.10.2022).

» 14 Manifestacje i protesty, które odbyły się po zaostrzeniu prawa aborcyjnego w Polsce w 2019 r., obfitowały w różne wystąpienia performatywne. Czarny Protest stał się też tematem przedsięwzięć performerek odbywających się w przestrzeniach galerijnych: performansów, warsztatów, dyskusji (por. Araszkiewicz 2017). Poniżej w różnych częściach poddam analizie niektóre z nich.

nowo urok spirytyzmu: w Muzeum Tatrzańskim „wywołała” ducha ukochanej Witkacego, Jadwigi Janczewskiej.

Inną, alternatywną wobec uprawomocnionej nauki formą badania świata i nawiązywania relacji z siłami subtelnymi jest radiestezja. Radiestezję wykorzystała Kamila Szejnoch w ramach rezydencji w Centrum Rzeźby Polskiej, w długim, rozbudowanym projekcie poszukiwania miejsca mocy¹⁵. Artystka zainspirowała się legendą o tym, że w Orońsku znajduje się *czakram*. Zaprosiła do współpracy mistrza radiestezji Jakuba Zemłę, który przy użyciu wahadła i różdżki i w obecności artystki przeprowadził poszukiwania. W filmie, który dokumentuje te działania, widać radiestetę i artystkę chodzących po parku¹⁶. Mistrz posługuje się wahadłkiem i dodatkowymi materiałami. Wyjaśnia też podstawowe założenia radiestezji: „Radiestezja, najprościej ujmując, to jest umiejętność świadomego odczuwania promieniowań”. Radiesteta charakteryzuje badaną przestrzeń parku: „Stoimy na jakiejś kulminacji terenowej. [...] Tu są słabe miejsca mocy, na styku zakresu eterycznego i astralnego. To są delikatne miejsca mocy, one jeszcze nie wirują, tam ta energia jest stabilna, więc działa wyciszająco”. Okazało się, że w Parku Centrum Rzeźby Polskiej nie ma *czakramu*, czyli silnego miejsca mocy, jest za to miejsce wyposażone w pozytywną siłę, w którym można zregenerować się, relaksować, medytować itp. W ramach tego projektu artystka uczestniczyła też w „Kursie postaw radiestezji terapeutycznej i radiestezji środowiska”. Przyznaje:

Kurs, poza przygotowaniem do projektu, był prawdziwą przygodą i otworzył mi nowy „pozamaterialny” horyzont. [...] Sama doświadczyłam zresztą działania podświadomości używając wahadła. Istnienie ciała eterycznego i astralnego, czy aury wokół człowieka, przestało być dla mnie kwestią wiary, a stało się bardziej faktem – mimo że sama tego nie widzę¹⁷.

Rozmaitym obrzędem przejścia znanym historykom religii towarzyszą operacje na włosach. Ścinanie, golenie, zaplatanie i rozplatanie i tym podobne zabiegi oznaczają przejście do nowej kondycji, grupy społecznej (np. wiekowej), wyłączenie i włączenie do wspólnoty, uzyskanie nowego stopnia rozwoju duchowego – to tylko z niektórych sensów obrzędów przejścia związanych z włosami¹⁸. Iwona Teodorczuk (Iwona TM) włącza w różny sposób pracę z włosami w swoje projekty artystyczne (perfor-

» 15 Na podst. materiałów przekazanych przez artystkę.

» 16 Film *Miejsce Mocy. Badanie radiestezyjne* jest dostępny na kanale Centrum Rzeźby Polskiej na platformie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=hnjpej51dRw> (dostęp: 20.10.2022).

» 17 Na podst. przeprowadzonej rozmowy z artystką.

» 18 Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. Beata Biały (Warszawa: PIW, 2006), 167-168.

se, instalacje, obrazy). W akcji *Iwona TM 5.0*, która odbyła się na brzegu Wisły, postanowiła dokonać przejścia w dzień swoich 50. urodzin, którego najważniejszą częścią było obcięcie wiele lat zapuszczanych włosów. Ceremonii postrzyżyn dokonały przyjaciółki artystki. Artystka tłumaczy, że był to „rytuał związany z przepływem wzmacniających energii od zaprzyjaźnionych kobiet”¹⁹. Inspiruje się tu ona tybetańską legendą o „Czarnej Koronie – ceremonialnym nakryciu głowy *Karmapy*, najwyższego nauczyciela buddyzmu tybetańskiego linii Karma Kagyu”. Jak mówi: „Według tradycji tybetańskiej, mistyczny pierwowzór korony został utkany przez dakinie z ich własnych włosów i подарowany *Karmapie* jako ważny symbol oznaczający moc przynoszenia przez *Karmapę* pożytku wszystkim czującym istotom”²⁰.

Ciało

Mity i rytuały w sposób oczywisty zorientowane są wokół ciała, jako że doświadczenie religijne bazuje zawsze na doznaniach cielesnych. Według Marvina Carlsona, teoretyka performansu, ciało jest głównym narzędziem pracy performerów/ów: „Performerzy nieomal z definicji nie opierają się na postaciach wcześniej stworzonych przez innych artystów, tylko na swoich własnych ciałach”²¹.

Cielesność performansu silnie odpowiada ucieleśnieniu doświadczenia religijnego: „nie ma doświadczenia religijnego bez interwencji zmysłów” – pisał Mircea Eliade, twórca pojęcia „fizjologii mistycznej”²². Victor Turner w podobny sposób podkreślał udział ciała w doświadczeniu liminalnym: „ciało jest uznawane za rodzaj symbolicznej matrycy służącej przekazowi gnosis, mistycznej wiedzy dotyczącej natury rzeczy i tego, jak się stały tym, czym są obecnie”²³.

Artystki/yści dokonują transgresji sensorycznej, moralnej, estetycznej, która ma na celu przełamywanie tabu związanego z ciałem, dekonstrukcję kanonów piękna i zdrowia konstruowanych przez nowoczesne społeczeństwo. Jednocześnie doznają różnego rodzaju odkryć w nowe formy odczuwania, „wtajemniczeń”, które zmieniają ich sposób postrzegania rzeczywistości i status egzystencjalny. Poniżej przyjrę się niektórym współczesnym performansom, które w sposób szczególny są skoncentrowane na cielesności i jego aspektach.

» 19 Na podst. opisu wydarzenia na portalu Facebook (dostęp: 20.10.2022).

» 20 Na podst. strony artystki: <https://iwonatm.wixsite.com/website/wiedzmy-czarownice> (dostęp: 20.10.2022).

» 21 Marvin Carlson, *Performans*, tłum. Edyta Kubikowska (Warszawa: PWN, 2007), 30.

» 22 Mircea Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. Krzysztof Kocjan (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999), 92, 107.

» 23 Victor Turner, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, tłum. Andrzej Szyjewski (Kraków: Nomos, 2006), 127

Izabela Chamczyk w dość radykalnym performansie *Zadnurzenie*, przeprowadzonym w parku na terenie Centrum Rzeźby Polskiej, postanowiła popracować nad tematem emocji związanych z miłością (zadurzenie) i jednocześnie stanem zanurzenia. Oto fragment zapowiedzi tego przedsięwzięcia:

Performance będzie odnosił się do stanu zadurzenia, zakochania w którym każdy/a z nas czasem się zanurza. Czy to stan, w którym można normalnie funkcjonować? Czy potrzebujemy wtedy wsparcia, musimy się z tego wydostać, czy wręcz odwrotnie, mamy się w tym stanie zanurzyć bez namysłu? Intuicyjnie czujemy, że coś jest inaczej, może nawet nie tak, nie wiemy, czy uciekać, czy pławić się w tym stanie? Stan zakochania został sklasyfikowany jako choroba psychiczna w Międzynarodowej Klasyfikacji Chorób pod numerem F63.9. Zatem czy to się leczy? Czy przejdzie samoistnie? Trzeba to przechorować? Bać się tego czy w to wchodzić?²⁴.

Akcja odbyła się jesienią w parku CRP. Chamczyk ubrana w jasną suknię z dodatkowo udrapowaną przezroczystą folią (suknia ślubna?) stanęła na pomoście nad stawem. Po kolei odliczając wrzuciła do wody siedemnaście kamieni (liczba partnerów artystki?), przyczepionych do jej sukni. Wskoczyła do stawu, przyczepione kamienie „ciągnęły ją” na dno. Wreszcie zgromadzone osoby pomogły jej wyjść z wody.

Taniec – jako praktyka cielesna – staje się też medium wyrazu feministycznych treści i sposobem na budowanie *communitas* kobiecej. Choreografki Pelczyńska i Szpunar piszą o roli cielesności w swoich praktykach choreograficznych:

Współpracując tworzymy przestrzeń, w której wzmacniamy indywidualne umiejętności i ucieleśniamy synergii płynącą z bycia – oraz organizowania uwagi – razem. [...] Naszymi środkami komunikowania siostrzanych wartości są choreografia, improwizacja, taniec. Szczególnie inspirujące są dla nas poszukiwania artystek i artystów tańca postmodernistycznego i sztuki performansu²⁵.

Jednym ze sposobów korzystania z ciała jest śpiew. Wspólny śpiew staje się techniką osiągania doświadczeń wspólnotowych. Jarnuszkiewicz tak wyjaśnia znaczenie śpiewu w swoim projekcie:

» 24 Na podst. strony internetowej artystki: <http://izabelachamczyk.com/zadnurzenie/> (dostęp: 10.11.2022).

» 25 Pelczyńska, Szpunar, „Praktyki siostrzeństwa (sisterchód)”, 292.

Chór kobiet pracujący na zasadzie współbrzmienia to obraz kobiecej społeczności, budującej pomiędzy sobą więzi. Kobiety skoncentrowane na współdziałaniu tworzą współczesną pieśń, wywołującą szereg skrajnych emocji i wrażeń. [...] Syreni śpiew, nawoływanie wielorybów, stan alarmu, ściana dźwięku, muszla, wibrująca fala to tylko niektóre z haseł, które wyzwoliły się w naszej zbiorowej wyobraźni podczas przygotowań do działania performatywnego²⁶.

Kobiety też odkrywają na nowo archaiczne, tradycyjne techniki śpiewu: Marta Jarnuszkiewicz pracuje z białym śpiewem, Monika Weiss – z lamentem. Sposobem na odblokowanie ciała, uwolnienie ciała kobiety z ograniczających norm społecznych jest – dla Jarnuszkiewicz – krzyk:

Już na etapie dzieciństwa spotykamy się z zakazami: „nie krzycz”, „bądź ciszej”, „opanuj emocje”. [...] Nasze głosy są więc kulturowo zablokowane, nie znamy ich plastyczności, różnorodności brzmienia czy możliwych wysokości. [...] Dotknięcie swojego prawdziwego dźwięku jest zatem pewnym procesem otwierania się, osvajania, rozluźniania i grupowej akceptacji²⁷.

Dużo już napisano o tym, że (późno)nowoczesne społeczeństwa wypchnęły i wypychają chorobę na społeczny margines, a chore ciała poza granicę widzialności. *Idzie rak* Moniki „Mamzety” Zielińskiej to projekt performatywny, zarazem będący obrzędem (kulturowego) ozdrowienia²⁸. Mamzeta złamała w nim tabu eliminujące z publicznego dyskursu wizualnego wizerunki kobiet po zabiegu mastektomii. Bezpośrednim celem i materialnym skutkiem tego projektu artystycznego miało być ozdobienie tatuażem ciała artystki po przebytej mastektomii i rekonstrukcji piersi. Projekt tatuażu miał zostać wybrany w wyniku konkursu i decyzji jury. Tytuł tego przedsięwzięcia odnosi się do popularnej w Polsce wyliczanki/zabawy dziecięcej: „Idzie rak nieborak/raz do przodu, a raz na wspak, idzie rak nieborak, jak uszczypnie będzie znak”. Dokumentacja tego procesu (rytualnego, inicjacyjnego) obejmuje zdjęcia i filmy, na których widać nagie ciało artystki po wykonanej rekonstrukcji piersi, artystkę „przymierzającą” kilka projektów tatuaży (projekcja tatuaży z rzutnika na ciało). Ponadto artystka maluje na sobie rysunki, przegląda się, na żywo komentując (np. „Cudnie”), śmieje się. Widać także półnagą artystkę w trakcie wykonywania tatuażu: najpierw tatuator wykonuje rysunek, Mamzeta

» 26 Jarnuszkiewicz, „Anaberg. Performatywne działanie kobiet z lokalnej społeczności Góry św. Anny,” 316.

» 27 Jarnuszkiewicz, „Anaberg...,” 316-317.

» 28 Analiza prac Moniki „Mamzety” Zielińskiej na podst. dokumentacji uzyskanej od artystki.

rozmawia, przegląda się w lustrze obserwując i komentując. W rozmowie z tatuatorami opowiada o mastektomii, pokazuje swoją zrekonstruowaną pierś. W trakcie wykonywania tatuażu narzeka na ból.

Ciekawym i zarazem kontrowersyjnym zjawiskiem z zakresu sztuki ciała, funkcjonującym poza mainstreamem artystycznym, jest *postpornografia*. *Postpornografia* – jak wyjaśniają organizatorzy pierwszego w Polsce filmowego festiwalu postpornograficznego, opiera się na strategiach „artystycznych i wizualnych, niejednokrotnie subwersywnych czy peryferyjnych, ale zawsze inkluzywnych, istotnych i filtrowanych”²⁹. To niszowe zjawisko, niefunkcjonujące w głównym nurcie sztuki, stopniowo wchodzi do dyskursu publicznego w Polsce. W mainstreamowym Kinie Muranów, którego program jest skierowany raczej do posiadającej bardziej rozbudowany kapitał kulturowy klasy średniej, w 2022 r. odbyła się pierwsza edycja Post Pxrn Festival Warsaw. Na stronach tego wydarzenia bliżej wyjaśniono pojęcie postpornografii:

Termin postpornografia wywodzi się z lat 90. ubiegłego wieku i powstał z potrzeby rozszerzenia perspektywy rozumienia ciała i seksualności oraz krytyki mainstreamowej pornografii. Rozumiana jako intersekcyjny ruch artystyczny, postpornografia jest platformą służącą badaniu związków pomiędzy kulturą a opresją, szczególnie w kontekście cielesnej autonomii, biopolityki, przyjemności i tożsamości. Postpornografia skupia się na krytycznym podejściu do dominującego porządku społeczno-kulturowego testując nowe narracje artystyczne filtrowane przez język współczesnej i etycznej pornografii rozumianej jako jedna z dziedzin sztuki wizualnej³⁰.

Jednym z performansów dokamerowych z kręgu postpornografii jest *Polskie wiadro spermy* Agi Szreder i Rafała Żwirka. To przedsięwzięcie sytuuje się w sztuce politycznej i radykalnej sztuce ciała, estetyce *abject*. Z punktu widzenia ideologii patriotyczno-katolickiej i estetyki dominującej jest i ma być szokujące i obrazoburcze. Artyści zestawiają realistyczny obraz nagich narządów płciowych i czynności seksualnej z barwami flagi narodowej, wizualnymi symbolami tradycji narodowo-katolickiej i swastyką. Jest to zarazem protest przeciw decyzjom politycznym i ograniczeniu prawa do aborcji. W pierwszej scenie akcji widać ceramiczny obiekt kształtem nawiązujący do części ciała kobiecego (uda, wagina, podbrzusze). Obiekt jest pusty w środku: biały z zewnątrz, wewnątrz czerwone. Górny fragment obiektu od zewnątrz zakończono wzorem zawierającym symbole krzyża, swastyki, „kotwicy” (symbol „Polski Walczącej”). Pojawiają się dwie posta-

» 29 Strona internetowa Post Pxrn Festival Warsaw: <https://ppffw.pl/> (dostęp: 20.11.2022).

» 30 Strona internetowa Post Pxrn Festival Warsaw: <https://ppffw.pl/> (dostęp: 20.11.2022).

cie męskie, widać częściowo ich ciała ukazane od kolan do okolic pępka. Następuje masturbacja, ejakulacja, nasienie spływa do czerwonego wnętrza obiektu. Pojawia się naga performerka (widać ciało od uda do szyi). Jej obraz jest „projektowany” na obiekt. Kobieta pilnikiem zeszlifowuje dłutem symbole umieszczone na obiekcie. Wyjmuje z waginy miniaturowe skrzydła husarskie. Oddycha z ulgą. Pojawia się napis: „Film jest dedykowany polskim kobietom, które zostały poddane represjom przez prawicowy rząd i Kościół Katolicki. I wszystkim, którzy tego nie widzą. Oraz tym, którzy nie chcą tego widzieć”³¹.

Communitas kobieca

Elementem sfery antystrukturalnej – jak pokazuje Turner – jest *communitas*, wspólnota bazująca na równości, przekraczająca wartości i normy, hierarchie, nierówności i zależności organizujące strukturę społeczną. *Communitas* kobieca znana w społeczeństwach przednowoczesnych (m.in. plemiennych) z badań Eliadego i innych badaczy to zjawisko nazwane „kobiecyimi stowarzyszeniami tajemnymi”. Ożywiało je „pragnienie organizowania się w kółka kobiece dla celebrowania misterii związanych z poczęciem, narodzinami, płodnością i w ogóle powszechną żywnością”³². Kobiety w ten sposób walczyły o wolność od norm narzuconych przez mężczyzn i uzyskanie wyższego statusu społecznego: „organizowanie się w stowarzyszenia tajemne nadaje kobietom prestiż magiczno-religijny, który pozwala im wyjść ze stanu podlego poddania wobec swych mężów i cieszyć się pewną wolnością”³³.

Bez wątplenia terenem prób zawiązywania bardziej trwałych *communitas* stała się sztuka kobieca. Centralnym pojęciem, które weszło do języka sztuki kobiet, jest pojęcie „siostrzeństwa”. Kuratorki wystawy *Ślady siostrzeństwa* piszą:

Kategorie te – wspólnota i solidarność – to bazowe, na których zbudowanych jest większość dyskusji odwołujących się do idei siostrzeństwa. Wskazują one na wspólnotę kobiecych doświadczeń, potrzebę wzajemnego wsparcia, potrzebę wzmocnienia kobiecego głosu i działań na rzecz poprawy sytuacji kobiet oraz wspólnej walki o równe prawa³⁴.

» 31 Opis na podstawie dokumentacji filmowej przekazanej przez artystów.

» 32 Mircea Eliade, *Inicjacja, obrzędy tajemne. Narodziny mistyczne*, tłum. Krzysztof Kocjan (Kraków: Znak, 1997a), 113.

» 33 Eliade, *Inicjacja...*, 113.

» 34 Ewa Chomicka, Eliza Proszczuk, „Ślady siostrzeństwa: warsztaty,” w: *Ślady siostrzeństwa*, red. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022), 9.

Budowanie kobiecej tożsamości i poszukiwanie sposobów na wzmocnienie kobiecej solidarności w projekcie performatywnym Liliany Zeic (Piskorskiej) przybrało wyraz odrzucenia dotychczasowego nazwiska odziedziczonego po ojcu (Piskorska) i zmianę na nazwisko matki (Zeic). Artystka wystąpiła o zmianę nazwiska do Urzędu Stanu Cywilnego, w uzasadnieniu wniosku pisząc m.in.:

Powrót do linii matek jest dla mnie gestem symbolicznym i feministycznym. Z pokolenia na pokolenie tracimy nazwiska naszych matek, tracimy je ciągle od nowa, by za chwilę stracić je kolejny raz. Historia naszej genealogii jest historią zapominania, historią pisaną po linii męskiej, historią przekazywania (tożsamości/własności) poprzez nazwisko po ojcu na nazwisko po mężu³⁵.

Siostrzeństwo zakłada przeformułowanie stosunków społecznych na pozbawione hierarchii i zależności strukturalnych, natomiast poszukiwania *communitas* kobiecej prowadzą do pojmowania sztuki jako przestrzeni zawiązywania relacji³⁶. To wymaga oczywiście dekonstrukcji roli artysty jako geniusza tworzącego wybitne dzieła. Zamiast tego „Artystka/artysta inicjuje [...] i organizuje przede wszystkim procesy zbiorowe. Główny nacisk kładzie się na zbiorową świadomość i wspólne działania”³⁷. Artystka nieraz wciela się w rolę koordynatorki zawiązującej się niehierarchicznej wspólnoty³⁸:

Przez kolejnych sześć miesięcy moja rola polegała głównie na organizowaniu i moderowaniu spotkań. Było dla mnie ważne, żeby stworzyć strukturę horyzontalną i niehierarchiczną, w której każda osoba miałaby równe prawo głosu. Zatem chciałam uniknąć dominującej roli – chciałam być na pozycji jednej z uczestniczek. Nasz projekt artystyczny stał się procesem tworzenia przestrzeni dla wyobraźni, rozwijania nowych pomysłów i faktycznej poprawy życia uczestniczek. Skupiłyśmy się na aspektach wypoczynku oraz marzeń. Ważną rolę odegrał tu czas wolny spędzony wspólnie na świeżym powietrzu:

- » 35 Praca powstała w ramach cyklu *Mikrozamówienia* realizowanego przez lewicowy ośrodek Warszawską Świetlicę Krytyki Politycznej. Na podst. strony internetowej artystki: <http://lilianapiskorska.com> (dostęp: 13.10.2022)
- » 36 Por. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, 2012.
- » 37 Marta Romankiv, „Możesz na mnie liczyć. Od sztuki do pierwszego związku zawodowego domowych opiekunek,” w: *Ślady siostrzeństwa*, red. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022), 347.
- » 38 Interesującym zagadnieniem jest możliwość realnego zrównania statusu artystki/ty z uczestnikami/czkami działań performatywnych. W kontekście koncepcji przemocy symbolicznej Pierre’a Bourdieu wydaje się to wątpliwe. Temat przemocy symbolicznej w performansie podjąłem we wcześniejszej publikacji (Moźdzynski 2017).

wspólne uprawianie ogródka warzywnego, sadzenie i pielęgnowanie krzewu kaliny, który wita gościnie i gości na osiedlu domków fińskich – Otwartym Jazdowie – gdzie spotykają się uczestniczki projektu³⁹.

Budowanie świadomości kobiecej znajduje wyraz także w wydarzeniach politycznych. Ważnym wydarzeniem performatywnym z zakresu sztuki zaangażowanej (politycznej) przyjmującym formę manifestacji politycznej był projekt *100 flag na stulecie uzyskania praw wyborczych przez kobiety*. Zawiązany kolektyw⁴⁰ złożony w większości przez kobiety stanowił otwarte zaproszenie do udziału w przedsięwzięciu stworzenia flag na stulecie zdobycia praw wyborczych. To przedsięwzięcie było jednym z niewielu wydarzeń o charakterze feministycznym, które odbyły się w roku, w którym świętowano stulecie uzyskania przez Polskę niepodległości. Wykonane przez artystki i artystów flagi o wymowie feministycznej, wolnościowej, przyjaznej środowiskom LGBTQ, oraz inne obiekty, które w luźny sposób nawiązywały do formy flagi, zostały przeniesione w pochodzie z Placu Zamkowego w Warszawie do galerii BWA⁴¹. Później prezentowano je na wystawach, m.in. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Poszukiwane praktyki wspólnotowości kobiecej przybierają współczesną formułę warsztatów, dyskusji i spotkań. O warsztatach zorganizowanych przy okazji wystawy *Ślady siostrzeństwa* kuratorki piszą:

To trzydniowe spotkanie rozpoczęło kilkuletni projekt dotyczący siostrzeństwa jako formy organizacji społecznej, i szerzej – bycia w świecie. [...] Podczas warsztatów spotkały się perspektywy kobiet ze świata sztuki, kultury, aktywizmu, nauki. Zapoznawałyśmy się z różnorodnymi podejściami do siostrzeństwa i różnymi formami jego praktykowania – w codzienności, w praktyce artystycznej czy artystycznej, w badaniach społecznych. Próbowaliśmy uchwycić jego główne wartości, zastanawialiśmy się nad nowymi formami solidarności oraz potencjałem siostrzeństwa jako modelu dla organizacji przyszłości⁴².

» 39 Romankiv, „Możesz na mnie liczyć...”, 347.

» 40 Kolektyw tworzyły osoby: Tomasz Chwiałkowski, Agata Korba, Dorota Podlaska, Aleksa Polis, Anna Sałata, Marta Skuza, Aga Szreder, Lena Wilemska, Krzysztof Wiluch, Agnieszka Żechowska, Rafał Żwirek, Natalia Żychska.

» 41 Na podst. informacji dot. wydarzenia na portalu Facebook: <https://www.facebook.com/100flagkobiet/posts/pfbid02shRr9e2vpjGnxCrUmKwsZr6pNG1eTV44zfna45yT2KaFibL6SNLgkjpVmS6hAnql> (dostęp: 23.09.2022).

» 42 Chomicka, Proszczuk, „Ślady siostrzeństwa...”, 8.

Liliana Zeic w ramach antropologiczno-artystycznego projektu *Praktyki grupowe* spotyka się z różnymi grupami feministycznymi, związanymi nieraz z Czarnym Protestem czy Strajkiem Kobiet. Efektem tych spotkań jest archiwum złożone z notatek i zdjęć, które artystka wykonała członkiniom kolektywów⁴³. Trwałą formą wspólnoty wynikającą z projektu performatywnego jest też zawiązanie Związku Zawodowego Pracowników i Pracownic Domowych zrzeszającego imigrantki/ów⁴⁴.

Magia tkania, wyszywania, haftowania

Poszukiwania praktyk/obrzędów/technik budujących kobiecą wspólnotowość współczesne artystki wizualne prowadzi do ponownego odkrycia „magicznej” siły obrzędów tkania, wyszywania, haftowania itp.⁴⁵. Symbolika praktyk tkackich – znana z historii religii – jest bogata, łączy się zawsze z sacrum kobiecym, dotyczy Kosmosu, podstaw egzystencji ludzkiej: czasu i losu. Eliade pisał, że tkanie to zasada wyjaśniająca funkcjonowanie Świata⁴⁶. W rytuałach tkania przejawia się „tajemna współzależność między inicjacjami kobiecymi, przedzeniem i seksualnością”⁴⁷.

W niektórych kulturach – pisze Eliade – po zakończeniu odosobnienia dziewczęta nadal spotykają się w domu staruszki, aby razem praść. Przedzenie jest rzemiosłem niebezpiecznym, przeto można mu się oddawać jedynie w specjalnych domach i tylko w wyznaczonych okresach i w określonych godzinach⁴⁸.

Performerki – realizując dawne mity w kontekście współczesnego świata i sztuki – w tkaniu widzą okazję do realizacji postulatów feministycznych. Historyczka sztuki Eulalia Domanowska w katalogu wystawy *Ślady siostrzeństwa* wyjaśnia: „Sztuka tkaniny jest jednym z wehikułów rozwoju myśli feministycznej i idei siostrzeństwa”⁴⁹. Podczas tej wysta-

» 43 Na podst. strony internetowej artystki: <http://lilianapiskorska.com/pl/praca/praktyki-grupowe/> (dostęp: 13.10.2022).

» 44 Romankiv, „Możesz na mnie liczyć...”, 353-355.

» 45 Bardzo istotna w tym kontekście jest twórczość Małgorzaty Mirgi-Tas, artystki o korzeniach polsko-romskich. Jej tekstylne prace poświęcone są historii Romów/ek, ich kulturze i formom wspólnotowości, jednocześnie przesycone są symboliką mitologiczną, magiczną, astrologiczną. Prace artystki były eksponowane w Pawilonie Polskim w Wenecji w roku 2022. Zob: *Przeczarowując świat*, https://labiennale.art.pl/wp-content/uploads/2022/04/PRZECZAROWUJAC_SWIAT_katalog.pdf (dostęp: 20.10.22).

» 46 Eliade, *Inicjacja, obrzędy tajemne...*, 70.

» 47 Eliade, *Mity, sny i misteria*, 260.

» 48 Eliade, *Inicjacja, obrzędy tajemne...*, 70-71.

» 49 Eulalia Domanowska, „Sztuka tkaniny – herstorie,” w: *Ślady siostrzeństwa*, red. Eliza Proszczuk, Ewa Chomiczka (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022), 84.

wy odbył się warsztat pod tytułem *Siostrzany obrus* (prowadzenie: Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka). Zdjęcia w katalogu pokazują artystkę siedzącą w kręgu, wyszywając duży fragment tkaniny.

Wspólne wyszywanie obrusu stało się pretekstem do opowiedzenia o sobie, wzajemnego poznania się w grupie uczestniczek warsztatu i wymienienia się wstępnymi koncepcjami dotyczącymi siostrzeństwa. Działanie nawiązywało do praktyk społecznych: tradycji wspólnego haftowania obrusów oraz grupowej koncentracji i rozmowy, która towarzyszy wyszywaniu⁵⁰.

Eliza Proszczuk jest artystką, która od dłuższego czasu zgłębia praktyki tkackie. Tak opowiada o swoich przedsięwzięciach:

Zajmując się haftem i szerzej: tkaniną, dostrzegam ślady, które kobiety pozostawiły po sobie w historii. Ucząc się od artystek ludowych i wykorzystując własne umiejętności, tworzę tkaniny, których forma i treść są współczesne, natomiast technika wytwarzania pozostaje tradycyjna. Zależy mi, aby moje prace poruszały wątek siostrzeństwa, tj. zawiązywania kobiecych sojuszy, wzajemnej troski i wsparcia, oraz wykorzystywały naturalne materiały⁵¹.

Wspólne tkanie – jak artystka zapewnia – „daje nam nawzajem przyjemne poczucie wspólnoty. Panie tworzą małą, lokalną społeczność, są ode mnie dużo starsze, to pokolenie z końca wojny”⁵². Dokumentacje filmowe i fotograficzne pokazują artystkę wspólnie tkającą z kobietami. Kobiety opowiadają, wyjaśniają, na czym polega tkanie, komentują. Jeden z projektów artystki, który został zrealizowany kolektywnie, obfituje w symbolikę kobiecą. Proszczuk świadomie wkomponowuje postać wielkiej matki, waginy, motywy roślinne⁵³. W innym przedsięwzięciu artystka uszyła i wyhaftowała sukienkę z jelit jagnięcych, co było nawiązaniem do tabu krwi menstruacyjnej i obrzędu odosobnienia kobiety menstruującej w tradycji żydowskiej⁵⁴.

» 50 Chomicka, Proszczuk, „Ślady siostrzeństwa...” 12.

» 51 Eliza Proszczuk, „Ślady siostrzeństwa, poszukiwania...” w: *Ślady siostrzeństwa*, red. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022), 108-109.

» 52 Proszczuk, „Ślady siostrzeństwa, poszukiwania...” 110.

» 53 Na podst. opisu na stronie artystki: <http://elizaproszczuk.com/portfolio/2210/> (dostęp: 20.10.2022).

» 54 „Ślady siostrzeństwa, poszukiwania...” 119.

Przyroda, woda i ekofeminizm

Symbolika wody była i jest bardzo często spotykana w obrzędach kobiecych, na przykład w formie „rytuału kąpieli sakralnej”⁵⁵. Wody symbolizują „pierwotną substancję, z której biorą początek wszystkie formy i do której powracają”. Co więcej: „[k]ontakt z wodą zawsze pociąga za sobą regenerację: po pierwsze dlatego, że po rozpuszczeniu następuje ‘nowe narodzenie’, po drugie zaś, zanurzenie użyźnia, a zatem wzmacnia zasób życia i zdolność tworzenia”⁵⁶. W działaniach ekofeministycznych widać wyraźną reprezentację symboli akwaticznych. Ciekawie w tym kontekście bardzo prezentuje się cykl powtarzających się działań wspólnotowo-twórczych Agnieszki Brzeżańskiej i Ewy Ciepiewskiej *Flow/Przepływ*.

Rzeka staje się w nich punktem wyjścia do wspólnego bycia i działania artystów, kuratorów i społeczników, by bez założonych z góry rezultatów i konieczności produkowania obiektów odświeżać ideę sztuki jako eksperymentu. [...] FLOW/PRZEPLÝW to też ćwiczenie z innej ekonomii, z dzielenia się i wytwarzania niebędącego trybikiem obiegu finansowego ani struktur instytucjonalnych⁵⁷.

Brzeżańska i Ciepiewska zapraszają artystów/teki i społeczniczki/ków na długie rejsy galarem po Wiśle. W katalogu *Ślady siostrzeństwa* zamieszczono zdjęcie z *Flow/Przepływ* ukazujące ludzi kąpiących się w rzece. Podpis głosi: „Stając się przewodniczką, rzeka prowadzi do odświeżenia praktyki twórczej, wspólnego bycia i działania artystek/ów, kuratorek/ów i społeczniczek/ów”⁵⁸. Brzeżańska i Ciepiewska wiążą te przedsięwzięcia z zaangażowaniem społecznym: „Efektem tych eksperymentów są działania prowadzone w ramach obywatelskiego zaangażowania w ochronę dzikiej przyrody oraz artefakty, które z powodzeniem funkcjonują w instytucjonalnym obiegu sztuki”⁵⁹.

Obfitujący w symbolikę akwaticzną i kosmologiczną był projekt Iwony Teodorczuk Możdżyńskiej (Iwona TM) zatytułowany *Sawa i Wars. Transfiguracja/ równonoc jesienna performans z udziałem syrena, któ-*

» 55 Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Kowalski (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 214.

» 56 Eliade, *Traktat o historii religii*, 207-208.

» 57 Pisownia oryginalna. Na podst. opisu na stronie Fundacji Pamoja: <http://www.pamoja.pl/akcja/flow-przeplyw> (14.10.2022)

» 58 Podpis pod zdjęciem w katalogu *Ślady siostrzeństwa*, s. 22.

» 59 Agnieszka Tarasiuk, „Cała Ziemia parkiem narodowym,” w: Agnieszka Brzeżańska, *Cała Ziemia parkiem narodowym. Przewodnik po wystawie*, (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2020), 17.

ry powstał z nadwiślańskich śmieci⁶⁰. W pierwszej fazie projektu artystka wspólnie z mieszkańcami dzielnicy zebrała kilka worków śmieci, z których stworzyła postać/rzeźbę „Syrena” – męskiego odpowiednika pół mężczyzny pół ryby (nawiązanie do warszawskiej legendy o Warsie i Sawie). Syren to według artystki personifikacja patriarchalnej kultury zniewalającej kobiety, ukierunkowanej na eksploatację przyrody i jej niszczenie, jednocześnie też jej ofiara. Performans z udziałem mieszkańców i artystów odbył się w dzień równonocy jesiennej i pełni Księżyca. Performerka „złowiła” Syrena z Wisły, wyswobodziła siebie i jego z krępujących sieci (symbolicznie przedstawiał je kawałek tkaniny), przeprowadziła czynności „uzdrawiające” z użyciem ognia, kadzidła i niebieskiego pigmentu symbolizującego Buddę Medycyny w tradycji tybetańskiej⁶¹. Na koniec rozdała zgromadzonym uzdrawiający pigment. Wyjaśnienie umieszczone na stronie internetowej artystki podkreśla wymowę feministyczną tego projektu:

W magicznym czasie jesiennej równonocy, Wars i Sawa, dwa pierwiastki zawarte w nazwie miasta, męski i żeński, poddane zostały transfiguracji. Znana warszawska legenda odzwierciedlająca dominację kultury patriarchalnej nad żywiołem kobiecym została zdekonstruowana. Czy teraz nowy mit może stać się podstawą do odzyskania równowagi, dzięki której kultura patriarchalna, oparta na wyzyskaniu przyrody, zostanie przekształcona w kulturę odrodzenia, opartą na partnerskiej relacji kobieta – mężczyzna, kultura – natura, środowisko – cywilizacja?⁶²

Symbolika Ziemi w historii religii jest bardzo obszerna. Kojarzona z pierwiastkiem żeńskim Ziemia symbolizuje koło życia i śmierci – zarówno płodność, wzrastanie, regenerację, jak i powrót do prajedni, schodzenie w otchłań, śmierć⁶³. Część archaicznych rytuałów jest przesycona tęsknotą za łonem – powrotem do „chtonicznej macicy” i jedności z twórczym rdzeniem życia. Eliade cytuje Rygwedę: „Pełzaj ku ziemi, pełzaj ku swojej matce”⁶⁴. W tym kontekście dobrze się czyta projekt *Trouble* Michaliny Kuczyńskiej i Anny Rutkowskiej. Michalina Sablik tak pisze o tym przedsięwzięciu:

» 60 Analiza akcji na podst. obserwacji uczestniczącej i opisu akcji na stronie artystki: <https://iwonatm.wixsite.com/website/sawa-i-wars-transfiguracja> (dostęp: 20.10.22).

» 61 Artystka często wykorzystuje w swoich performansach niebieski pigment jako symbol energii uzdrawiającej.

» 62 Na podst. dokumentacji na stronie artystki: <https://iwonatm.wixsite.com/website/sawa-i-wars-transfiguracja> (dostęp: 20.10.22).

» 63 Eliade, *Mity, sny i misteria*, 231, 207-209; Eliade, *Traktat o historii religii*, 276-280.

» 64 Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, T. 1, tłum. Stanisław Tokarski (Warszawa: PAX, 1997b), 29.

Ciało napina się, widać mięśnie i kości, żyły nabrzmiewają od krwi. Przyjmuje ono niewygodne pozycje, boleśnie wpisuje się w linie wyznaczone przez horyzont, linie konarów drzew, skały, czy wyschnięte koryta strumienia. Podobnie jak porosty, mech czy różne gatunki traw staje się biowskaźnikiem, bioidentyfikatorem, którego stan informuje o nadchodzącym niebezpieczeństwie ekologicznym. Ciało raz płoży się po ziemi, innym razem pnie się strzełiście do góry. Wykonuje pozycje przypominające magiczne rytuały, jakby chciało zaklinać, obłaskawić rzeczywistość⁶⁵.

W serii zdjęć dokumentujących projekt widać kobiece nagie ciało rozciągnięte na trawie, rozpostarte na suchej ziemi i kamieniach, półprzy-sypane, rozpostarte na drutach – ogrodzeniu wokół pola uprawnego. „Artystki uciekały od dużych skupisk ludzkich w stronę natury. Poszukiwały połączenia z organiczną Matką Ziemią” – pisze Zablik. *Trouble* emanuje lękiem. Przyroda nie jest tu ukazana jako „radosna” i „przyjazna”, artystki przezuwają zbliżającą się katastrofę klimatyczną.

Pandemia

Czas epidemii Covid-19 był okresem liminalnym: obfitował w lęk, cierpienie i śmierć. Uległo zawieszeniu wiele norm społecznych, zostały zerwane relacje międzyludzkie i więzi. Dramatyzm tego okresu dobrze oddała w swoich przedsięwzięciach Izabela Chamczyk. Artystka w okresie lockdownu, zawieszenia życia artystycznego w przestrzeni rzeczywistej, wykonała cztery performanse on-line, transmitowane w internecie w czasie rzeczywistym, nagrane i umieszczone później na stronie internetowej. W trakcie akcji *Początek końca*⁶⁶ artystka patrzy w obiektyw, maluje usta szminką na czerwono, powoli szminkę rozmazuje, nakłada białą masę na twarz, dmucha w obiektyw, stopniowo rozmazuje czerwoną i białą substancję. Po chwili jej twarz jest rozmazana w kolorach bieli i czerwieni (kolor polskiej flagi?), stopniowo przybiera kolor czerwony. Chamczyk cały czas przejmująco szepcze, pod koniec performansu szept przechodzi w jęk:

Więcej zachorowań. Spadek zachorowań. Maseczki nie chronią. Można jeść w knajpie. Nie można zdejmować maseczki. Można zdjąć, gdy jesz. Nie można zdjąć, gdy płacisz i zamawiasz. To absurd. Nie wierzę w wirusa. Spotkajmy się. Nie dotykajmy się. Zachowaj środki ostroż-

» 65 Michalina Sablik o projekcie *Trouble*. Na podst. dokumentacji przekazanej przez Annę Rutkowską.

» 66 *Początek końca*, Pierwszy performans online z cyklu *Codziennosc*. Cykl ten obejmuje trzy akcje: *Początek końca*, *Złoty środek* i *Koniec końców*. Na podst. opisu na stronie artystki: <http://izabelachamczyk.com/poczatek-konca/> (dostęp: 10.11.22).

ności. Jest jak dawniej. Nigdy nie będzie jak dawniej. Kiedy będzie normalnie. Nigdy już nie będzie normalnie. Nigdy już nie będzie, jak kiedyś. Kiedy będzie można iść potańczyć. Wesela do 150 osób są legalne. Czy są już legalne zgromadzenia. W pomieszczeniach trzeba zakładać maseczkę. Nie wiem, co robić. Czy będą w ogóle wakacje. Będzie trzeba nosić trikini. Cały czas zachowaj odstęp 2 metry. W siłowniach odstęp 1,5 metra. Nie ma limitu osób w autobusach. Możesz lecieć za granicę. Granice nie są jeszcze otwarte. Rób projekty online. Koronagalerie. Wreszcie można iść do galerii handlowej. Jeszcze nie chcę iść do restauracji. Boję się. Wirus to nie wymysł. Nie ma żadnego wirusa. Ogranicz kontakty społeczne. Zachowaj dystans. [...] Panika zalewa mózg...

Bez zakończenia: źródło mocy

Walka polityczna o prawa i społeczną pozycję kobiet trwa także na polu sztuk wizualnych. Polskie artystki wychodzą z ukrycia, z marginesu, na którym tkwiły. Przebijają szklane sufity w instytucjach wystawienniczych, walczą o równe traktowanie na zmaskulinizowanych akademiach. Performerki zyskują coraz silniejszy głos, ich artystyczne działania są ukierunkowane na dekonstrukcję norm, konwencji społecznych i na tworzenie siostrzanych wspólnot. Walczą o prawa w przestrzeni polityki, występują przeciw państwowej opresji, dokonywanej na ich ciałach.

Czy rekonstruowane formy rytualne, wątki misteryjne i obrzędy pomagają performerkom w walce o wolność i równe prawa? Czy archaiczne obrzędy, praktykowane niegdyś przez tajemne stowarzyszenia kobiece, a dziś wcielane na warsztatach w instytucjach artystycznych dają współczesnym artystkom siłę? Czy transgresje ukierunkowane na wyzwolenie ciała i seksualności przydają się w twórczości artystycznej i walce politycznej? Czy doświadczenie uzyskiwane w trakcie praktyk liminalnych i/lub wspólnotowych daje ich twórczości większą siłę wyrazu? Myślę, że tak. Myślę, że rytuały, obrzędy, kobiece praktyki magiczne przybliżają performerki do źródła kreatywnej i sprawczej mocy. Zabawa wszak jest źródłem kultury⁶⁷.

Podziękowania

Dziękuję bardzo Izabeli Chamczyk, Monice „Mamzecie” Zielińskiej, Annie Rutkowskiej, Kamili Szejnoch, Iwonie Teodorczuk-Możdżyńskiej, Adze Szreder i Rafałowi Żwirkowi za przekazanie dokumentacji performansów.

Uzyskana dokumentacja filmowa, fotograficzna oraz opisy umożliwiły mi analizę dzieł dokonaną w tym tekście. ●

Abstrakt

Przedmiotem tekstu są poszukiwania współczesnych form rytuałów i misterii w performansach kobiet w najnowszej sztuce polskiej. Autor bada dokumentację performansów korzystając z metod socjologicznej analizy dyskursu. Możdżyński koncentruje się na zagadnieniach liminalności i *communitas*, cielesności, symbolice kobiecej w performansach. Autor pokazuje, że performerki łączą praktyki medytacyjne, rytuały i obrzędy magiczne z ideami feministycznymi i walką o prawa kobiet.

Słowa kluczowe:

socjologia sztuki, antropologia sztuki, współczesne sztuki wizualne, performans, liminalność, antystrukturalność, magia, rytuały, siostrzeństwo

Bibliografia

Araszkiewicz, Agata. „Kobiecego rebelia?!... Sztuka i bunt społeczny.” *Szum*, 27.10.2017. <https://magazynszum.pl/kobiecego-rebelia-sztuka-i-bunt-spoeczny/>.

Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*, Tłum. Łukasz Białkowski. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, 2012.

Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Tłum. Aleksander Zawadzki. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001.

Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, Tłum. Piotr Biłos. Wydawnictwo Warszawa: Naukowe Scholar, 2005.

Brzeżańska, Agnieszka. „Emma Kunz: The Researcher Who Refused to Become a Guru”, *Frieze*, 22.03.2019. <https://www.frieze.com/article/emma-kunz-researcher-who-refused-become-guru>.

Carlson, Marvin. *Performans*. Tłum. Edyta Kubikowska. Warszawa: PWN, 2007.

Chomicka, Ewa, Proszczuk, Eliza. „Ślady siostrzeństwa: warsztaty.” W: *Ślady siostrzeństwa*, red. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka, 7 – 30. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Czarnowski, Stefan. *Dzieła*, t. 3, *Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii*. Tłum. Nina Assorodobraj. Warszawa: PWN, 1956.

Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. New York, Ithaca: Cornell University Press, 1974.

Domanowska, Eulalia. „Sztuka tkaniny – herstorie.” W: *Ślady siostrzeństwa*, red. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka, 83-106. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Danto, Arthur. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Tłum. Leszek Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.

Eliade, Mircea. *Inicjacja, obrzędy tajemne. Narodziny mistyczne*. Tłum. Krzysztof Kocjan. Kraków: Znak, 1997a.

Eliade, Mircea. *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1. Tłum. Stanisław Tokarski. Warszawa: PAX, 1997b.

Eliade, Mircea. *Mity, sny i misteria*. Tłum. Krzysztof Kocjan. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999.

Eliade, Mircea. *Traktat o historii religii*. Tłum. Jan Kowalski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.

Eliade, Mircea. *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*. Tłum. Krzysztof Kocjan. Warszawa: PWN, 2001.

Gennep van, Arnold. *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*. Tłum. Beata Biały. Warszawa: PIW, 2006.

Huizinga, Johan. *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2007.

Jarnuszkiewicz, Marta. „Anaberg. Performatywne działanie kobiet z lokalnej społeczności Góry św. Anny.” W: *Ślady siostrzeństwa*, red. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka, 309–328. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Kudelska, Marta. „Mediumistki, widma i zjawy. Nadrealne strategie w sztuce polskich artystek.” W: *Brakujący element. Wątki ezoteryczne w sztuce współczesnej*, red. Jakub Woynarowski i Joanna Kaiser, 89–104. Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2022.

Możdżyński, Paweł. „Rytualna sztuka współczesna.” W: *Oblicza religii i religijności*, red. Irena Borowik, Maria Libiszowska-Żółtkowska, Jan Doktor, 398–420. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS, 2008.

Możdżyński, Paweł. „Emocje sztuki współczesnej.” W: *Emocje a kultura i życie codzienne*, red. Wojciech Pawlik, 149-169. Warszawa: IFiS PAN, 2009.

Możdżyński, Paweł. *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

Możdżyński, Paweł. „Performans artystyczny jako rytuał. Struktura i antystruktura.” *Zeszyty Artystyczne* 29, nr 2 (2016): 87-102.

Możdżyński, Paweł. „Przemoc symboliczna w sztuce partycypacyjnej.” W: *Spór. Antologia internetowego „Obiegu” 2004 – 2015*, red. Marcin Krasny, 172–178. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2017.

Pelczyńska, Weronika, Szpunar, Monika. „Praktyki siostrzeństwa (sisterchód).” W: *Ślady siostrzeństwa*, red. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka, 287-308. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Plinta, Karolina. „Przeżyć żałobę po Ziemi. Rozmowa z Agnieszką Brzeżańską”, Szum, 07.02.2020. <https://magazynszum.pl/przezyc-zalobe-po-ziemi-rozmowa-z-agnieszka-brzezanska/>.

Proszczuk, Eliza. „Ślady siostrzeństwa, poszukiwania...” W: *Ślady siostrzeństwa*, red. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka, 107-128. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Romankiv, Marta. „Możesz na mnie liczyć. Od sztuki do pierwszego związku zawodowego domowych opiekunek.” W: *Ślady siostrzeństwa*, red. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka, 346-360. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Tarasiuk, Agnieszka. „Cała Ziemia parkiem narodowym.” W: *Agnieszka Brzeżańska. Cała Ziemia parkiem narodowym. Przewodnik po wystawie*, 3-26. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2020.

Turner, Victor. *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*. Tłum. Wojciech Usakiewicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005a.

Turner, Victor. *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*. Tłum. Małgorzata i Jacek Dziekanowie. Warszawa: Volumen, 2005b.

Turner, Victor. *Antropologia widowiska*. Tłum. Małgorzata i Jacek Dziekanowie. Warszawa: Volumen, 2008.

Turner, Victor. *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*. Tłum. Andrzej Szyjewski. Kraków: Nomos, 2006.

Turner, Victor. *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*. Tłum. Ewa Dżurak. Warszawa: PIW, 2010.

Weiss, Monika. „Nirbhaya.” W: *Ślady siostrzeństwa*, red. Eliza Proszczuk, Ewa Chomiczka, 267-286. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Zych, Magdalena. „Gwiezdny ślad siostrzeństwa, czyli o spotkaniach i wystawie POWERBANK/ siła kobiet.” W: *Ślady siostrzeństwa*, red. Eliza Proszczuk, Ewa Chomiczka, 143-160. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Netografia

Agnieszka Brzeżańska, strona internetowa: <https://agnieszkabrzezanska.com> (20.11.22)

Agnieszka Brzeżańska, kanał na platformie Vimeo.com: <https://vimeo.com/user2238178> (12.11.22)

Izabela Chameczyk, strona internetowa: <http://izabelachameczyk.com/> (10.11.22)

Eliza Proszczuk, strona internetowa: <http://elizaproszczuk.com/portfolio/2210/> (20.10.22)

Iwona Teodorczuk-Możdżyńska, strona internetowa:(Iwona TM) <https://iwonatm.wixsite.com/website> (20.10.22)

Liliana Zeic (Piskorska), strona internetowa: <http://lilianapiskorska.com/> (13.10.22)

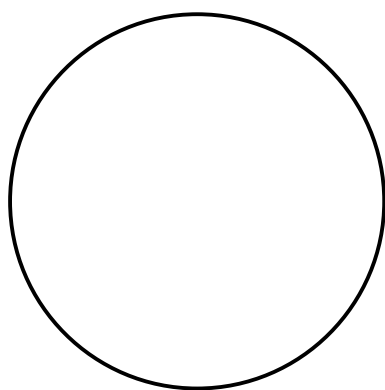
Kamila Szejnoch, film „Miejsce Mocy. Badanie radiestezyjne” na kanale Centrum Rzeźby Polskiej na platformie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=hnjpEj51dRw> (20.10.22)

Strona internetowa wystawy Małgorzaty Mirgi-Tas, „Przeczarowując świat” na 59. Biennale w Wenecji 2022, <https://labiennale.art.pl/wystawy/przeczarowujac-swiat/> (20.10.22)

Strona internetowa Post Pxrn Festival Warsaw, <https://ppffw.pl/> (20.11.22)

FLOW / MOTŁAWA, AGNIESZKA BRZEŻAŃSKA, EWA CIEPIELEWSKA, FUNDACJA RAZEM PAMOJA GDAŃSKA GALERIA MIEJSKA, 2016-07-23 DO 2016-07-23. <http://www.pamoja.pl/akcja/flow-motława> (14.10.22)

FLOW / PRZEPLÝW, AGNIESZKA BRZEŻAŃSKA, EWA CIEPIELEWSKA, FUNDACJA RAZEM PAMOJA bd, <http://www.pamoja.pl/akcja/flow-przeplyw> (14.10.22)



Absolwentka studiów magisterskich
Wiedzy o Filmie i Kulturze
Audiowizualnej na Uniwersytecie
Gdańskim, studentka II roku MSU
z filozofii na Uniwersytecie Gdańskim.
Zainteresowania badawcze:
niedogmatyczna duchowość
postsekularna, posthumanizm,
panteizm, ekofenomenologia, filozofia
kina i nowych mediów. Autorka recenzji
*Błogosławieni ci, którzy nawołują
w pustkę... O poszukiwaniu (bez
sensu na podstawie książki Janusza
Bohdziewicza „Osiem Pochwał”*
na łamach czasopisma „Kartoteka
Gdańska”.



<https://orcid.org/0000-0001-9167-2520>

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (43)/2023, s. 82-94
doi: 10.48239/ISSN12326682438497

Weronika Piróg
Uniwersytet Gdański

Ciało jako medium
doświadczenia Innego.
Posthumanizm i duchowość
postsekularna w sztuce
performansu
na przykładzie pracy
Teresy Murak
pod tytułem *Ziarno*

Ewa Domańska w swym tekście „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce stawia tezę, że obecnie w kulturze ponowoczesnego Zachodu zarysowuje się nowy paradygmat, wyznaczany przez dynamikę zmian i potrzebę poczucia sprawczości, nieobecną ani w sztuce tradycyjnej, ani postmodernistycznej¹. Mowa tu o tytułowym zwrocie ku rozwiązaniom per-

» 1 Ewa Domańska, „Zwrot performatywny’ we współczesnej humanistyce,” *Teksty Drugie*, nr 5 (2007): 52.

formatywnym i aktywizującym w działalności artystycznej, co wynika ze zwiększonej potrzeby wywierania realnego wpływu na otaczającą rzeczywistość. Istotnie, performans służy dziś nie tylko sztuce, ale też politycznej i społecznej walce o emancypację, również podmiotów nie-ludzkich.

Zatem, jeżeli pojawił się nowy paradygmat, warto zastanowić się, jakie specyficzne dla współczesnej kultury Zachodu jakości wnosi on ze sobą i jak koresponduje z innymi, nośnymi obecnie dyskursami filozoficznymi. To pozwoli na naświetlenie kilku zasadniczych funkcji performansu, takich jak chociażby ponowoczesny dialog z duchowością czy budowanie antyantropocentrycznych relacji z Innym. To z kolei doprowadzi do kluczowej tezy, której obrona zostanie tu zaprezentowana, a mianowicie, iż performans artystyczny można postrzegać jako postsekularne doświadczenie mistyczne, co zostanie zobrazowane na przykładzie land-artowej pracy Teresy Murak pod tytułem *Ziarno*. Warto zatem zajrzeć do przytoczonej publikacji Domańskiej, w której znaleźć można istotny punkt wyjścia do rozważań wokół rozpatrywanej tu problematyki.

Autorka spogląda na kulturę przez pryzmat wizji rzeczywistości, jaką wypełniała. Dzieli ona historię sztuki w sposób *sui generis* dialektyczny, jak gdyby inspirując się Heglowską triadą: teza–antyteza–synteza. Otrzymuje wówczas okres tradycyjny, postmodernistyczny i performatywny, z których każdy wyróżniał się innym oglądem na ontologię dzieła, wykorzystywanymi środkami wyrazu oraz oddziaływaniem na publiczność.

Klasyczna sztuka polegała na proponowaniu odbiorczyniom i odbiorcom gotowego, zamkniętego w swej formie artefaktu, prezentującego to, co twórca lub twórczyni chciał(a) przekazać. Dzieło stanowiło „wielką narrację”, którą adresaci i adresatki mieli za zadanie poprawnie odczytać. Postmodernizm stanowi już odejście od kontemplacji na rzecz namysłu nad strukturą tekstu kultury i jej dekonstrukcją². Demaskuje umowność znaków, co właściwie oznacza możliwość zabawy konwencją i schematycznością przedstawień. W okresie tym twórczość zdominował pastisz dawnych szablonów i położenie większego nacisku na formę niż na treść. Zwrot performatywny z kolei nastawiony jest na pokonywanie impasu pustych parodii. Artyst(k)a ciągle zapytuje i kwestionuje swoją działalność, próbując w kontakcie z publicznością wypracować nowe wartości i transcendować zastane horyzonty. Zmiana paradygmatu, jak pisze Domańska, polega głównie na tym, iż „język nie tylko przedstawia rzeczywistość, lecz także powoduje w niej zmiany, a ponadto, że pewne zjawiska istnieją tylko w akcie ich wykonywania i że muszą być powtarzane, by zaistnieć”³.

» 2 Domańska, „Zwrot performatywny’...”, 54.

» 3 Domańska, „Zwrot performatywny’...”, 49.

Domańska wprost pisze, że performatywne rozwiązania w sztuce interpretować można jako twórczy przekaz idei posthumanistycznej⁴. Idąc dalej tym tokiem myślenia, zauważyć można, iż trzy opisane przez autorkę strategie estetyczne powiązane są historycznie i koncepcyjnie z ewolucją filozofii podmiotu, opisaną choćby przez Rosi Braidotti. Mianowicie chodzi tu o humanizm, antyhumanizm i posthumanizm.

Myślicielka rozpatruje historię humanizmu jako podwaliny zachodniego świata we wszystkich jego wymiarach, takich jak chociażby polityka, etyka czy prawodawstwo. Konstatuje przy tym, iż ów projekt świeckiego zbawienia ludzkości z istoty swej kieruje się dialektyką normy i wykluczenia⁵. Wynika to z preferowanej w tym paradygmacie logiki binarnej i linearnej metafizyki, w której człowiek traktowany jest jako najwyższa istota na drabinie bytów, ze względu na zdolność do racjonalnego myślenia⁶. Przekonania te prowadzą do ustalania ram aksjologicznych, dzielących rzeczywistość wedle standardów „ludzkich” i „zwierzęcych” lub „barbarzyńskich”. Pomimo emancypacyjnych dążeń w ramach samego humanizmu, narracja ta okazała się niewystarczająca, bowiem oparta jest na błędnych teoriach zakładających abstrakcyjny, sterylny byt ludzki – konkretnie pod postacią białego, heteroseksualnego mężczyzny z Zachodu⁷. Braidotti poddaje analizie ponowoczesne załamanie kulturowej homeostazy, jakie nastąpiło dzięki lewicowym filozofom i filozofkom z pokolenia roku '68. Ich rewolucyjne, krytyczne nastawienie zaowocowało nowymi nurtami ideowymi, dyskutującymi z antropocentryzmem, europocentryzmem, maskulinizmem i innymi opresyjnymi systemami myślowymi, wygenerowanymi na gruncie humanistycznej wizji świata. Dekonstrukcja, feminizm drugiej fali, postmodernizm to kilka z propozycji, które Braidotti ujmuje w zbiorczym paradygmacie antyhumanistycznym. Owa antyteza oświeceniowych wartości ujawnia ich iluzoryczność, konwencjonalizm i ogłasza, że *de facto* idealny człowiek humanizmu nigdy nie istniał. Jednakże, jak zwraca uwagę filozofka, poza dekompozycją dyskursu społeczeństwo nie dostaje właściwie nic nowego⁸. W tym miejscu Braidotti opowiada się za trzecią drogą w poprzek wymienionych opozycji. Ma tu na myśli posthumanizm, czyli progresywny, egalitarny system, oparty na ontologii procesualnej i logice parakonsystentnej, stanowiącej poszerzenie ram dyskursu humanistycznego. Fundamentalne założenia tego nurtu to m.in.: przekonanie o równości i sprawczości wszystkich bytów, nie tylko ludzkich; nega-

» 4 Domańska, „Zwrot performatywny’...,” 57.

» 5 Rosi Braidotti, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014), 64.

» 6 Braidotti, *Po człowieku*, 64-65.

» 7 Braidotti, *Po człowieku*, 78.

» 8 Braidotti, *Po człowieku*, 87.

cja wyjątkowego statusu człowieka; a także antydialektyczność, wynikająca ze wzajemnego wpływu wszystkich sfer życia na siebie. W perspektywie tej hierarchiczne ustawienie społeczeństwa jest nadużyciem, a równouprawnienie ma stać się udziałem holistycznie ujętej rzeczywistości materialnej, w której nie istnieje już podział na część ożywioną i nieożywioną. Radykalny policentryzm nowego paradygmatu uznaje za absolutnie tożsame pod względem istoty byty ludzkie, zwierzęce, roślinne, artefakty i ekofakty. Choć obecnie jest to już termin bardzo szeroki, do którego zaliczyć można również liczne, nie zawsze zgodne ze sobą podgrupy, wystarczająca dla omawianych tu problemów jest powyższa deskrypcja podstawowych cech, wokół których ogniskują się posthumanistyczne zapatrywania.

W jaki sposób rozpoznać można, iż okresy w sztuce, opisane przez Domańską, reprezentują różne etapy rozwoju humanizmu? „Wielka narracja” antropocentryzmu przejawiała się poprzez trwałe artefakty kultury przekazujące prawdy uznawane za obiektywne i niepodważalne. W centrum dzieła stał człowiek-artysta, zazwyczaj mężczyzna, będący „miarą wszechrzeczy”, nadający rzeczywistości oczekiwane przez siebie ramy. Postmodernizm jest z kolei antyhumanistyczną negacją trwałych prawd, wyrażającą się w przekonaniu o wyczerpaniu sztuki i niemożności stworzenia niczego autentycznego, ponieważ nie wiadomo, co mogłoby to oznaczać. Stąd wynikała dekonstrukcja dawnego dyskursu, która nie prowadziła do powstania nowego.

Nowa wykładnia sprawczości, którą proponuje zwrot performatywny, przedmiotem zainteresowania czyni również ogół pozaludzkiego świata, jak np. zwierzęta, artefakty czy ekofakty, czyli wytwory naturalne. Istota tego fenomenu bierze się z ponowoczesnej filozofii podmiotu, czyli posthumanizmu, zgodnie z którym człowiek nie może być rozpatrywany w izolacji od reszty Wszechświata, bowiem nie istnieje koherentny, sterylny byt, który nie byłby zależny od transcendentnych wobec niego innych aktantów i aktantek. Niejednorodna struktura kosmosu, w której niemożliwym jest „posegregowanie” wsobnych podmiotowości, przynosi nierozzerwalny mariaż wszystkich obszarów szeroko pojętego życia, gdzie wszelkie dualizmy ulegają rozmyciu.

Domańska, powołując się na filozofa nauki Andrew Pickeringa, pokazuje, iż w idiomie performatywnym koniecznym jest wzięcie pod uwagę ontologii posthumanistycznej, bowiem ujmuje nie-tylko-ludzkie wpływy na całokształt materii i postuluje nową wizję nauki jako czerpiącej z opisanego zwrotu i odchodzącej od badawczej aparatury analitycznej na rzecz podejścia procesualnego i transformującego. W szerszej perspektywie skutkować by to miało interdyscyplinarnością, wynikającą z niewystarczalności homogenicznych epistemicznie dyscyplin, w różnorodnym

i płynnym uniwersum⁹. Rekonstruując tę optykę na gruncie sztuki, trzeba zauważyć, iż multidyscyplinarność jest jednym z najważniejszych trendów sztuki współczesnej, jako wyznacznik podstawowych założeń interaktywności, konceptualizmu czy właśnie performansu. Transmedialne kodowanie treści i szeroki wachlarz technik stosowanych w ramach jednego dzieła czy większego projektu rozsadzają ramy klasycznych konwencji, a także wytwarzają przestrzeń dla rozwijania zaskakujących asamblaży.

Performans łączy się silnie z posthumanizmem i potrafi artystycznie wyrażać jego zasadnicze tezy. Jest jednak jeszcze jeden ważny nurt myślowy, który należy wprowadzić do owych rozważań. Chodzi mianowicie o postsekularyzm, który, zdaniem Rosi Braidotti, w refleksji posthumanistycznej zajmuje bardzo ważną pozycję. Zwrot ku duchowości nie wydawał się interesujący i znaczący dla filozofów i filozofek zarówno humanizmu, jak i antyhumanizmu.

Autorka *Po człowieku* zwraca uwagę na świeckość jako jeden z wyróżników humanizmu. Z jednej strony docenia zerwanie z dogmatyzmem religijnym, jako jednym z ideałów przyświecających nowemu paradygmata, i przesunięcie akcentu z posłuszeństwa i zaufania wobec woli boskiej na bardziej krytyczne i rozumne samodoskonalenie. Filozofka zauważa, że zrodzony na gruncie odejścia od doktrynalnego myślenia humanizm wynosi na szczyt te osiągnięcia kultury i nauki, które prowadzą do poszerzenia wiedzy praktycznej i teoretycznej oraz stworzenia pola do dyskusji, co jest niezwykle cenne¹⁰. Wiele z solidarnościowych dążeń wykluczonych grup społecznych działało w imieniu sekularnych wartości inspirowanych humanizmem. Wynikało to z wrogiego nastawienia do religii, która arbitralnie stawiała niżej w hierarchii pewne mniejszości, powodując ich niski status w życiu wspólnotowym, obrzędach, czy nawet dewaluując ich moralnie. Przykładem mogą być hierarchiczne instytucje monoteistyczne, w których jedynie osoby płci męskiej mogą zajmować stanowisko w sprawach decyzyjnych. Walka o równouprawnienie była więc walką również z zastanymi tradycjami opartymi na myśleniu wedle norm konfesyjnych¹¹.

Feminizm oraz inne ruchy emancypacyjne wspierają się na świeckich fundamentach, ucieczce od ortodoksji, a przede wszystkim na racjonalności i przedsiębiorczości politycznej. Mimo niewątpliwej wartości działań aktywistów i aktywistek, powoływanie się z ich strony na uniwersalną i obiektywną aksjologię znów przywołuje na myśl hegemoniczne tendencje Zachodu oraz uwydatnia kolejne dychotomie: pomiędzy tym, co rozumowe, a tym, co irracjonalne; tym, co świeckie, a tym, co duchowe; tym, co publiczne (polityczne), a tym, co prywatne. Sekularyzacja krajów

» 9 Domańska, „Zwrot performatywny’...,” 58-59.

» 10 Braidotti, *Po człowieku*, 88.

» 11 Braidotti, *Po człowieku*, 92-93.

zaawansowanych cywilizacyjnie względem niezachodnich i biedniejszych skutkować może powrotem do wywyższania się państw przestrzegających „liberalnych standardów” w stosunku do krajów „zacofanych” i prób interwencji zbrojnych, czego przykładem jest choćby destabilizacja Bliskiego Wschodu przez Stany Zjednoczone. Zakwestionowanie imperialistycznych dążeń Zachodu winno nieść też ze sobą rozważenie sekularyzmu i pytanie, czy oddzielenie człowieka od duchowości i zbudowanej na niej kultury jest odpowiednią taktyką.

Braidotti zauważa, że powrót do zakorzenienia w wierze jest częstym zjawiskiem w czasach przemijającego humanizmu¹². O ile antyhumanizm wciąż stanowi próbę przepracowania traumy poprzedniej tradycji myślowej i nie radzi sobie z pytaniami odnośnie do życia religijnego, czy wręcz dekonstruuje systemy wierzeń jako opresyjne i podtrzymujące konserwatywny, krzywdzący status quo, tak wedle tej filozofki posthumanizm jak najbardziej ma potencjał udźwignięcia zwrotu postsekularnego. Próby racjonalnej konceptualizacji porządku rzeczywistości okazują się po raz kolejny gloryfikować tę kontyngentną cechę gatunku ludzkiego, ignorując percepcję Innego oraz alternatywne, parakonsystentne formy dyskursów. Wielość narracji czerpiących z duchowości nie tylko zachodniej, świadomość równoważnych tożsamości istniejących również poza sferą ratio, to przestrzeń, w której rozwijać się mogą różnorodne formy realizowania się podmiotów, z których żadna nie rości sobie pretensji do bycia obiektywną. Sekularyzacja w odczuciu Braidotti jest nieudanym projektem. Zauważa ona, jak wiele nowych teorii postludzkich wykazuje silną proveniencję spirytualistyczną, która przywołuje skojarzenie z animizmem czy panteizmem. Można na podstawie tego konkludować, że relacyjna wspólnota solidarnych i wywołonych bytów organicznych i nieorganicznych może swobodnie być odnajdywana na płaszczyźnie różnych wierzeń, czy wręcz sama je inspirować.

Powyższa argumentacja pozwala sądzić, iż odczytywanie performansów w optyce postsekularnego posthumanizmu jest uprawnione. Nie każde wystąpienie tego typu będzie zawierało przekaz owej idei, jednakże już z samej istoty ta dziedzina sztuki ma ku temu większy potencjał niż inne, co zostało przez Domańską wyraźnie ukazane. Warto w tym miejscu zastanowić się, jakie warunki musi spełniać prezentacja aktu, aby można było o nim wnioskować, iż wpasowuje się w rozrysowany dyskurs, oraz które jakości o tym świadczą.

Zasadniczym medium performerera lub performerki jest ciało. To ono stanowi narzędzie wyrazu artystycznego, kontaktu z publicznością, a także z innymi bytami, które współtworzą wydarzenie. Jak zauważa Monika Bakke, dyskurs posthumanistyczny problematyzuje tę tematykę w kontek-

» 12 Braidotti, *Po człowieku*, 90-100.

ście wzajemnych powiązań ludzkich i nie-ludzkich, w sensie organizmów żywych oraz ciał technologicznych¹³. W działalności artystycznej spod znaku posthumanizmu podmiot twórczy otwiera swe ciało na kontakt z Obcym jako eko- bądź artefaktem. Każda zatem forma sztuki zaangażowanej w ten nurt z istoty swej podchodzi autorefleksyjnie do relacji budowanej między twórczynią bądź twórcą a medium na poziomie ich komunikacji cielesnej. Kwestia ta jest relewantna dla sztuki posthumanistycznej, która wyraźnie akcentuje policentryzm rzeczywistości ciał. Jednym z konstytutywnych elementów typowych dla tego prądu jest autentyczne budowanie zmysłowego związku zarówno artysty lub artystki z Innym, będącym tu częścią realizacji, oraz odbiorcami i odbiorczyniami, lub też wystawienie własnego ciała na strumień zdarzeń.

Postsekularny wymiar performansu ujawnia się także w fenomenie wcielenia. Zgodnie z twierdzeniem Jeana-Luca Nancy'ego, ciało jest miejscem dziania się egzystencji, która z kolei zawsze funkcjonuje jako płynna, przyjmująca do siebie i oddająca zarazem. Jedno ciało z istoty swej jest konglomeratem wielu innych, transformuje się przy każdym kontakcie, tak samo wpływając na Innego¹⁴. Dla filozofa każde otwarcie ciała, nastawione na złączenie, relacje z nie-Ja, jest zdarzeniem ontologicznym, najbardziej źródłową praprzyczyną wszechrzeczy¹⁵. Nie istnieje żaden sens, ani immanentny, ani transcendentny, bez ciała¹⁶. Owa wykładnia może stanowić odpowiedni klucz interpretacyjny dla nowoczesnych form sztuki, wpisujących się w narrację postsekularnego posthumanizmu. Ciało w tym paradygmacie staje się medium oraz bramą do kontaktowania się z otaczającą rzeczywistością, co ma charakter performatywny, typowy dla współczesnych środków przekazu. Nancy wygłasza tezę, iż w geście dotykania świata ciało uchwytuje sens, natomiast sens ucieleśnia się. Tym samym dochodzi do kolistej symbiozy, która łączy wymiar transcendentny i immanentny, tym samym czyniąc wszelkie sensory transimmanentnymi¹⁷.

Ta propozycja wypełnia się na gruncie dzieła sztuki, które zawsze jest wcieleniem, bowiem bez ciała zrealizowane być nie może. Współcześni artyści i współczesne artystki wydają się rozumieć to głębiej, niż miało to miejsce dawniej, gdy tradycyjnie rozumiany proces wytwarzania przedmiotu doznań estetycznych zdawał się nieistotny, a publiczność miała okazję zapoznać się ze skończoną już pracą, kontemplując ją. Materialno-cieleśna warstwa dzieła nie miała znaczenia dla jego oceny i nie

» 13 Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015), 233-236.

» 14 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, tłum. Małgorzata Kwietniewska (Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2002), 25-27.

» 15 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 28-30.

» 16 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 56-58.

» 17 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 66-68, 80.

wzbudzała zainteresowania. Performans to nurt, którego najistotniejszym komponentem jest odsłonięcie aktu w jego źródłowości, a tym samym ciała uobecniającego sens. Realizacje z zakresu tej orientacji twórczej prezentują model transimmanencji – idee, które przekraczają samą doraźność aktualnie wydarzającego się procesu, jednocześnie są w nim umocowane i wyrażają w egzystencjalnym skoku artysty bądź artystki. Skok ów zawsze zwraca się ku Innemu, który w nakreślonej optyce nie musi być ludzki. Zachodzi tu swoista unia zmysłów, w której człowiek nie zawłaszcza Obcego, lecz w kenotycznym geście schodzi ku Niemu, aby spotkać się z Nim w przestrzeni wzajemnego, afektywnego porozumienia¹⁸.

Kolejnym istotnym aspektem jest stwarzanie możliwości partycypacji w dziele. Ryszard Kluszczyński wyróżnia (za Erikiem Zimmermanem) kilka sposobów dookreślania kategorii interaktywności, które mają znaczenie dla sprecyzowania podstawowych pojęć w ramach rozważań¹⁹. Pierwsza z nich to interaktywność poznawcza, wyznaczana przez zaangażowanie psychologiczne odbiorczyń i odbiorców odbywające się na poziomie operacji mentalnych, odpowiadających za procesy interpretacji, rozumienia czy reakcje emocjonalne. Drugi rodzaj określany jest mianem funkcjonalnego i dotyczy zespołu czynności, które publiczność może dokonać w materii artefaktu. Eksplicytny typ partycypacji pozwala na dokonywanie wyborów i rozgałęzianie struktury dzieła w swobodny sposób, co nazwać można interaktywnością wewnętrzną, bowiem rozwija ona hipertekstualność uniwersum. Ostatni wyróżniony sposób definiowania tego zjawiska to meta-interaktywność, polegająca na występowaniu motywów w przestrzeni transmedialnej rozwijającej rozległe uniwersa narracyjne.

Kategoria interaktywności poznawczej wydaje się o tyle niejasna, iż *de facto* należeć do niej może każdy tekst kultury posiadający przynajmniej jednego odbiorcę lub jedną odbiorczynię. Zrozumienie treści i psychologiczna reakcja na nią zdają się wykazywać ogólne znamiona uczestnictwa w dyskursie. Takie rozumienie partycypacji nie wyznacza *novum* i nie określa specyfiki ponowoczesności. Pozostałe definicje stanowią o wiele wyraźniejsze deskrypcje trafiające w istotę współczesnych zjawisk. Do nich należeć będą różne formy artystycznej interwencji, aktywizmu czy wypowiedzi o charakterze publicystycznym i krytycznym, mające na celu dokonanie konkretnych zmian, a także dzieła immersyjne.

» 18 Joanna Sarbiewska, „'Wszystko co straszne, pragnie naszej miłości'”: 'Inny' posthumanizmu w ujęciu (post)sekularnym (przyczynek),” *Kwartalnik Filmowy* 101-102, rocznik XL (wiosna-lato 2018): 198. Autorka ukuwa w tym tekście termin „posthumanizm kenotyczny” od *kenosis* czyli ogołocenia Chrystusa z boskości i stania się człowiekiem. Sarbiewska uważa, że w etyce posthumanistycznej powinnością człowieka jest ogołocenie siebie z ludzkiej *hybris* i współodczuwanie z nie-ludzkim Innym.

» 19 Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2010), 161-163.

Rozpatrując sztukę posthumanizmu postsekularnego, należy wziąć pod uwagę interaktywności pozostałych typów, ze względu na ich potencjał do generowania realnych zmian w przestrzeni fizycznej i technicznej (w przypadku typu eksplicytnego możliwość wyboru różnych ścieżek narracyjnych można reinterpretować również na gruncie performansu, body-artu i innych prac o formule eventu, które operują swobodnym traktowaniem scenariusza zdarzeń) oraz transmedialną repetycję kolejnych wcieleń danego paradygmatu, co staje się istotne dla konceptów transkulturowych, a także ma wymiar niedogmatycznej rytualności.

Tak rozumiana interaktywna estetyka wyraźnie wpisuje się w projekt pozainstytucjonalnej duchowości, ponieważ wyraża fundamentalne tezy ontologiczne i filozofię podmiotu, należące do tego pola semantycznego. Przede wszystkim sztuka partycypacji nie stanowi domkniętej reprezentacji obranej przez artyst(k)ę wizji, która następnie wystawiana jest przed publicznością w ustalonym wcześniej kształcie. Opisany przez Kluszczyńskiego fenomen wyraża istotę fluktuującej, żywotnej materii, łączowej i uwikłanej w sieć wzajemnych powiązań. Ów omnipotentny strumień opiera się inteligibilnych projekcjach. Przyjęcie metafizycznych założeń procesualizmu przesuwają akcent w sztuce z produkcji artefaktu na samą dynamikę aktu polegającego na ekstazie zwróconej ku Nieznanemu. Estetyka gestu „tu i teraz”, wyzbytego ścisłej struktury narracyjnej, współgra z postulatem oczyszczenia dyskursu z dialektyki i normatywności. Zniesiony jest w tym wypadku podział na artyst(k)ę i jego lub jej pracę. Płynność i otwartość dyskursu opartego na partycypacji doskonale wpisuje się w nowe potrzeby duchowości, która na gruncie tej tendencji może ujawniać się w kontakcie z Innym, ludzkim lub nie-ludzkim, uświadomieniu sprawczości wszelkich bytów we Wszechświecie i krytycznej analizie mitów humanizmu, co prowadzić może do przewrotu etyczno-intelektualnego i otwarcia perspektywy na postludzkie zagadnienia.

Należy wprowadzić do dyskursu jeszcze jeden, niedostrzeżony przez Kluszczyńskiego rodzaj interaktywności. Chodzi tu mianowicie o budowanie relacji zarówno z ludzkim podmiotem współkonstytuującym realizację, jak i tym nie-ludzkim. Ów postulat przenika sztukę konceptualną na wielu poziomach. Artystki i artyści są świadome i świadomi bycia częścią biopowiązań i metaforycznie to ujmując, schodzą z postumentu ludzkości jako miary wszechrzeczy, wystawiając się w swojej pracy na respons Innego. Przykładowo, propozycje z zakresu land-artu (sztuki Ziemi) polegają na wykorzystywaniu jako tworzywa materiałów wyłącznie naturalnych. Projekty z tego nurtu operują więc procesami wynikającymi z ruchów bytów organicznych, takimi jak gnicie, wyrastanie roślin, zmiany stanu skupienia i tym podobne. Performans może zapraszać do współdziałania ludzką

publiczność, jednakże zwrócenie się ku nie-ludzkim aktorom i aktorkom będzie mieć bioegalitarny wymiar.

Kończąc rozważania teoretyczne warto posłużyć się analizą konkretnej pracy, ilustrującej wyłożoną powyżej filozofię. Mowa tu o land-artowym performansie *Ziarno* w wykonaniu Teresy Murak, którego interpretacja zostanie przedstawiona w kluczu postawionych tez. Został on odtworzony kilkakrotnie, w latach 1976, 1989, 1991 oraz 2014. Twórczyni zanurza się naga w wannie wypełnionej wodą i nasionami rzeżuchy. Przebywa tam tak długo, dopóki nie dojdzie do ich rozpułchnienia i wykiełkowania rośliny. Ostatecznie, po kilku dniach, artystka znajduje się w błotnistej masie oblepiającej jej ciało, z której wyrastają zielone pędy. Owo wystąpienie, choć proste w wykonaniu, niesie ze sobą wiele relewantnych treści dla zbudowanej na przestrzeni tej pracy problematyki. Przede wszystkim medium stanowi tutaj ciało. To poprzez nie Murak kontaktuje się z nie-ludzkim Innym – ziarnem i wyrastającą z niego rzeżuchą, doświadcza witalnego przepływu i to właśnie je odsłania przed publicznością jako płaszczyznę komunikatu. Dlatego też właśnie umiejscowienie tego wydarzenia w materii ciała wymaga wnikliwej analizy.

Dla Jeana-Luca Nancy'ego ciała nieustannie się rozprzestrzeniają w antydialektycznym ruchu przyjmowania do siebie i oddawania się Obcemu²⁰. Jest to proces wiecznej fluktuacji, relacyjności, bycia przekazem i przekąźnikiem zarazem. Artystka, dotykając swym nagim korpusem wody oraz kiełkujących roślin, dokonuje skoku egzystencjalnego, uwalnia zdarzenie ontologiczne, które zawsze jest formą wcielenia. Uobecnia ona sens w namacalności tego gestu, a gest ten staje się sensowny poprzez uczynienie go zmysłowym. Koło hermeneutyczne w ten sposób się zamyka. Jednocześnie więc Murak wydaje siebie, oddając swe ciepło i miejsce dla wzrostu organizmów, sama stając się też częścią biologicznego cyklu. Pozwala ona, by przepływała przezeń siła Ziemi, roślin, energia nie-ludzka, ujawniająca się w wielości tętniących życiem kiełków. Autorka performansu wywłaszcza się z koherencji własnego Ja, depersonalizuje w akcie stawania-się-rośliną. Otwarcie ku temu, co zewnętrzne, zwielokrotnione, transformujące się, wyznacza płynne ramy nomadycznego ciała.

Murak w swym wystąpieniu uświęca naturę samą w bardzo pierwotnym ujęciu, co pozwala na usytuowanie jej pracy w horyzoncie posthumanistycznym. Artystka wybiera kontakt z rzeżuchą *in statu nascendi*, w formie ziarna. Przywołuje to na myśl animistyczny kult płodności i zwrot ku pradawnym kulturom czczącym pramaterię. Murak zastyga w bezruchu i pozwala physis organizować się spontanicznie swoim rytmem. To, co zeterminowane prawami przyrody, musi wypełnić się w konkretnym czasie i nie można na to wpłynąć. Człowiek humanizmu, wyposażony w hybris,

» 20 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 15-18.

staral się zawsze ingerować w sferę Innego, aby dopasować go do swych potrzeb. Artystka zrywa z tym schematem i usuwa swe Ego z przestrzeni wydarzania się procesu. Czas jej performansu wymierzony jest wzrostem rośliny, nie zaś antropocentrycznymi projekcjami. Koegzystencja twórczyni i drugiego nie-ludzkiego aktanta konstytuuje się wyłącznie na mocy ekstatycznej afirmacji na płaszczyźnie afektywnej. Murak decentralizuje swą pozycję jako autorki – to nie ona ustala, jak długo i w jaki sposób przebiegał będzie występ. Dokonuje negacji swych roszczeń wobec Innego i wkracza w obszar niewiedzy, w której pozwala naturze manifestować się w swym rytmie i wystawia się na dowolność zdarzeń.

Wszystkie opisane konteksty ujawniające się w dziele *Ziarno* w pełni odpowiadają projektowi opisanemu na kartach tej pracy. Artystka w wyrazisty sposób wpisuje się w ścieżkę postsekularnego posthumanizmu. W mistycznym zatraceniu ucieka od humanistycznego konstruktu Ja i zakorzenia we własnym ciele relacyjność postczłowieka, otwiera się na zdeteterminowane prawa Wszechświata, akceptując je. Jej performans uwydatnia liminalność – jedną z kluczowych kategorii ponowoczesnego dyskursu. Przelamuje skostniałe dychotomie, sytuując się na peryferiach deskrypcji. Uświęca Ziemię i ciało, stawia na równi twórczynię i jej tworzywo, transcenduje naturalny porządek fizjologii, jednocześnie utwierdzając w nim.

Podsumowując podjęte tutaj wątki teoretyczne oraz analizę praktycznego działania artystycznego, należy powiedzieć, iż performatywność jest jakością pozwalającą na uniesienie współczesnych społecznych przemian, a jednocześnie taką, która powraca niejako do bardziej pierwotnych form obcowania z materią, powiązanych ściśle z duchowością animistyczną czy panteistyczną. W świetle przedstawionych argumentów zasadnym jest uznanie, iż interaktywny, skupiony wokół cielesności i kontaktujący się z nie-ludzkim Innym performans może mieć charakter mistycznej unii z Absolutem przejawiającym się w każdym bycie. Takie podejście do sztuki może okazać się ogromnie wartościowe dla głębszej refleksji o przemijającym antropocentryzmie. Niedogmatyczne uświęcenie ziemskiego kosmosu prowadzić winno ku otwartości, bioegalitarności i afirmacji Wszechświata, jako nowych podstaw międzygatunkowej wspólnoty. Jest to koniecznością zwłaszcza w dobie kryzysu klimatycznego, bowiem człowiek musi uświadomić sobie swą odpowiedzialność za Innego. Docelowo otwiera możliwość, aby etyka posthumanistyczna nabrała wymiaru uniwersalnej troski i szacunku o każdy jednostkowy byt, w którym immanentnie zawiera się nieredukowalna wartość duchowa. ●

Abstrakt

Tematem niniejszego artykułu jest posthumanizm i duchowość postsekularna w sztuce performansu na przykładzie pracy Teresy Murak pod tytułem *Ziarno*. Pragnę w nim argumentować, iż obecnie performans może spełniać funkcję niedogmatycznego rytuału, przywołującego dyskurs quasi animistyczny, uświęcający materię. Zajmuję stanowisko, iż współcześnie idea ta przejawia się w posthumanizmie, który, mówiąc za Rosi Braidotti, często sięga ku refleksjom o charakterze spirytualistycznym, dzięki czemu przechodzi na pozycje postsekularne. Jak zwraca uwagę z kolei Ewa Domańska, zwrot performatywny – nadzwyczaj popularny, nowy paradygmat w badaniach nad kulturą jak i w samych jej wytworach-wyrażeniu odbija tezy posthumanizmu i to w jego kluczu najlepiej można ów fenomen zrozumieć. Stawiam tezę, iż, skoro według Domańskiej performans łączy się z posthumanizmem, a według Braidotti posthumanizm może być postsekularny, to świadczyć to może o istnieniu postsekularnego posthumanizmu w ramach zwrotu performatywnego. W związku z powyższym staram się rozpatrzyć, jakie jakości w performansie świadczyć mogą o wykazywaniu tendencji rytualnej, czczącej naturę. Całość rozważań zamknę analizą dzieła Teresy Murak, pod tytułem *Ziarno*. Pragnę zaproponować interpretację, wedle której owa praca będzie wykazywać znamiona postsekularnego rytuału.

Słowa kluczowe:

performans, panteizm, posthumanizm, postsekularyzm, zwrot performatywny, Teresa Murak, Ewa Domańska, rytuał

Bibliografia

Bakke, Monika. *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.

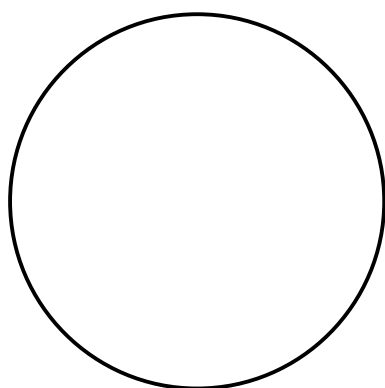
Braidotti, Rosi. *Po człowieku*. Tłum. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.

Domańska, Ewa. „Zwrot performatywny’ we współczesnej humanistyce”. *Teksty Druge*, 5 (2007): 48-61.

Kluszczyński, Ryszard W. *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2010.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Tłum. Małgorzata Kwietniewska. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2002.

Sarbiewska, Joanna. „Wszystko co straszne, pragnie naszej miłości’: ‘Inny’ posthumanizmu w ujęciu (post)sekularnym (przyczynek)”, *Kwartalnik Filmowy* 101-102 (wiosna-lato 2018): 197-202.



Absolwentka Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim oraz Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Konserwatorka w Muzeum ASP w Warszawie (2005–2019), dyrektorka Niepublicznego Liceum Plastycznego przy Polsko-Japońskiej Wyższej Szkole Technik Komputerowych w Warszawie (2011–2013), pracownik dydaktyczny ASP w Warszawie (2016–2020). Przeprowadziła kilkadziesiąt prac konserwatorskich i restauratorskich. Otrzymała wyróżnienie Generalnego Konserwatora Zabytków i Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków w II Konkursie na najlepsze prace naukowe, projektowe i popularyzatorskie dotyczące ochrony zabytków i muzealnictwa. Wykładowczyni historii sztuki Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych w Warszawie. Promotorka części teoretycznych kilkudziesięciu prac dyplomowych. Zajmuje się teorią sztuki współczesnej w kontekście sztuki dawnej.



<https://orcid.org/0000-0002-0697-8355>

Zeszyty Artystyczne

nr 1 (43)/2023, s. 96-112

doi: 10.48239/ISSN123266824398115

Agata Myjak

Polsko-Japońska Akademia

Technik Komputerowych w Warszawie

Misterium, rytuał **i działania performatywne,** **czyli teatr plastyczny** **Krzysztofa Junga**

W XX wieku artyści wyszli poza ramy tradycyjnych sztuk plastycznych, takich jak architektura, malarstwo czy rzeźba, i sięgnęli po medium, które wcześniej nie zostało użyte w podobny sposób – ludzkie ciało. Przestało ono stanowić wyłącznie źródło inspiracji. Teraz sam artysta w swojej fizycznej, wręcz namacalnej formie mógł stać się dziełem sztuki – ulotnym, nietrwałym, jednorazowym, nieuchwytnym w żaden inny sposób, niż podczas uczestnictwa w tym unikalnym doświadczeniu, którego charakteru i aury nie są w stanie oddać nawet fotografia i film. Badania ciała odpowiadały poszukiwaniom sztuki performansu, były również nieodłącznym elementem działań Krzysztofa Junga. Znakomita większość dzieł tego malarza, performerera i pedagoga, znajduje się w depozycie muzeum macierzystej uczelni – Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Stanowi go ponad sześćset prac¹, z których większość nie jest szerzej znana, twórczość

» 1 Zgodnie ze spisem sporządzonym przez Marylę Sitkowską do Muzeum Akademii Sztuk Pięknych (MASP) w Warszawie 21.09.2012 roku zostało przekazanych w depozyt 646 obiektów. Autorka niniejszego artykułu weryfikowała spis i 8.04.2013 roku uzupełniła go o jeden pominięty szkic rysunkowy oraz wskazała, że Dokumentacja nr III ostatecznie nie została zdeponowana w MASP.

Junga nie doczekała się bowiem do tej pory pełnego opracowania merytorycznego. W tekstach kultury twórca ten pojawia się epizodycznie i przede wszystkim jako „prekursor polskiej sztuki gejowskiej”².

Działa i dokumenty pozostałe po śmierci Krzysztofa Junga zostały złożone w MASP jako depozyt jego spadkobierczyni, Doroty Krawczyk-Janisch. Pracując na stanowisku konserwatora w tej placówce, otrzymałam pod opiekę m.in. spuściznę Krzysztofa Junga. Prace artysty poddałam koniecznym zabiegom konserwatorskim i restauratorskim, co umożliwiło mi poznanie warsztatu, tym samym poszerzając perspektywę badawczą. Dostałam unikalną szansę zobaczenia prawie wszystkich dzieł tego twórcy, nie tylko tych zgromadzonych w muzealnym magazynie, ale również rozproszonych w prywatnych kolekcjach, gdyż, zupełnie niezależnie od pracy w MASP, poznałam Dorotę Krawczyk-Janisch, moim zdaniem najwierniejszą przyjaciółkę Krzysztofa Junga, a także nawiązałam kontakty z innymi bliskimi mu ludźmi. Przeprowadziłam cykl wywiadów z osobami, które los zetknął z artystą: ludźmi kultury, przyjaciółmi i uczniami. Z niektórymi prowadziłam ponadto korespondencję listowną.

Niektórzy badacze nazywają Krzysztofa Junga prekursorem polskiego performansu³, choć ja wolę go określać jako twórcę oryginalnego teatru

- » 2 Wątek ten nie jest tematem niniejszego artykułu i z tego powodu wspomniane teksty kultury nie zostały omówione. Uważam jednak za warte podkreślenia, że krytykiem, który zaakcentował homoerotyczną stronę twórczości Junga i wskazał na jego prekursorskie miejsce w dziejach polskiej sztuki queer, jest – związany z poznańską szkołą historii sztuki – prof. Paweł Leszkowicz. Najważniejsze teksty tego badacza dotyczące Krzysztofa Junga wymienione zostały w bibliografii. Jung został uznany za pioniera polskiej sztuki gejowskiej po wystawie *Ars Homo Erotica* zaprezentowanej latem 2010 roku w warszawskim Muzeum Narodowym. Na ekspozycji, której kuratorem był Leszkowicz, po raz pierwszy w kraju dawnego bloku wschodniego zostały pokazane i udokumentowane liczne wątki homoerotyczne, które pojawiły się w twórczości rodzimych artystów. Krzysztof Jung był reprezentowany na ekspozycji; wystawiono jego rysunki, jak również przedstawiające go rzeźby Barbary Falender (*Narcy i Ganymedes*) oraz fotografie Grzegorza Kowalskiego, na których Jung pozuje nago do wymienionych rzeźb. W związku z wystawą opracowane zostały przez Pawła Leszkowicza dwa albumy: *Ars Homo Erotica* oraz *Art Pride. Gay Art from Poland (Polska sztuka gejowska)*. Krytykiem kontynuującym postrzeganie Krzysztofa Junga jako prekursora sztuki gejowskiej w Polsce jest Karol Sienkiewicz.
- » 3 W Polsce pojęcie *performans* zaistniało po raz pierwszy 29.03.1978 roku na międzynarodowym festiwalu sztuki performans *I am – International Artists Meeting* zorganizowanym przez Henryka Gajewskiego w Galerii Remont (dom studencki Politechniki Warszawskiej Riviera). Por. Katarzyna Urbańska, *Henryk Gajewski. Od konceptualizmu do sztuki interpersonalnej* (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2022). Kolejnym wydarzeniem było Międzynarodowe Spotkanie Artystów *Performance and Body* w Galerii Labirynt w Lublinie (12–14.10.1978). Artystami, których działania można zaliczyć do początków sztuki performans w Polsce, są m.in. Jerzy Bereś, Włodzimierz Borowski, Janusz Bałdyga, duet artystyczny KwiekKulik (Zofia Kulik i Przemysław Kwiek), Teresa Murak, Ewa Partum, Andrzej Partum, Maria Pinińska-Bereś, Krzysztof Zarębski oraz Zbigniew Warpechowski. Pierwsze eksperymenty artystyczne sztuki performansu w środowisku warszawskim prezentowały przede wszystkim galerie: Foksal, Repassage, Dziekanka, Remont, Stodoła, Pokaz oraz Galeria Działań. Por. Grzegorz Dziamski, „Performance – tradycja, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska,” w: *Performance*, red. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski i Jan Stanisław Wojciechowski (Warszawa: MAW, 1984), 84; Grzegorz Dziamski, „Performance, czyli otwartość na codzienność życia,” w: *Awangarda po awangardzie* (Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1995), 103-129; Grzegorz Dziamski, „Żywa sztuka,” *Arteon* 10 (2005): 37-39.

plastycznego, ponieważ wydaje mi się to bliższe jego terminologii. Tym bardziej, że nie były to klasyczne performanse: raczej albo „kryptopolityczne działania w przestrzeni publicznej”⁴, np. *Działanie na bramie Uniwersytetu Warszawskiego* (16.10.1978) oraz *Całopalenie IV. Epitafium uliczne pamięci Jana Palacha* (5.05.1979), albo wydarzenia typowo teatralne, na które wchodziło się, jak na spektakl.

Krzysztof Jung tworzył swój teatr plastyczny w niełatwych realiach PRL-u, kiedy kwestie estetyczne odnoszono do ciała kobiety, natomiast męskie ciało było deformowane i zasłaniane. Jako jeden z nielicznych dostrzegł w nim piękno i co więcej – potrafił je wydobyć. Aktorami w jego teatrze były zarówno kobiety, jak i mężczyźni, przeważnie ludzie młodzi, których łączyła estetyka ciał. Artysta oplatał ich niciami⁵, przez co wchodził ze sobą w rozmaite fizyczne i zmysłowe relacje. Za pomocą nici tworzył skomplikowane konstrukcje, w których ukrywał lub z których wydobywał (najczęściej nagie) ciała uczestników owych niecodziennych „spektakli”. Twórca ten był całkowicie świadomy możliwości ludzkiego ciała, także własnego, a ponadto niezwykle swobodnie czuł się przed obiektywem. Jest to widoczne na fotografiach i diapozytywach przechowywanych w MASP oraz archiwach prywatnych. „Miał ciało młodego fauna, cielesność fauniczną”⁶ – wspomina Grzegorz Kowalski.

Ciało męskie w twórczości Junga było obiektem do oglądania, przez samą fizyczną atrakcyjność sprawiać miało patrzącemu przyjemność. Nigdy nie pojawił się w jego pracach motyw choroby, cierpienia czy śmierci, stan, w którym ciało budzi odrazę, ulega rozpadowi. Zawsze było ono dla Junga źródłem satysfakcji estetycznej, zmysłowej. Jego działania wyrażały poszukiwanie i oczekiwanie miłości, emocjonalnej bliskości, erotycznej egzaltacji i przezwyciężenia samotności. Były to ponadto zapisy uniesień i czułości, pragnień, lęków, namiętności, tęsknot i rozczarowań, niezrozumienia i odrzucenia, ale przede wszystkim poszukiwania sensu w przytłaczającej rzeczywistości. Jego prace opowiadały o szczerym uczuciu między dwojgiem ludzi, którzy nie potrafią mu się oprzeć, wyrażały poczucie totalnej bliskości z drugim człowiekiem. Przekazywały ponadczasową prawdę o tym, że druga osoba czyni nas pięknymi, o promieni i wznosi na wyżyny. Myślę, że tworząc w ten sposób również uciekał od realiów życia w szarej, komunistycznej Warszawie.

» 4 Określenia tego użył Grzegorz Kowalski w filmie *Imago Krzysia*, film dokumentalny, portret filmowy Krzysztofa Junga, reż. Barbara Janisch, Adam Janisch, Niemcy 2016. „Kryptopolityczne”, bo zastosowane kody nie były zrozumiałe dla wszystkich.

» 5 Stąd powszechnie stosowana nazwa jego działań – „nitkowania”. Nawet w rysunkach artysty delikatne kreski układają się na papierze w kształt napiętych nici bądź pajęczych sieci.

» 6 Na podstawie rozmowy z prof. Grzegorzem Kowalskim przeprowadzonej 18.09.2021.

„Nitkowania” realizował w Galerii Repassage 2⁷ w latach 1978–1980. Repassage odwiedzał jeszcze jako student, tam w 1976 r. debiutował, a po wyjeździe Elżbiety i Emila Cieślarów do Francji sam przez krótki czas kierował galerią. Przestrzeń ta była cennym ośrodkiem kultury studenckiej⁸.

Pierwszym „nitkowaniem” Krzysztofa Junga była praca dyplomowa z 1976 r. zatytułowana *Wizualne i niewizualne aspekty przestrzeni*⁹. Pokaz ten zrodził się z pomysłu wykreowania teatru plastycznego dla osób niewidomych. Jung oplótł nicią przestrzeń, żeby niewidomi poczuli głębię w różnych wymiarach, odebrali kształty za pomocą dotyku. Akcja plastyczna rozwijała się dla jednego z widzów w sferze oddziaływania dźwiękowo-dotykowego. Pozostając odbiorcą stał się on jednocześnie aktorem dla tej części widowni, dla której akcja plastyczna rozwijała się wyłącznie w sferze wizualnej. Jak wyjaśniał sam autor „jest to próba włączenia środków pozornie nieplastycznych (dotyk, dźwięk) do działania czysto plastycznego. Z tym, że zakres oddziaływania tych środków ogranicza się do jednej osoby. Treść spektaklu sięga bowiem najgłębszych prawd ludzkiej egzystencji. Jest to pytanie i odpowiedź na temat związków łączących nas z otaczającym światem. Człowiek stworzył rzeczywistość przedmiotów, pojęć i określeń, by móc nad nią panować. Ale panowanie stało się niewolnictwem, wynikającym z nieumiejętności pokochania tego, co tworzymy”¹⁰.

Praca dyplomowa, mimo wysokiej wartości społecznej podjętego zagadnienia, nie została przychylnie przyjęta, a nawet wywołała skandal. Jego przyczyną był występujący w projekcie nagi mężczyzna¹¹, który zaistniał wobec komisji dyplomowej szokując profesorów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie¹². Sam artysta tłumaczył swój pomysł następująco: „Wydarzenie to miało dla mnie charakter symbolicznej walki między człowiekiem a przyrodą, gdzie przyroda wyrażona symbolicznie przez struk-

» 7 Elżbieta i Emil Cieślarowie prowadzili Galerię Repassage do lutego 1978 r. Po ich wyjeździe z kraju Galerię zarządzało kolejno trzech artystów. Pierwszym z nich (od października 1978 r.) był Krzysztof Jung. Galerię pod swoim kierownictwem nazwał Repassage 2 – dla odróżnienia od wcześniejszego jej okresu, związanego z Cieślarami, ale też dla podkreślenia ciągłości tradycji miejsca, funkcjonującego pod nazwą Repassage już od pięciu lat. Artystami prowadzącymi galerię po Jungu byli kolejno: Roman Woźniak (który zmienił jej nazwę na Re'Repassage) i Jerzy „Słoma” Słomiński. Bezpowrotne zamknięcie galerii nastąpiło 13 grudnia 1981 roku.

» 8 Oficjalnie galeria działała pod patronatem Socjalistycznego Związku Studentów Polskich Uniwersytetu Warszawskiego.

» 9 Obrona dyplomu w Katedrze Projektowania Wystaw na Wydziale Projektowania Plastycznego ASP w Warszawie odbyła się 9.06.1976.

» 10 Krzysztof Jung, „Wizualne i niewizualne aspekty przestrzeni,” <https://artsetmontagnes.com/2018/01/11/galeria-repassage-e-e-cieslarow-1973-1978/> (22.08.2022).

» 11 Mężczyzną tym był Sławomir Gajus, kolega Junga „z jednej ławki” w Technikum Ekonomicznym nr 3 im. Ludwika Krzywickiego przy ul. Chłodnej 36/42 w Warszawie.

» 12 Praca dyplomowa wykonana została pod kierunkiem doc. Henryka Wiśniewskiego, promotorem aneksu (czyli spektaklu w wykonaniu S. Gajusia) był Bohdan T. Urbanowicz, który nie był obecny podczas obrony (zastępował go Emil Cieślar) – z: *Kronika studentów w: Rocznik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, t. 5: 1975-1976, 252.

turę nici ujawniła swoje bogactwo i trudny do odczytania kod konstrukcji. Człowiek natomiast, kalecząc niezrozumiałą dla niego konstrukcję przestrzenną, wprowadził tam swojego 'boga'. Tak bardzo pragnę, aby ludzki 'bóg' stał się łącznikiem między człowiekiem a światem dla człowieka niezrozumiałym, ale nie może to być 'bóg' wojny, lecz 'bóg' ciszy, w której słychać najsłabszych na równi z mocnymi"¹³.

Już od pracy dyplomowej te niezwykle zmysłowe działania wyznaczały przestrzeń intymną. Kolejne realizacje artysta dedykował bliskim sobie ludziom, np. *Przemianę* Wojciechowi Karpińskiemu i (wymiennie) Grzegorzowi Kowalskiemu. Przyjaciele – m.in. Dorota Krawczyk-Janisch, Mary Olejniczak, Jerzy Słomiński – często sami w „nitkowaniach” uczestniczyli.

Działania z natury swojej były nietrwale. Pozostały po nich fotografie i (zazwyczaj skąpe) pisemne relacje uczestników, a więc ślady wycinkowe, niewspółmierne do zjawiska i emocji, jakie mu towarzyszyły. W teatrze plastycznym to, co nie było możliwe w życiu, stawało się, choć chwilowo, realne. Były to swoiste rytuały autora w linearności dni.

Krzysztof Jung był niczym demiurg, reżyser, a często również aktor. Potrafił także mistrzowsko wciągać w swoje działania ludzi. Z reguły nie byli oni profesjonalistami, artystami (poza Krasimirą Dimczewską, Bułgarką, jego partnerką z czasu studiów, z którą miał jedno wspólne działanie, *Kokonienie* z 17.01.1979). Do *Przemiany* zaprosił studenta roznoszącego mleko, którego spotkał na klatce schodowej. „Potrafił się zbliżyć do różnych osób, z których część w pewnym momencie wchodziła w ten krąg"¹⁴. Działania Junga wykraczały poza sztukę performans oraz konwencjonalny teatr¹⁵, będąc zjawiskiem całkowicie osobnym, wyjątkowym, eksperymentalnym i marginalnym jednocześnie.

PRL zepchnął wprawdzie męską nagłość i atrakcyjność na margines, jednak trzeba przyznać, że w latach 60. XX wieku przystojny, umięśniony mężczyzna pojawił się na scenie jako podmiot i przedmiot estetyczny oraz seksualny, co radykalnie podważało tradycyjną męską rolę. Teatr Henryka Tomaszewskiego, twórcy Wrocławskiego Teatru Pantomimy, sytuować można na pograniczu pantomimy, baletu i słowa. Spektakl *Ogród miłości* z 1966 r. tworzą panoramy nagich, atrakcyjnych, głównie męskich

» 13 Krzysztof Jung, *Publiczne motanie przestrzeni*, wrzesień 1977, <https://artsetmontagnes.com/2018/01/11/galeria-repassage-e-e-cieslarow-1973-1978/> (28.08.2022).

» 14 Fragment wspomnienia Doroty Krawczyk-Janisch podczas rozmowy, którą odbyliśmy 25.06.2021.

» 15 Współcześnie wyznaczenie precyzyjnej granicy pomiędzy teatrem a sztukami plastycznymi jest niezwykle trudne, o ile w ogóle możliwe. Jak zauważył Richard Schechner: „Performanse są działaniami. [...] W rzeczywistości nie istnieje [...] możliwa do wyznaczenia – historycznie czy kulturowo – granica tego, co jest performansem.” cyt. za: Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 16. Działania Krzysztofa Junga usytuować można między body art, sztuką performans, rytuałem a spektaklem teatralnym.

ciała. Afirmacja życia, ruchu, miłości, niezależnie, czy tej spełnionej, czy tej nieosiągalnej, przyjemnej czy bolesnej, została uzyskana za pomocą języka i ekspresji ciała. W przedstawieniu *Gilgamesz* z 1968 r. na scenie pojawili się przystojni młodzi mężczyźni, ukazani w niezwykle sensualny, estetyczny sposób. Młodzieńcy byli pięknie zbudowani, dotykali się, pieścili. Tomaszewski odkrywał pojęcie piękna i niesamowite możliwości ludzkiego ciała. Potrafił przełożyć literaturę na ruch, operował syntezą, skrótami myślowymi. Teatr ten wystawiał na całym świecie. Był doceniany, rozsławiając wrocławską kulturę w kraju i Europie.

Kult pięknych, nagich męskich ciał był również podstawą spektakli tanecznych autorskiego Teatru Ekspresji Wojciecha Misiury, który działał na Wybrzeżu (Sopot, Gdańsk) i na Śląsku (Katowice) w latach 80. i 90. Przykładami takich przedstawień są *Idole perwersji* (1991) i *Miasto mężczyzn* (1994). Misiuro podjął się kontynuacji dokonań Tomaszewskiego, którego był wychowankiem. Stworzył teatr ruchu i tańca nagiego, męskiego, muskularnego ciała, w którym brali udział nie aktorzy, a sportowcy, atleci wyszukani przez Misiurę w klubach kulturystycznych i dodatkowo poddani treningowi w celu osiągnięcia gibkości ciała bliskiej umiejętnościom gimnastyków. Prawdopodobnie z powodu owej atrakcyjności fizycznej męskiej wyzwolonej nagości, Teatr Ekspresji cieszył się tak dużym sukcesem.

Działania Krzysztofa Junga odbywały się w Repassage'u, w przestrzeni pozbawionej tradycyjnego podziału na scenę i widownię. Nieliczni, wybrani i zaproszeni przez artystę widzowie gromadzili się wokół centralnej części pomieszczenia. Przywodzi to na myśl teatr Jerzego Grotowskiego, który w latach 60. i 70. także badał relacje zachodzące między sceną a widownią, czyli – tak jak w przypadku teatru plastycznego Junga – małą grupą autentycznie zainteresowanych odbiorców. Jerzy Gurawski, wieloletni współpracownik Grotowskiego, w swoich realizacjach architektonicznych i scenograficznych kreował przestrzeń sceny, która zagarniała widzów, czyniąc z nich aktywnych uczestników przedstawienia. Widz nie występował już w roli podglądacza, został realnie dopuszczony. Grotowskiego z Jungiem łączyło również przekonanie o niezwykle istotnym znaczeniu pracy z ludzkim ciałem. Ich działania trudno nazwać spektaklami czy przedstawieniami – były to raczej dzieła-procesy o niepowtarzalnej formie, zrodzone z ludzkiej improwizacji.

Niektóre fotografie wykonane podczas działań Krzysztofa Junga nawiązują skojarzenia ze zdjęciami z przebierano-erotycznych sesji fotograficznych Ryszarda Kisiela, ale, o ile w przypadku sesji tego drugiego dominowały swobodna atmosfera i radosny nastrój zabawy, u tego pierwszego zawsze obecne było skupienie. Wymagał absolutnego wyciszenia.

Działania z jednej strony były zaplanowane w konkretnej przestrzeni, z drugiej się rozwijały. Krzysztof Jung był doskonałym psychologiem,

stosunkowo wcześniej uświadomił sobie, jak bardzo jesteśmy zależni od naszego wychowania, rodziny, nacisków środowiska, i ile trzeba włożyć wysiłku w to, żeby pójść swoją drogą. Długo wyzwał się z własnych obciążeń, ostatecznie jednak odniósł na tym polu całkowity sukces. „Był najbardziej wolnym wewnątrznie człowiekiem, jakiego znałam”¹⁶, wspomina Dorota Krawczyk-Janisch. Teatr plastyczny Junga dotyczył rozrywania więzów. Nici zastępowały artyście ołówek lub pędzel, łączyły ludzi, przekazywały emocje, ale również boleśnie krępowały, pętały, zniewalały, wymagały zerwania. Miały funkcję łączników, przekaźników. Delikatne z natury nici pełniły także rolę pęt. Oplatały ciała niczym pajak. Opleceni musieli się uwolnić. Ich nagość była istotna, potrzebna, wręcz niezbędna. Nagość jest stanem pierwotnym, dlatego bywa dla niektórych krępująca lub niepokojąca. Zdjęcie ubrania wydaje się przekroczeniem pewnej granicy, wyjściem ze strefy komfortu i bezpieczeństwa, obnażeniem. A Jung poświęcał również własne ciało w sposób ceremonialny. „Każdy z nas jakoś poszukiwał – potwierdził Grzegorz Kowalski – przede wszystkim byliśmy młodzi, w związku z tym nasza cielesność się objawiała bardziej swobodnie i szukała sposobów wyrażenia się przez ciało. Moim zdaniem to było właśnie manifestowanie własnej wolności, swobody, przez tę nagość. To była afirmatywna nagość”¹⁷. Dopiero pozbawieni ubrania czujemy każdy, nawet najmniejszy, ruch drugiej osoby. W takiej sytuacji konieczne jest współdziałanie. Ciała były prawdziwe. Ból też. Niczym w rycerskim lub japońskim rytuale. Nie były to wyłącznie fizyczne doświadczenia – działania Junga kryły głębię, ujawniały prawdę o człowieku.

W działanie zatytułowane *Przemiana* włączył widzów – nagą postać mężczyzny połączył skomplikowaną siecią z zaproszonymi na to wydarzenie osobami. Pośrodku wyciemnionego pomieszczenia znajdował się samotny, skulony człowiek za pomocą nici powiązany z pozostałymi, siedzącymi wokół na krzesłach. Ów kokon, połączenie kształtu owada i człowieka leżącego w pozycji embrionalnej, stanowi czytelne odniesienie do fascynacji Junga przyrodą (pochylał się nad najdrobniejszymi stworzeniami z szacunkiem i podziwem, nie odnosił wszystkiego wyłącznie do człowieka i jego problemów) oraz do *Przemiany* Franza Kafki. Gdy widzowie poruszali się, napięte nici wrzynały się w ciało mężczyzny, sprawiając mu ból.

Było to pierwsze działanie, w którym brała udział Dorota Krawczyk¹⁸. „Wszyscy to po raz pierwszy przeżywali. Miałam moment prawie przerażenia, bo czułam, fizycznie nieomal, choć byłam ubrana i siedziałam na krześle, że gdybym chciała się wyzwolić, jakkolwiek poruszyć, to mogę zadać mu ból. Nić się wpija w jego ciało, a on się usiłuje wydostać. Znajdowałaś

» 16 Na podstawie rozmowy z Dorotą Krawczyk-Janisch przeprowadzonej 25.06.2021.

» 17 Fragment wspomnienia Grzegorza Kowalskiego z 18.09.2021.

» 18 Jeszcze nie Janisch; ślub z Volkerem Janischem wzięła 19.08.1980.

się w tym automatycznie, nawet jako widz¹⁹ – wspomina Dorota Krawczyk-Janisch. Oczywiście można było nici zerwać i wyjść, ale nikt tego nie zrobił, wszyscy czekali na rozwój wydarzeń. Widzowie nie wiedzieli, czy i kiedy omotany człowiek się wyplącze oraz jak będą reagować pozostałe zaproszone osoby. Ich reakcje mogły przecież wymknąć się spod kontroli, wyzwolić nieoczekiwane emocje. Czasem wystarczy jeden prowodyr do zmiany zachowania pozostałych. Leżącego człowieka nic nie chroniło, był niemal odarty ze skóry. Z pewnością zawierał się w tym również ładunek erotyczny. Widzowie czuli jednak przede wszystkim napięcie, autentyczny ból mężczyzny, więc dominowały nieprzyjemne emocje. Dokuczala niepewność. To było wyczerpujące doświadczenie. Po pewnym czasie omotany nimi zdołał uwolnić się, kończąc tym samym spektakl. „Celem działania nie było udowadnianie czegokolwiek lub zaszokowanie widzów, nie była prowokacja, ale emocjonalne poruszenie i zmuszenie do refleksji”²⁰. Tradycyjny dystans między aktorem a widzem został definitywnie skrócony. Jung wykazał również, jak wielką rolę może odegrać dotyk, który w sztuce został zepchnięty na margines przez wzrok i słuch. Naturalnie oba te zmysły również były obecne. Nierzadko budował „scenę” za pomocą wąskiej strużki światła z trudem przenikającej do ciemnego pomieszczenia²¹. Angażował wszystkie zmysły. Działania te stanowiły dla ich autora misterium, rodzaj rytuału cielesnego, haptycznego. Gdy nitkował, poruszał się pewnie i zwinnie jednocześnie, omotując wybrane osoby niczym w ekstatycznym, rytualnym tańcu, niemal w transie. Jednak podejrzewam, że z pełną świadomością i kontrolą wykonywanych czynności.

Teatr plastyczny nie mógłby funkcjonować bez zaangażowania ludzi z bliższego lub dalszego otoczenia artysty; przyjaciół, bliskich. Musiał dobrze przemyśleć, do kogo się zwrócić. Wchodził w głęboki dialog, którego nie mógł prowadzić z każdym. Starannie dobierał aktorów i publiczność. W tym sensie były to działania zamknięte, przeznaczone dla osób, do których miał wielkie zaufanie, a i one musiały zaufać jemu. „Bardzo chronił tę sferę, by tylko wybrane osoby tam się znalazły, nie chciał tego dokumentować, bo uważał, że to zepsuje wszystko, to było misterium, atmosfera gęstniała, narastała”²². Ludzie na siebie wzajemnie oddziaływali. Czuło się ruch drugiej osoby i trzeba było współgrać. Ważne były skupienie, cisza. Słychać było bicie serc. Nie dopuszczał do bycia biernym widzom, wciągał, mobilizował. Widzowie stawali się aktorami. Teatrem plastycznym budował wspólnotę, przekazywał energię, kreował więzi interpersonalne.

» 19 Fragment wspomnienia Doroty Krawczyk-Janisch z 25.06.2021 r. Wypowiedź dotyczy działania z 10.03.1978, w którym występował Jerzy Słomiński. Performans był jeszcze dwukrotnie powtarzany (6.12.1981 oraz 1.12.1987).

» 20 Fragment wspomnienia Doroty Krawczyk-Janisch z 25.06.2021.

» 21 Zdjęcia archiwalne ukazują zasłonięte okna galerii Repassage.

» 22 Fragment wspomnienia Doroty Krawczyk-Janisch z 25.06.2021.

To była forma rozmowy, a nie pokazu. Chciał wypowiadać się bez słów, oczekiwał odpowiedzi od innych. Konieczne było postawienie pewnych spraw, pytań, nawiązanie, dosłowne i w przenośni, nici porozumienia. Do pewnego stopnia też interakcja. Oczywiście zaangażowanie w owe „przedstawienia” ludzi mu bliskich wywoływało różnorodne napięcia. Podejrzewam, że prawdziwą materią teatru plastycznego były relacje i emocje międzyludzkie. Z pewnością na początku towarzyszył im naturalny lęk przed nieznanym. Dopiero później pojawiało się poczucie bliskości z drugim człowiekiem, być może nieosiągalne w normalnych warunkach, a jedynie po przekroczeniu bariery intymności i dotarciu do osobistej prawdy, ale nieujawnionej wprost, a ujętej w strukturę estetyczną. „Miał koncepcję świadomego pozostawiania niedosytu po tym, co się wydarzyło w trakcie performansu. I ten niedosyt miał nurtować, pozostawać. [...] Myślę, że ten niedosyt był jego zamierzeniem, żeby powodował dalsze trwanie tych relacji”²³ – sugeruje Grzegorz Kowalski.

Jedynym wyjątkiem, kiedy teatr plastyczny Junga stał się nieco bardziej publiczny, było wystąpienie na festiwalu studenckim w Łodzi²⁴. Pokazany tam *Performans wspólny* odbył się jeszcze miesiąc później, 22 grudnia 1980 r., w Galerii Repassage w zmienionej formie i pod inną nazwą – *Rozmowa*. Wystąpienie na festiwalu świadczyć może o tym, że autorowi zależało, aby ludzie owe działania zobaczyli. Jednak wciąż mówimy wyłącznie o publiczności festiwalowej, czyli zainteresowanej, skupionej, niezbyt szerokiej, nie próbował pokazywać się masom. W działaniu warszawskim brały udział trzy osoby: Krzysztof Jung, Wojciech Piotrowski oraz Dorota Krawczyk-Janisch. Z zachowanych fotografii wynika, że wszystko rozgrywało się w ciemnym pomieszczeniu. Na czarno ubrani Krzysztof i Wojciech siedzieli na krzesłach naprzeciw siebie i zszywali ze sobą swoje koszule i spodnie, jakby chcieli w ten sposób się zjednoczyć lub ukazać wzajemne więzy i zależności. Potem obaj zrzucili ubrania i nadzy opuścili pomieszczenie. Zdejmując ubrania, uwolnili się z cywilizacyjnych ograniczeń jak owady wychodzące z kokonu. Na fotografiach nie widać publiczności, ale z relacji świadków²⁵ wynika, że w pomieszczeniu było nie więcej niż kilkanaście osób. „Lubił się obnażać, był dość śmiały w tym... No i dzięki temu te jego performanse, publiczne pokazy, w miarę publiczne, bo dla wtajemniczonych kręgów, miały taki charakter jednak erotyczny”²⁶ – wspomina Grzegorz Kowalski.

» 23 Na podstawie rozmowy z Grzegorzem Kowalskim przeprowadzonej 18.09.2021.

» 24 Ogólnopolskie Konfrontacje „Sztuka Młodych Łódź '80”, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź 1980.

» 25 Zgodnie potwierdzają to pytani przeze mnie Dorota Krawczyk-Janisch i Grzegorz Kowalski.

» 26 Na podstawie rozmowy z Grzegorzem Kowalskim przeprowadzonej 18.09.2021.

Przypuszczalnie artysta czuł się spętany siecią nakazów, zakazów, ograniczeń bądź związków i wykorzystywał własne ciało, aby to pokazać. Jak wyjaśnia Raimund Wolfert: „Uzyskane w wyniku tych działań uwolnienie można uznać za odpowiednik rozwoju ludzkiej ‘embrionalnej larwy’ w zindywidualizowaną jednostkę i przyjęcia przez nią postawy wyprostowanej. Symbolizuje ono także walkę jednostki i jej opór wobec skostniałego wizerunku męskości, który jest jej narzucany przez patriarchalne społeczeństwo i system polityczny”²⁷.

Po teatrze plastycznym Junga pozostały tylko fotografie i skąpe relacje malejącej garstki uczestników. Wspomnienia zacierają się, blakną po latach, myślą się obrazy, daty i nazwiska. Czas przyćmił już wiele twarzy, poprzestawiał fakty i okoliczności. Pamięć często ulepsza minione zdarzenia. „Grzegorz Kowalski uparł się, by fotografować te działania – inaczej nie byłoby nic. A były to fascynujące rzeczy. Niektóre działania były powtarzane specjalnie na potrzeby dokumentacji fotograficznej, częściowo brały w nich udział inne osoby, niż pierwotnie, z pewnością nie było to już to samo” – zauważa Dorota Krawczyk-Janisch²⁸. Nawet najlepsza fotografia nie jest w stanie oddać całości doświadczenia, jakim jest performans²⁹. Tym bardziej zdjęcia pokazujące nie oryginalne działania, lecz ich powtórki, zrobione specjalnie z myślą o dokumentacji. A były to wypowiedzi i sytuacje bardzo prywatne, adresowane do konkretnych osób, przez co ich pełnego znaczenia nie jesteśmy w stanie już dziś zrozumieć. Z tego właśnie powodu, jak wspomina Dorota, ich autor długo wzbraniał się przed robieniem zdjęć. Chciał, aby to pozostało efemeryczne, „mówił, że to są jednorazowe wypowiedzi, skoncentrowane, zagęszczone emocjonalnie i że obecność fotografa sprawi, że to wszystko pryśnie. Ale dał się namówić”³⁰. Niektóre kwestie pozostają w pamięci, inne rozdławiają na różne scenariusze. Grzegorz Kowalski nieco inaczej pamięta podejście

» 27 Raimund Wolfert, „Płomień. Krzysztof Jung, prekursor polskiej sztuki gejowskiej,” tłum. Dorota Krawczyk-Janisch, *Zeszyty Literackie* 113, nr 1 (2011): 104-110.

» 28 Fragment wspomnienia Doroty Krawczyk-Janisch spisanego podczas rozmowy, którą odbyliśmy 25.06.2021.

» 29 Zauważyła to m.in. Peggy Phelan: „Performans żyje tylko w teraźniejszości. Nie może być zachowany, nagrany, udokumentowany czy w inny sposób uczestniczyć w cyrkulacji reprezentacji: wkraczając w nią staje się bowiem czymś innym niż performans. Próbuując stać się częścią ekonomii reprodukcji performans zdradza i umniejsza obietnicę swojej własnej ontologii. Istota performansu, podobnie jak proponowana tutaj ontologia podmiotowości, realizuje się poprzez zanikanie” w: Peggy Phelan, „Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji”, tłum. Agnieszka Kowalczyk, w: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2013), 267. Odmienne perspektywę przynoszą badania Rebekki Schneider, według której performans nie jest efemeryczny, lecz powtarzalny. Por. Rebecca Schneider, „Performans pozostaje,” tłum. Dorota Sosnowska, w: *Re//mix: Performans i dokumentacja*, red. Dorota Sajewska, Tomasz Plata (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna// Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014), 23-33.

» 30 Fragment wspomnienia Doroty Krawczyk-Janisch, 25.06.2021.

Junga do fotografowania działań – jego zdaniem sam artysta w głębi duszy chciał ich udokumentowania³¹.

Z całą pewnością Krzysztofa Junga napędzało dążenie do wolności, wyswobodzenia własnych sił twórczych. Wizualnym wyrazem owych dążeń było działanie *Stwarzanie poprzez innych i horyzont wolności* (1980), w którym nagi artysta wspinał się mozolnie po konstrukcji utkanej z nici i rozpiętej między czterema pionowymi podporami. Ważniejsza od dotarcia do celu była dla Junga sama droga, proces dochodzenia, nieskrępowany akt kreacji.

Teatr plastyczny wpisał się w klimat galerii Repassage, która stała się dla Krzysztofa Junga domem twórczym. „Repassage był istotnym, oswojonym miejscem wielkiej wolności. Wspaniałych spotkań różnych ludzi”³². Było to wyjątkowe zbiorowisko ludzi najdziwniejszych, lecz fascynujących, częściowo nieprzystających do siebie, ale takich, którzy pasowali do ducha tego miejsca. „Tam się przychodziło na herbatę³³, teoretycznie można było zajrzeć przez okno³⁴, przyjść z ulicy i zostać poważnie potraktowanym, jeśli się miało coś do powiedzenia, było się wciągniętym w orbitę rozmowy. [...] Była duża swoboda eksperymentowania przy jednoczesnym szanowaniu granic, nikogo do niczego nie zmuszano”³⁵.

Częstym zjawiskiem były działania tworzone w odpowiedzi na projekt innego artysty – powstawały całe cykle, tworzył się rodzaj komunikacji, często niewerbalnej. Jung przyciągał bardzo zróżnicowane towarzystwo, nie tylko artystów, choć ich również. Do kręgu związanego z galerią należeli m.in.: Grzegorz Kowalski, Barbara Falender, Jerzy Jarnuszkiewicz, Zofia Kulik, Paweł Kwiek oraz Roman Woźniak. Była to przestrzeń bardzo demokratyczna, oparta na zasadzie szacunku dla każdego. Wojciech Karpiński, którego łączyła z Jungiem głęboka przyjaźń i więź intelektualna, początkowo krytykował działania. Uważał, że zabierają cenny czas, w którym jego przyjaciel powinien rysować i malować. Potem jednak docenił bogactwo myśli, wagi twórczej i estetycznej aktów performatywnych.

Badanie teatru plastycznego odsłoniło przede mną zdumiewającą wielowymiarowość natury jego twórcy.

W działaniach parateatralnych Krzysztof Jung pozostawił świadectwa, z których można złożyć jego portret. Był osobą szalenie otwartą (na drugiego człowieka oraz na świat), pełną wigoru, społecznikiem, a przy tym silną

» 31 Na podstawie rozmowy z Grzegorzem Kowalskim przeprowadzonej 18.09.2021.

» 32 Jakub Zgierski, „Stwarzanie poprzez innych. Rozmowa z Dorotą Krawczyk-Janisch o Krzysztofie Jungu”, *Zeszyty Literackie*, 9.10.2019, <https://zeszytyliterackie.pl/zgierski-krawczyk-janisch-stwarzanie-poprzez-innych-rozmowa/> (18.08.2022).

» 33 Za Ciesińskich zwyczajem bywalców galerii były spotkania, podczas których wspólnie pito składkową herbatę.

» 34 W galerii były trzy okna. Wszystkie wychodziły na Krakowskie Przedmieście.

» 35 Fragment wspomnienia Doroty Krawczyk-Janisch, 25.06.2021.

osobowością, indywidualistą, często potrzebującym samotności. Chciał się dzielić – intelektualnie i emocjonalnie – opowiadał płomiennie; nie zatrzymywał dla siebie, chciał, aby został ślad. Zarażał żywiołowością, wesołością i energią. Był ponad podziałami (politycznymi i społecznymi), nie troszczył się o zewnętrzne opinie, uprawiał sztukę na własnych zasadach, poza modami, łamiąc jej granice i poszerzając teren. Dostrzegam w tym autentyczną potrzebę tworzenia. Nie narzucił nam jedynej słusznej interpretacji, podsuwając pewne tropy, ale też pozostawiając niedopowiedzenia i pytania bez odpowiedzi.

Niezależny, życiowo i artystycznie, pełen niewyobrażalnego wdzięku, był przyjacielem dla wielu. Ludzie gromadzili się wokół niego, łączył ich, scalał całe środowiska, wciągał we wspólne bycie. Miał charyzmę, wabił chłopcym, szczerym uśmiechem, był w tym pewien czar. „Integrował ludzi, gromadził wokół siebie, przyciągał, wytwarzał aurę, w której ludzie dobrze się czuli ze sobą. Podtrzymywał więzi, które pewnie by się bez niego rozpadły. To był jego dwór... Był królem, inni satelitami orbitującymi wokół [...] Wyróżniał się karnacją swoją i tą czupryną czarną” – opowiadał Grzegorz Kowalski w filmie *Imago Krzysia*³⁶. Jung był też uważny. Widział drugą osobę. Dziś uważność zanikła. „Teraz są podziały, ludzie zamknięci w enklawach, nie słyszą się wzajemnie, nawet jeśli słuchają, nie próbują usłyszeć... Krzys potrafił słuchać, był otwarty na drugą osobę, na różnorodność innych. Dawał ludziom poczucie, że słucha i słyszy, ludzie się otwierali, czuli się ważni, nigdy nie było z jego strony lekceważenia”³⁷. Podejrzewam, że mieli wrażenie, że mówi specjalnie do nich, o rzeczach dla nich istotnych. Wojciech Karpiński tak go podsumował: „Było w nim coś z van Gogha w tej pasji rzucania się całym sobą w świat, w sztukę, w miłość, w przyjaźnię. [...] Słowa Goethego o człowieku prawdziwie żywym, co jak motyl dąży do coraz wyższych spełnień i spala się wreszcie w płomieniu, do niego odnoszą się z wyjątkową siłą. [...] Był na tej ziemi gościem promiennym, aż płomiennym, można było sobie osmalić skrzydła w tym ogniu”³⁸.

Krzysztof Jung dużo myślał o życiu i śmierci. Z jednej strony cechowała go niezwykła afirmacja życia, wieczna fascynacja młodością, z drugiej – oswajanie śmierci. Choroba³⁹ nieubłagalnie ucięła życie wtedy właśnie, kiedy żyć zaczynał z pełną świadomością tego, co chce i co może uczynić.

» 36 *Imago Krzysia*, film dokumentalny, portret filmowy Krzysztofa Junga, reż. Barbara Janisch, Adam Janisch, Niemcy 2016.

» 37 Fragment wspomnienia Doroty Krawczyk-Janisch, 25.06.2021.

» 38 Wojciech Karpiński, „Krzys,” w: *Krzysztof Jung (1951–1998)*, katalog wystawy, red. Maryla Sitkowska (Warszawa: Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni – Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 2001), 16.

» 39 W roku 1997 u Krzysztofa Junga dały znać o sobie poważne kłopoty zdrowotne. 5.10.1998 zmarł nagle w Warszawie na skutek ciężkiego ataku astmy. Żył zaledwie 47 lat.

Nigdy się nie zestarzał. Takiego go zapamiętano. Używając formuły Grzegorza Kowalskiego, w „wieku faunicznym odszedł”.

Widzę bardzo wiele płaszczyzn postrzegania tego niezwykłego człowieka. Poraziła mnie, wzruszyła wręcz jego niezależność, a także obsesja życia, urody egzystencji. Upajał się naturą. Autentycznie był. Doceniam багаż myśli twórczej, problemy intelektualno-moralne, zawsze bardzo poważny stosunek do rozmówcy. Fascynował rozległością zainteresowań. Patrzył na kulturę, ludzi, problemy, świat ponad schematami i etykietami ideologicznymi, politycznymi oraz panującymi modami, poszukiwał głębszego sensu, posiadał umiejętność kierowania się ku rzeczom prawdziwie ważnym.

Żył krótko, lecz pięknie. Nie tylko w znaczeniu, które temu słowu nadałby esteta. Pięknie również w znaczeniu odwagi, świadomości i intensywności przeżycia. Następnie roztopił się we wszechświecie, zjednoczył z ukochaną naturą... A może człowiek istnieje, póki jest pamiętany? Jeśli tak, Krzysztof Jung jest wciąż obecny. Wyobrażam go sobie jak właśnie teraz idzie uśmiechnięty wśród drzew czerwonych⁴⁰, a burza czarnych włósów opada mu na ramiona...

Estetyka, która była szalenie istotnym elementem jego aktów performatywnych, wydaje się znakomicie określać samego artystę. Uważam, że działania parateatralne stanowiły część jego osobowości. Ograniczenia ludzkiego organizmu są tworzone przede wszystkim przez jego psychikę, umysł, lęki, fobie lub obawy i – aby się od nich uwolnić – artysta używał teatru plastycznego, którego istotą był sam proces twórczy. Teatr ten stał się dla tego autora azylem, ustronną niszą wolności⁴¹. ●

Abstrakt

Przeprowadzone badanie dorobku Krzysztofa Junga, a zwłaszcza jego działań performatywnych, wykazało zdumiewającą złożoność osobowości tego artysty. Teatr plastyczny, który tworzył w Galerii Repassage, był zjawiskiem autorskim, wyjątkowym, eksperymentalnym i intymnym. Stanowił misterium, rodzaj haptycznego rytuału, w którym niezwykle istotną rolę odgrywało ludzkie ciało. Jung wprowadził dotyk i dźwięk do działania czysto plastycznego. Aktorami w jego teatrze byli najczęściej ludzie młodzi, których łączyła estetyka ciała. Artysta oplatał ich niemi, przez co wchodził ze sobą w rozmaite fizyczne i zmysłowe relacje. Delikatne z natury nici kępowały, pętały, zniewalały i wymagały zerwania. Miały funkcję łączników, przekaźników. Za pomocą teatru plastycznego Krzysztof Jung budował wspólnotę, przekazywał energię, pobudzał do refleksji i kreował więzi interpersonalne. Definitywnie skrócił również tradycyjny dystans między aktorem a widzem i stworzył dla siebie niszę wolności.

» 40 Czerwone drzewa były bardzo częstym motywem w malarstwie Krzysztofa Junga.

» 41 Dobór analizowanych działań Krzysztofa Junga, sposób ich interpretacji, jak również przywołana literatura nie wyczerpują tematu, pozostawiając teatr plastyczny Junga zjawiskiem otwartym na dalsze analizy i odmienne perspektywy badawcze.

Słowa kluczowe:

Krzysztof Jung, teatr plastyczny, działania performatywne, działania parateatralne, ciało, nitkowania, Galeria Repassage

Bibliografia**Wydawnictwa zwarte**

Agamben, Giorgio. *Nagość*. Tłum. Krzysztof Żaboklicki, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2010.

Biały, Aleksandra. „Od czystej formy w siną dal”. *Rzeczpospolita* 203, 1-2.09, 3 września 2018, <https://archiwum.rp.pl/artukul/1384490-Od-czystej-formy--w-sina-dal.html>.

Carr-Gomm, Philip. *Historia nagości*. Tłum. Agnieszka Wyszogrodzka-Gaik. Warszawa: Bellona, 2010.

Ciało, płeć, pożądanie. *Tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald. Warszawa: Wydawnictwo: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2008.

Dziamski, Grzegorz. „Performance, czyli otwartość na codzienność życia.” W: *Awangarda po awangardzie*, 103-129. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1995.

Dziamski, Grzegorz. „Żywa sztuka.” *Arteon* 10 (2005): 37-39.

Foucault, Michel. *Historia seksualności*. Tłum. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant i Krzysztof Matuszewski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.

Karpiński, Wojciech. „Krzyż.” *Zeszyty Literackie* 69, nr 1 (2000): 31-51.

Kowalski, Grzegorz. W: „Krzysztof Jung (1951–1998). Retrospektywa”. *Zeszyty Literackie* 67, nr 3 (1999): 114-121.

Krzysztof Jung (1951–1998). Katalog wystawy, red. Maryla Sitkowska. Warszawa: Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni – Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 2001.

Krzysztof Jung. Peintures, dessins, photographies, Paryż: Bibliothèque Polonaise de Paris, 2017.

Krzysztof Jung. Przemiana. Katalog wystawy, red. Jakub Zgierski, Katarzyna Urbańska. Warszawa: Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2016.

Krzysztof Jung. The Male Nude | Der männliche Akt, Berlin: Schwules Museum, 2019.

Leszkowicz, Paweł. *Art Pride. Gay Art from Poland. Polska sztuka gejowska*. Warszawa: Wydawnictwo Abiekt.pl, 2010.

Leszkowicz, Paweł. *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012.

Leszkowicz, Paweł., „Performance pożądania. Po nitce do kłębka, czyli erotyka Krzysztofa Junga.” W: *Parametry pożądania. Kultura odmieńców wobec homofobii*, red. Tomasz Basiuk, Dominika Ferenc, Tomasz Sikora, 177-195. Kraków: Universitas, 2006.

Leszkowicz, Paweł. „Transgresje „Narcyza” Barbary Falender z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu, Poznań: Studia Muzealne, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2021: 109-132.

Leszkowicz, Paweł. „Władza–Sztuka–Seks.” W: *Sztuka a erotyka. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Łódź, listopad 1994, red. Teresa Hrankowska, 445-471. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 1995.

Możdżyński, Paweł. *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

Performance, red. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski i Jan Stanisław Wojciechowski. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984.

Phelan, Peggy. „Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji.” Tłum. Agnieszka Kowalczyk. W: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda, 267-288. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2013.

Piotrowski, Grzegorz. „Krzysztof Jung – reaktywacja.” *Zeszyty Literackie* 4 (2011): 190-194.

Plata, Tomasz. „Świat po homofobie” (w wyd. online: „Queer artyści”). *Polityka* 11.09.2018, 3177, nr 37 (2018), 85.

Schechner, Richard. *Performatyka: wstęp*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.

Schneider, Rebecca. „Performans pozostaje.” Tłum. Dorota Sosnowska. W: *Re//mix: Performans i dokumentacja*, red. Dorota Sajewska, Tomasz Plata, 23-33. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna// Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2014.

Sigma, Galeria Repassage, Repassage 2, Rerepassage. Katalog wystawy, red. Maryla Sitkowska. Warszawa: Galeria Zachęta, 1993.

Sitkowska, Maryla. *Sylwetki. Sztuki wizualne. Krzysztof Jung*. Warszawa: Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 2003.

Tomczyk-Watrak, Zofia. *Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro*. Gdańsk: Browat, 2003.

Urbańska, Katarzyna., Henryk Gajewski. *Od konceptualizmu do sztuki interpersonalnej*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2022.

Wolfert, Raimund. „Płomień. Krzysztof Jung, prekursor polskiej sztuki gejowskiej.” Tłum. Dorota Krawczyk-Janisch. *Zeszyty Literackie* 113, nr 1 (2011): 104-110.

Zgierski, Jakub. „Stwarzanie poprzez innych. Rozmowa z Dorotą Krawczyk-Janisch o Krzysztofie Jungu.” *Zeszyty Literackie*, 9 października 2019, <https://zeszytyliterackie.pl/zgierski-krawczyk-janisch-stwarzanie-poprzez-innych-rozmowa/> (28.08.2022).

Filmografia

Imago Krzysia, film dokumentalny, portret filmowy Krzysztofa Junga, reż. Barbara Janisch, Adam Janisch, Niemcy 2016.

Netografia

Jung, Krzysztof, strona internetowa artysty www.krzysztofjung.com (16.08.2022).

Jung, Krzysztof, *Publiczne motanie przestrzeni*, wrzesień 1977 <https://artsetmontagnes.com/2018/01/11/galeria-repassage-e-e-cieslarow-1973-1978/> (28.08.2022).

Jung, Krzysztof, *Wizualne i niewizualne aspekty przestrzeni* <https://artsetmontagnes.com/2018/01/11/galeria-repassage-e-e-cieslarow-1973-1978/> (22.08.2022).

Leszkowicz, Paweł, *Akt męski. Inna historia erotyzmu Barbary Falender*, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/2046> (25.08.2022).

Leszkowicz, Paweł, *Inni chłopcy z tamtych lat. Konteksty wystawy „Boys” w Bunkrze Sztuki*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5767> (25.08.2022).

Leszkowicz, Paweł, *Sztuka gejowska?! Chłopcy z tamtych lat* <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/18288> (23.08.2022) (23.08.2022).

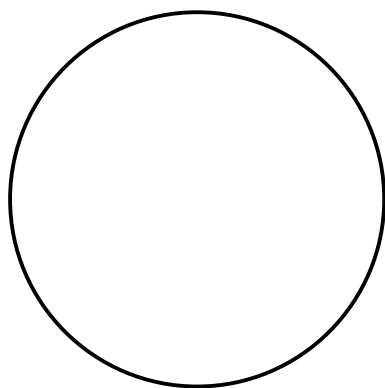
Sienkiewicz, Karol. „Artysta, faun, gej.” *Dwutygodnik* 197, 10/2016 <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6822-artysta-faun-gej.html> (15.08.2022).

Sienkiewicz, Karol. *Jung* <https://sienkiewiczkarol.org/2016/10/29/jung/> (15.11.2021).

Sienkiewicz, Karol. *Jung w Schwules Museum* <https://sienkiewiczkarol.org/2019/03/27/jung-w-schwules-museum/> (16.08.2022).

Stasik, Elżbieta. „Krzysztof Jung w Muzeum Gejowskim w Berlinie: artysta wierny sobie.” *Deutsche Welle*, 03.05.2019 <https://p.dw.com/p/3HmIE> (23.08.2022).

Grzela, Remigiusz. „Znikanie. Rozmowa z Barbarą Falender.” *Zeszyty Literackie*, 17 lipca 2020 <https://www.zeszytyliterackie.pl/znikanie-rozmowa-z-barbara-falender/> (28.08.2022).



Izabela Franckiewicz-Olczak

Socjolog, kulturoznawca,
doktor nauk społecznych,
adiunkt w Katedrze Socjologii Sztuki
w Instytucie Socjologii Uniwersytetu
Łódzkiego. Jej zainteresowania
badawcze oscylują wokół sztuki
nowych mediów, sztuki współczesnej,
instytucji upowszechniających sztukę,
demokratyzacji sztuki. Jest autorką
wielu artykułów i dwóch książek:
*Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu
i dźwięku w sztukach medialnych* (2010)
oraz *Sztuka interaktywna. Społeczny
kontekst odbioru. Perspektywy Ervinga
Goffmana a nowe media* (2016).



<https://orcid.org/0000-0001-7059-9678>

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (43) 2023, s. 114-127
doi: 10.48239/ISSN1232668243116129

Izabela Franckiewicz-Olczak
Uniwersytet Łódzki

Performatywna sztuka światła – między elitaryzmem sztuki a egalitaryzmem widowiska masowego

Światło w kulturze

Nietrudno znaleźć związki pomiędzy rytuałem, światłem i performansem. W poniższym artykule szczególna uwaga zostanie poświęcona dwóm ostatnim. Zarówno jednak performans, jak i jego jedna ze specyficznych form, czyli rytuał oraz światło, przenikają się nawzajem, wchodząc ze sobą w relacje. Rytuał to forma performansu, światło wykorzystywane jest zarówno w rytuałach, jak i szeroko rozumianych działaniach performatywnych. To, co je łączy, to jednoczesny potencjał egalitarny i elitarny, inkluzywność i ekskluzywność.

Światłem potocznie nazywa się widzialną część promieniowania elektromagnetycznego. W naukach ścisłych określa się je mianem promieniowania optycznego. Paradoksalnie to promieniowanie optyczne łączy w sobie wymiar misterialny, rytualny i performatywny. Posiada ono

w kulturze niezwykle rozbudowaną symbolikę odnoszącą się zarówno do wierzeń, kultu i rytuałów z nimi związanych, jak i stanu umysłu. Symbolizuje wieczność, bezcielesność, duchowość, objawienie, radość duchową i zwyczajną wesołość. Może oznaczać również intelekt, wiedzę, natchnienie czy intuicję.

Każda epoka historyczna odnosiła się w twórcach swej kultury – zarówno z obszaru tzw. sztuk plastycznych, literatury, jak i muzyki czy architektury – do symbolicznego wymiaru światła. Jego źródła: słońce i jego promienie oraz ogień stanowiły i wciąż stanowią obiekty kultu rozmaitych wierzeń i religii. Ogień stanowił element rytuałów w różnych szerokościach geograficznych i wierzeniach. Jego znaczenie jest niezwykle zróżnicowane, a nawet skrajnie różne. Ogień może symbolizować w rytuale złe moce czy piekło, jak również oznaczać wyjście z ciemności, objawienie. Artystyczny wymiar światła obecny jest w sztuce ludowej, kulturze popularnej, sztuce użytkowej i kulturze wysokiej.

Przełom w artystycznej eksploracji światła nastąpił wraz z nastaniem elektryczności. Elektryfikacja, dostarczając ludzkości nowych, w większej mierze jej podporządkowanych źródeł światła – parafrazując Waltera Benjamina – odarła je z aury¹. Jednocześnie zagwarantowała sztuce nowe medium. Począwszy od XIX wieku dość powszechnie zaczęto eksplorować światło (pierwsze próby datuje się już na XVII wiek) po prostu jako środek wyrazu.

Współcześnie terminu sztuka światła (*light art*) używa się do opisu tych działań i artefaktów artystycznych, których główne medium stanowi światło (najczęściej sztucznie wytworzone). Sztuka światła to w zdecydowanej większości sztuka o charakterze performatywnym. Performans jest pojęciem szerokim, kontrowersyjnym z istoty² i trudnym do umieszczenia w ramach teoretycznych³. Choć pierwotnie performans rozwijał się albo pod postacią działań teatralnych, albo rytualnych, z czasem coraz więcej różnorodnych aktywności codziennych i działań artystycznych zaczęto interpretować w kategorii performansu⁴. Jak twierdzi Richard Schechner,

» 1 Pojęcie aury Walter Benjamin wprowadza w swoim eseju z 1936 roku *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej*. Opisuje ją odnosząc się do zjawisk naturalnych, których aurę odkrywamy, je obserwując. Nie mamy jednak możliwości ich osiąść. Chęć przybliżenia się zarówno przestrzennego, jak i społecznego do przedmiotu, prowadzi – zdaniem Benjamina – do zaniku jego aury. Por. Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej”, w: *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Jadwiga Bocheńska, Alicja Kisieliwska, Mirosław Pęczak (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1993), 273-284.

» 2 Marvin Carlson, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska (Warszawa: PWN, 2007), 23.

» 3 Grzegorz Dziamski, „Performance – tradycja, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska”, w: *Performance*, red. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski i Jan Stanisław Wojciechowski (Warszawa: MAW, 1984), 16.

» 4 Jon McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. Tomasz Kubikowski (Kraków: Universitas 2011), 37-68.

to wiek XVII nadał znaczeniu słowa „perform” dodatkowy aspekt teatralno-muzyczny: od tego momentu performans zaczął wiązać się z występem, odegraniem, wykonaniem określonego utworu⁵. Pojęcie performansu tradycyjnie tłumaczone jest jako widowisko, występ bądź przedstawienie, jednak te polskie substytuty nie wyczerpują jego zakresu znaczeniowego⁶. Performatywność sztuki światła nie zamyka się w sztuce performans, utożsamianej z widowiskiem lub przedstawieniem. Performatywny – rozumiany jako procesualny, widowiskowy i efemeryczny – charakter posiadają instalacje świetlne, a nawet rzeźby świetlne.

Światło, z racji swego archetypicznego charakteru, jak już wspomniałam, znajduje wykorzystanie zarówno w rytuałach, performansach, jak i innych performatywnych formach artystycznych. To właśnie performans o charakterze artystycznym i performatywny (procesualne, widowiskowe, efemeryczne) działania artystyczne będą omawiane w dalszej części tekstu.

Rytuały można podzielić na religijne i świeckie, zbiorowe i prywatne. Bazują one na dychotomii sacrum–profanum. Te cechy rytuał współdzielą z funkcjonowaniem w kulturze światła. I to one, w powiązaniu z wszechobecnością światła w kulturze, jego ludycznym wymiarem, czynią z performatywnej sztuki światła formę wyrazu, doskonale funkcjonującą zarówno w rozrywce (profanum, doświadczenie zbiorowe), jak i sztuce (sacrum, doświadczenie prywatne). Artystyczne wykorzystanie światła świetnie uniaocznia możliwość jednoczesnego zaspokojenia potrzeb szerokiego grona odbiorców i dostosowania do gustu wąskiego grona odbiorców tworzącego Beckerowski art world⁷.

Początki muzealnictwa / demokratyzacja kultury / wszystkożercy

Proces upowszechniający kontakt ze sztuką rozpoczął się wraz z rozwojem kultury masowej i przebiegał wieloaspektowo. Począwszy od XVIII wieku rozpoczyna się upublicznianie prywatnych kolekcji sztuki w przestrzeniach powszechnie dostępnych⁸. Rozwój muzealnictwa, jak zauważa Maria Popczyk, nie przebiegał według jednego scenariusza⁹, a sama sztuka „została uwikłana w wielość dyskursów niedających się łatwo od siebie oddzielić, zarówno tych jawnie publikowanych, jak i tych skrytych”¹⁰.

» 5 Richard Schechner, *Performatyka: Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 391-392.

» 6 Carlson, *Performans...*, 13.

» 7 Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2008).

» 8 Maria Popczyk, „Dialektyka początku i końca”, w: *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk (Kraków: Universitas, 2006), 268.

» 9 Popczyk, „Dialektyka...”, 268.

» 10 Popczyk, „Dialektyka...”, 273.

W pierwszych muzeach, które z racji upowszechniania w nich dorobku ludzkości, kojarzą się z demokratyzacją kultury, przeważają w zasadzie procesy dystancjacyjne¹¹. Stanowiły one bowiem przestrzenie dość elitarne i wysublimowane w porównaniu z innymi atrakcjami, takimi jak targi czy pokazy osobliwości, od których nowo zaistniała instytucja muzeum chciała się odróżnić. Zważywszy na to, muzea sztuki, w których umożliwiono szerokiemu gronu odbiorców dostęp do prywatnych kolekcji, uznać należy za egalitaryzujące dostęp do sztuki, której nie prezentowały bardziej jarmarczne formy uczestnictwa w kulturze.

Poza zmianą sytuacji ekspozycyjnej, przeobrażeniom ulega sama sztuka. Wiek XX przynosi nowe formy artystyczne w postaci fotografii i filmu, a w jego drugiej połowie repertuar środków wyrazu wzbogaca się o nowe media, związane z technologią video, a następnie technologią cyfrową. Począwszy od początku XX wieku rozwojowi ulegają również techniki reprodukcji sztuki klasycznej, nad czym, jak już wspominałam, ubolewał Walter Benjamin. Jego zdaniem ekspozycyjne walory dzieła, wraz z możliwością jego technologicznej reprodukcji, przewyższać zaczynają jego wartości kulturowe¹². Ta zaobserwowana przez Benjamina zmiana otwiera nowy rozdział w rozwoju muzealnictwa. Instytucja muzeum, jeśli nie pozbawiła dzieła sztuki aury, nim uczyniła to reprodukcja, to przynajmniej zdecydowanie na nią wpłynęła, m.in. poprzez zestawienie z innymi eksponatami, wpisanie go w narrację wystawy, prezentację w zaplanowanym przez muzealników kontekście. Wystawa – jak twierdzi Martin Heidegger w tekście *Źródło dzieła sztuki* – czyni z dzieła sztuki jedynie przedmiot rozpowszechniania¹³.

Dzieło sztuki – wracając do Benjamina – samo stawia w dobie reprodukcji roszczenia, by stać się masowym¹⁴. Artefakty powstałe w wyniku reprodukcji technicznej stawiają na bezpośredni, codzienny kontakt ze sztuką. Masy, zdaniem przywołanego autora, są matrycą kształtującą na nowo nasz tradycyjny stosunek wobec sztuki. Ilość przechodzi w jakość: pomnożona wielokrotnie masa uczestników, jak twierdzi, daje początek nowemu rodzajowi uczestnictwa¹⁵.

Aktywizacja jednostek celem ich udziału w życiu kulturalnym staje się istotnym elementem zarządzania porządkiem społecznym w XX wieku.

» 11 Dedystancję rozumiem za Mannheimem jako zanikanie, negację dystansów. Analizuję zniesienie dystansu pomiędzy sztuką a rzeczywistością pozaartystyczną, czyli dedystancję sztuki względem życia, a posługując się skrótem myślowym – po prostu dedystancję sztuki. Odrotnym procesem jest dystancjacja. Por. Karl Mannheim, *Essays on the sociology of culture* (London: Routledge & Paul, 1956).

» 12 Benjamin, „Dzieło...”, 158.

» 13 Martin Heidegger, „Źródło dzieła sztuki”, tłum. Lucyna Falkiewicz, *Sztuka i Filozofia* 5 (1992): 29.

» 14 Benjamin, „Dzieło...”, 167.

» 15 Benjamin, „Dzieło...”, 171.

Znaczenie kontaktu ze sztuką pokazuje rozwijająca się od lat 30. estetyka pragmatyczna¹⁶. Podała ona w wątpliwość dotychczasowe postkantowskie wartości sztuki związane z kategorią smaku, piękna, bezinteresowności, koncentrując się na jej praktycznym wpływie na życie ludzkie i walorach powszechnego obcowania ze sztuką. Karl Mannheim w swym eseju z lat 30. XX wieku¹⁷, wydanym po raz pierwszy w 1956 r., dostrzegł istnienie określonego, niedemokratycznego w swym charakterze rodzaju wiedzy (przywołuje w tym miejscu m.in. wiedzę historyków i krytyków sztuki). Wiedzę tego rodzaju zdemokratyzowana kultura, jego zdaniem, dewaluuje. W zdemokratyzowanej kulturze wszystko musi być w pełni komunikowalne i pozwalające się zademonstrować¹⁸.

Obserwowany w ostatnim ćwierćwieczu wzrost zainteresowania sztuką, boom frekwencyjny w muzeach można łączyć z opisaną przez Richarda A. Petersona i Rogera M. Kerna wszytkożernością klasy średniej¹⁹, która motywowana kolorowymi czasopismami (publikującymi od czasu do czasu recenzje wystaw), przy wsparciu polityk społecznych i kulturalnych, coraz liczniej dociera do muzeów i galerii sztuki, ufając w ich deklaratywną otwartość, nie bacząc na hermetyczność języka w nich obowiązującego. Co prawda wszytkożercami w ujęciu Petersona i Kerna, bazującym na kulturze amerykańskiej, są odbiorcy kultury wysokiej, którzy sięgają do kultury popularnej, czyli ci, którzy właśnie wyszli z muzeów i galerii sztuki, by skorzystać z bardziej rozrywkowej oferty kulturalnej i w ten sposób budować oznaki swojego nowoczesnego wysokiego statusu. Przynoczeni autorzy problematyzują dostrzeżoną przez Pierre'a Bourdieu dystynktywną rolę kultury, zauważając, że snobizm estetyczny elit został zastąpiony przez wszytkożerność kulturową.

Przyglądając się obecnym wzorcom uczestnictwa w kulturze, można, ich zdaniem, stwierdzić, że wszytkożerność stała się czynnikiem dystynktywnym, oznaką prestiżu. Bódcami dla wszytkożerności są m.in. procesy społeczne czyniące różne gusta i kanony estetyczne coraz bardziej dostęp-

» 16 Sam termin został rozpowszechniony dopiero w 1992 r. za sprawą książki Richarda Shustermana *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, która w 1998 r. została przetłumaczona również na język polski. Nurt rozwijał się począwszy od lat 30. dzięki koncepcjom Johna Deweya, w których wyszedł od bardziej pedagogicznych wątków związanych z demokratycznym wychowaniem (m.in. w książce *Wychowanie i demokracja*) i ewoluował w kierunku sztuki i estetyki (tematyce rozwiniętej w książce *Sztuka i doświadczenie*).

» 17 W całym tekście skupiać będę się głównie na latach 20. i 30. XX wieku, zarówno analizując przykłady artystyczne, jak i rekonstruując myśl teoretyczną. Wybór ten podyktowany jest próbą opisaną wyrywką rzeczywistości, chronologicznie odpowiadającemu okresowi rozwoju idei bauhausowych.

» 18 Karl Mannheim, *Essays on the sociology of culture* (London: Routledge & Paul, 1956), 186.

» 19 Por. Richard A. Peterson, Roger M. Kern, „Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore”, *American Sociological Review*, 61, no. 5 (1996): 900-907 oraz Richard A. Peterson, Albert Simkus, „How Musical Taste Groups Mark Occupational Status Groups”, w: *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, red. Michèle Lamont, Marcel Fournier (Chicago: The University of Chicago Press 1992), 152-168.

nymi szerokim kręgom społecznym i zniesienie elitystycznego standardu estetycznego świata sztuki²⁰. Należy jednak mieć na uwadze, że do hermetycznego świata sztuki konsekrowany dostęp – parafrazując Bourdieu²¹ – ma jedynie część klasy średniej: inteligencja, która może wesprzeć go w budowaniu narracji o sztuce, próbować włączyć się w dyskusję o sztuce. Wynikające z wszystkożerności zmniejszanie dystansu przez dotychczasowych odbiorców kultury wysokiej względem odbiorców kultury popularnej, poprzez podejmowanie wspólnych praktyk kulturowych, może zachęcać do wszystkożerności (w tym przypadku polegającej na korzystaniu z oferty instytucji wystawienniczych) również tych drugich.

Dokonujące się zmiany społeczne – związane z jednej strony z chęcią kontaktu ze sztuką współczesną coraz szerszego grona laików, z drugiej z koniecznością otwierania się instytucji wystawiających sztukę współczesną na szerokie grono odbiorców, wynikającą m.in. z polityk kulturalnych, w których frekwencyjność jest słowem kluczem do budżetów organizatorów – wprowadzają zamęt zarówno do świata sztuki, jak i samej sztuki, o której dostosowaniu pisał już Benjamin.

Formą artystyczną, która doskonale wpisuje się w opisane zmiany, jest sztuka światła. Może ona wymagać od odbiorcy znajomości szerszego kontekstu teoretycznego, a równocześnie odwoływać się do przeżycia zmysłowego, niekiedy czysto fizycznych doznań. Co za tym idzie jest w stanie dotrzeć do odbiorców w ogóle nieinteresujących się sztuką, a następnie ich poruszyć.

Sztuka światła

Sztuka światła od początku XX wieku tworzona była zarówno z nastawieniem na związane z rozrywką potrzeby szerokiej publiczności, jak i w ramach eksperymentów nieadresowanych do licznego grona odbiorców. Poniżej zaprezentowane zostaną egzemplifikacje obu perspektyw.

Oprawy świetlne wydarzeń publicznych

Wykorzystanie światła w przestrzeniach publicznych dla uatrakcyjnienia masowych wydarzeń stanowi przykład pierwszego trendu. Pionierska ekspozycja strumienia świetlnego, jak wskazuje Małgorzata Bartnicka, nastąpiła na jednej z kolejnych wystaw światowych Panama – Pacific Exposition w San Francisco, w 1915 r. Twórcą instalacji był odpowiedzialny za oświe-

» 20 Seweryn Grodny, Jerzy Gruszka, Kamil Łuczaj, „O zawężeniu wyższego gustu estetycznego. Analiza zjawiska wszystkożerności kulturowej w Polsce,” *Studia Socjologiczne* 209, nr 2 (2013): 130.

» 21 Por. Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki (Kraków: Universitas, 2007).

tenie całości wystawy założyciel i dyrektor generalny General Electric's Illuminating Engineering Laboratory, Walter D'Arcy Ryan²². Jak twierdzi Bartnicka, „właściwie zdominowały całą wystawę, nastąpiła wręcz swoista fascynacja oświetleniem, a także samym światłem. Najbardziej spektakularnym przedsięwzięciem świetlnym tej wystawy stał się wachlarz świetlny, utworzony specjalnie z jej okazji za pomocą baterii silnych reflektorów”²³.

W 1936 r. zakończenie XI Igrzysk Olimpijskich w Berlinie uświetnił Lichtdom – namiot świetlny. Do stworzenia omawianej struktury świetlnej, jak twierdzi przywołana autorka, wykorzystano reflektory przeciwlotnicze rozłokowane wokół stadionu. „W trakcie uroczystości zakończenia olimpiady światła zostały włączone, początkowo świeciły pionowo w górę, a następnie zostały pochylone na kształt namiotu, tak aby strumienie światła spotkały się w jednym punkcie”²⁴.

Swój wkład w popularyzację sztuki światła podczas wydarzeń nieartyściycznych miał również Bauhaus. Edgar Varese z Le Corbusierem w 1958 r. stworzyli multimedialny show *Poeme electronique* w przygotowanym na Targi Światowe w Brukseli (na zamówienie firmy Philips), zaprojektowanym przez Le Corbusiera pawilonie.

Pierwsze koncerty świetlne

Światło, poza jego wykorzystaniem do uświetnienia wydarzeń w przestrzeni publicznej, stanowiło i stanowi doskonały materiał to eksperymentowania z relacją wizualności i dźwięku. Pierwsze próby zastąpienia dźwięku światłem podejmowane były już w XVII wieku w ramach pokazów latarni magicznych. Pod koniec wieku XIX eksperymenty przybrały formę świetlnych koncertów, podczas których zaczęto wykorzystywać specjalnie tworzone świetlne instrumentarium. W 1885 r. w St. James's Hall w Londynie angielski malarz Alexander Wallace Rimington zaprezentował po raz pierwszy swoje barwne organy. W 1919 r. instrument Rimingtona towarzyszył premierze *Synaesthetic Symphony Prometheus: A Poem of Fire* Aleksandra Skriabina w Nowym Jorku, choć można znaleźć również relacje świadczące, że został zastąpiony przez podobną konstrukcję Prestona Millera. Rimington uważał, że barwy, tak jak dźwięki, odwołują się do czystych emocji, mogą być więc źródłem bezrefleksyjnej przyjemności wizualnej. Chociaż odbiór nowej wówczas sztuki, podobnie jak percepcja muzyki, wymaga kompetencji i praktyki. Tak jak jedynie słuch absolutny

» 22 Małgorzata Bartnicka, „Moc smugi światła. Przestrzenne instalacje świetlne i ich oddziaływanie”, *Architecturae et Artibus*, 10, nr 2 (2018): 7.

» 23 Bartnicka, „Moc smugi światła...”, 7

» 24 Bartnicka, „Moc smugi światła...”, 8.

jest w stanie wychwycić wszelkie niuanse dźwiękowe, tak i nie każde oko może dostrzec piękno płynące z nowej sztuki²⁵.

W 1916 r. filadelfijskim modernistom z malarzem Arthurem Carlesem na czele udało się stworzyć solar dramę, w której kolorowe światła zastępowały dialogi. W 1918 r. H. Lyman Sayen z Carlem Newmanem i najprawdopodobniej wspomnianym Arturem Carlesem zrealizowali widowisko będące kombinacją muzyki, świetlnej projekcji i tańca, określane jako *color drama*²⁶. Z kolei rosyjski muzyk i teoretyk sztuki Michaił Wasiljewicz Matiuszyn, który swe poszukiwania rozpoczął na gruncie malarstwa, w 1922 r. zrobił performans *Narodziny koloru, światła i dźwięku*.

Już w 1915 r., zatem równoległe do pionierskiego wykorzystania światła podczas opisanej wyżej wystawy światowej, sztuka światła została wyprowadzona przez Claude'a Bragдона w przestrzeń otwartą. Zorganizował on wieczór *Songs and Lights* w Rochester's Highland Park, a rok później powtórzył go w nowojorskim Central Parku. Przyszłość sztuki widział w sztuce światła, która byłaby czymś więcej niż ekwiwalencją między kolorem a dźwiękiem. W swych przekonaniach znalazł sprzymierzeńców w osobie malarza Van Dearinga Perrine'a i artysty duńskiego pochodzenia Thomasa Wilfreda. Ci dwaj wespół z Walterem Kirkpatrickiem Brice'em założyli Stowarzyszenie Prometeuszy, którego celem było propagowanie światła jako medium ekspresji²⁷.

O ile podobno pierwsze rimingtonowskie próby upowszechnienia sztuki światła, pomimo zachwyty innych artystów, nie spotkały się z ogromnym aplauzem publiczności, inicjatywy Bragдона cieszyły się zainteresowaniem, co mogło wynikać m.in. z ich ulokowania w publicznych parkach. Wydarzenia te należy uznać za istotne z perspektywy upowszechniania sztuki światła.

Bauhaus i światło

Na omawianym gruncie swe dokonania miał również Bauhaus. W tradycję spektakli świetlnych wpisali się – swym przygotowanym na Latern Festival²⁸ w 1922 r., audiowizualnym performansem *Reflecting Light Games* – Ludwig Hirschfeld-Mack, Kurt Schwerdtfeger i Josef Hartwig. Opierał się

» 25 Izabela Franckiewicz, *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych* (Warszawa: Neriton, 2010), 132, za: <http://www.lumen.nu/rekvelid/files/newart.html> (17.11.2005).

» 26 Ponieważ w tekstach o każdym z artystów, do których udało mi się dotrzeć, jedynie krótko wzmiankowane są powyższe przedsięwzięcia, a obie nazwy stosowane wymiennie, nie udało mi się ustalić, czy faktycznie były to dwa różne projekty, czy mowa o tym samym i jedna z dat jest niewłaściwa.

» 27 Tematykę świetlnych koncertów i relacji obrazu i światła szerzej analizuję w książce *Kolor dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych* (Warszawa: Neriton, 2010).

» 28 Jedną z cyklicznych imprez obchodzonych w szkole Bauhausu w Weimarze.

on na wykorzystaniu urządzenia pozwalającego na projekcję cieni. Swoją współpracę artyści kontynuowali aż do lat 50. Pierwszy z nich rozwijał swe zainteresowania światłem również m.in. w ramach performansu *Color-Light Plays*, który bazował na projekcji – grze kolorów, przeistaczaniu się ciemności w jasność, a koloru i kształtu w światło²⁹.

W 1937 r. Xanti Schawinsky w amerykańskim Black Mountain College miał swój pierwszy performans *Spectodrama: Play, Life, Illusion*, w którym łączył kolor i formę, ruch i światło, dźwięk i słowo, a także gesty i muzykę³⁰. Black Mountain College od 1944 r. organizował sesje letnie, w ramach których powstawały projekty łączące media, także skupione wokół relacji obrazu i dźwięku. W 1948 r. uczestnikami takiej sesji byli John Cage i Merce Cunningham (znali się wtedy już od dziesięciu lat). Jej rezultatem był performans, *music drama* Erika Satie *La piège de Méduse*, w której uczestniczyli również Buckminster Fuller, a także Willem i Elaine de Kooning³¹. Po 1933 r. artyści związani z Bauhausem: Josef Albers, Oskar Fischinger, László Moholy-Nagy, Xanti Schawinsky czy Andor Weinger, kontynuowali swe świetlne eksperymenty w Stanach Zjednoczonych, dołączyli do wyemigrowali. Ich twórczość inspirowała artystów amerykańskich, m.in.: Merce'a Cunninghama, Roberta Rauschenberga, Sol LeWitta czy Barbarę Kasten³².

Także bauhausowa, właściwa twórczości László Moholy-Nagy'ego, idea teatru łączącego media, likwidującego podział na scenę i publiczność, miała założenia odnośnie do światła i muzyki. Jednak najbardziej znanym przedsięwzięciem Moholy-Nagy'ego jest *Licht-Raum-Modulator*. To konstrukcja (pierwsza wersja powstała w 1920 r.) składająca się z ruchomych perforowanych blach, siatek metalowych oraz płyt z pleksiglasu i szkła. Emitowane przez modulator światło, spotykając na swojej drodze opisane elementy, rzutuje światło na przestrzeń, w której znajduje się urządzenie.

Poza przywołanymi przykładami, można wspomnieć również o malarzu, fotografie i architekcie El Lissitzky'm, którego twórczość stanowiła inspirację dla idei Bauhausu. Znany jest on ze swych (realizowanych w latach 20.) projektów *Proun Room (Prounenraum)*, które właściwie można określić przestrzennymi aranżacjami jego obrazów w – odnosząc się do nazwy – pomieszczeniach/pokojach, w których istotną rolę pełniło architektoniczne wykorzystanie światła.

» 29 Franckiewicz, *Kolor...*, 136.

» 30 Volker Straebel, *The mutual influence of Europe and North America in the history of Musicperformance*, http://www.straebel.de/praxis/index.html?praxis/text/t-musikperf_e.htm (21.05.2007).

» 31 Peter Frank, „Postwar Performance: Mixing Means and Metiers,” w: *Kunst der Szene*, red. Peter Weibel, Gottfried Hattinger (Linz: Ars Electronica 1988).

» 32 Franckiewicz, *Kolor...*, 137.

Instalacje świetlne

Równolegle do performatywnej sztuki światła rozwijał się (reprezentowany m.in. przez dzieła Moholy-Nagy'ego i Lissitzky'ego) i nadal rozwija nurt związany z realizacjami artystycznymi o charakterze bardziej statycznym czy związanym z przestrzenną aranżacją światła. Modulator Moholy-Nagy'ego, na poły instrument, na poły instalacja świetlna, wpisuje się w tradycję instrumentów świetlnych, którą zapoczątkowały świetlne organy, a którą w świat nowych mediów wprowadził w latach 90. m.in. Nam June Paik, tworząc syntezatory i lasery świetlne (np. *Baroque laser* 1995). Współczesnymi przykładami light artu są prace Olafura Eliassona – artysty tworzącego rzeźby oraz instalacje wykorzystujące właściwości światła i np. wody czy temperatury powietrza (np. *Your Blind Passenger* 2010, *Yellow fog* 2008), czy prace Ryoji Ikedy (np. seria *Spectra*).

Od 2008 r., codziennie po zmroku, Eliassonowska *Yellow fog* uatrakcyjnia Verbund-Zentrale wiedeńską. Użyte w instalacji środki wyrazu: zarówno mgła, którą często w swej twórczości stosuje Eliasson w celu wywołania uczucia dyskomfortu u odbiorcy (związanego z poczuciem zagubienia, zaburzeniem widzenia), jak i żółty kolor, m.in. imitujący słońce, są jednocześnie łatwo rozpoznawalne dla jego twórczości. Wpisują się w szerszy kontekst tematów przez niego poruszanych i sugestywnie oddziałują na odbiorcę, również tego, który pierwszy raz styka się z jego działalnością (wywołują uczucie, które towarzyszy problematyce relacji natury i techniki, zastępowania natury przez technologię)³³. Dzięki umieszczeniu instalacji w przestrzeni publicznej pełni ona praktyczną funkcję estetyczno-architektonicznej iluminacji budynku.

Kolejnym przykładem, jeszcze bardziej unaoczniającym łatwość dostosowywania się do przestrzeni ekspozycyjnych sztuki światła i doskonałemu jej odnajdywaniu się w przestrzeni publicznej, jest seria instalacji *Spectra* wspomnianego już Ryoji Ikedy. To wielkoskalowa instalacja świetlna, na którą składają się snopy białego światła, najczystszej formy energii elektrycznej, emitowane ku niebu. *Spectra* pokazywana była począwszy od 2000 r. w stolicach wielu, nie tylko europejskich, państw, m.in. w Paryżu, Londynie czy Buenos Aires. *Spectra III* natomiast zaprezentowana została podczas Biennale w Wenecji w 2019 r. w pawilonie centralnym w Ogrodach Giardini. Przybrała wówczas niepozorną formę, wąskiego i niskiego korytarza łączącego sale, wypełnionego białym, fluorescencyjnym światłem, którego intensywność oślepiła odbiorcę. W efekcie tra-

» 33 Eliasson na wcześniejszym etapie swej twórczości zajmował się problematyką percepcji. Jego prace odwoływały się głównie do kwestii subiektywności widzenia, ale również angażowały inne zmysły człowieka. Często odwołuje się do czterech żywiołów: wody, powietrza, ziemi i ognia. W twórczości Eliassona widoczne jest coraz mocniejsze kierowanie uwagi na problematykę relacji natury i technologii, a ostatnio ekologii.

cił on ostrość widzenia i zachowywał się, jakby znajdował się w zupełnej ciemności. Innym przykładem adaptacyjnych możliwości sztuki światła jest inna praca Ikedy *Test Pattern*. To system, który konwertuje każdy rodzaj danych wejściowych (muzyka, tekst, obrazy wizualne) w kod zero-jedynkowy. Wykorzystana w instalacji aplikacja testuje relację pomiędzy możliwościami obrazowania danych a percepcją ludzką. Testowanie to dokonuje się zarówno w zamkniętych przestrzeniach galeryjnych, jak i na fasadach budynków na Time Square w Nowym Jorku (2014).

Sztuka światła prężnie rozwija się współcześnie również, a może przede wszystkim na gruncie działań performatywnych. Przeniesieniem idei pierwszych koncertów angażujących media wizualne są współczesne opery i spektakle multimedialne. Popularne jest adaptowanie dzieł klasycznych przy wykorzystaniu nowych mediów. Równocześnie powstają nowe projekty, obliczone już na wykorzystanie nowych technologii, a nawet w swych tematach pozostające poniekąd w kręgu wynalazków XX wieku. Wciąż prężnie rozwija się sztuka VJ'ska. Sztuka światła ingeruje również w tkankę miejską poprzez mapping przestrzeni publicznych czy pokazy świetlnych fontann. Zarówno w Polsce, jak i na całym świeciez roku na rok przybywa festiwali światła.

Podsumowanie

Światło obecne jest w działaniach o charakterze rytualnym, zarówno w rytuałach świeckich, jak i religijnych. Stanowi ono również środek wyrazu w pozarytualnych, artystycznych działaniach performatywnych. Powyżej zostały przytoczone przykłady z jednej strony przybliżające rozwój sztuki światła, z drugiej – jej zróżnicowanie pod względem otwartości czy dostępności dla odbiorcy. Poza swym wymiarem abstrakcyjnym, estetycznym, światło posiada przede wszystkim możliwość fizycznego, bezpośredniego oddziaływania na człowieka. Odniesienie do archetypicznych doświadczeń społecznych, ale i bezpośredniość oraz fizykalność doznań z nim związanych czynią ze światła medium egalitarne. Właściwości te sprawiają, że sztuka na nim bazująca ma potencjał docierania do szerokiego grona odbiorców. Wielopoziomowość odczytań sztuki światła sprawia, że jest ona formą wpisującą się w idee demokratyzacji sztuki. Jednocześnie jednak nie musi być prostą odpowiedzią na opisaną wszystkożerność. Nawet daleka od banału, tandetnej widowiskowości, jest w stanie skupiać uwagę szerokiego grona odbiorców. Jej liczne, pozaartystyczne konotacje kulturowe sprawiają, że pozwala się stosunkowo łatwo dekodować, nie onieśmiela odbiorcy, ale również potrafi trzymać go na dystans, budzić jego zachwyt i podziw. Dlatego jest elitarne i egalitarne, ekskluzywne i inkluzywne zarazem. ●

Abstrakt

Światło posiada liczne konotacje w kulturze, a także zarówno w wersji naturalnej, jak i zelektryfikowanej – szerokie zastosowanie praktyczne. Z racji swej wszechobecności, charakteryzuje się również potencjałem egalitaryzującym sztukę. Autorka kreśląc relacje między światłem, rytuałem i performansem, odwołuje się do koncepcji demokratyzacji kultury, wszytkożerności i założeń estetyki pragmatycznej. W artykule omówione są pierwsze eksperymenty świetlne o charakterze performatywnym, a także współczesne prace wpisujące się w omawiany nurt. Na ich podstawie autorka dowodzi szerokich możliwości popularyzowania sztuki współczesnej poprzez sztukę światła.

Słowa kluczowe:

sztuka światła, performans, rytuał, demokratyzacja kultury, wszytkożerność, estetyka pragmatyczna

Bibliografia

Bartnicka, Małgorzata. „Moc smugi światła. Przestrzenne instalacje świetlne i ich oddziaływanie.” *Architecturae et Artibus*, 10, nr 2 (2018): 5-15.

Benjamin, Walter. „Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej.” W: *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Jadwiga Bocheńska, Alicja Kisielewska, Mirosław Pęczak, 273-284. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1993.

Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2008.

Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas, 2007.

Dewey, John. *Demokracja i wychowanie: wprowadzenie do filozofii wychowania*. Tłum. Zofia Doroszowa. Wrocław: Ossolineum, 1972.

Dewey, John. *Sztuka jako doświadczenie*. Tłum. Andrzej Potocki. Wrocław: Ossolineum, 1975.

Franckiewicz, Izabela. *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych*. Warszawa: Neriton, 2010.

Frank, Peter. „Postwar Performance: Mixing Means and Metiers.” W: *Kunst der Szene*, red. Peter Weibel, Gottfried Hattinger. Linz: Ars Electronica 1988.

Grodny, Seweryn, Gruszka, Jerzy, Łuczaj, Kamil. „O zawężeniu wyższego gustu estetycznego. Analiza zjawiska wszytkożerności kulturowej w Polsce.” *Studia Socjologiczne* 209, nr 2 (2013): 127-148.

Heidegger, Martin. „Źródło dzieła sztuki.” Tłum. Lucyna Falkiewicz, *Sztuka i Filozofia* 5 (1992): 9-67.

Mannheim, Karl. *Essays on the sociology of culture*. London: Routledge & Paul, 1956.

McKenzie, Jon. *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Kraków: Universitas 2011.

Popczyk, Maria. „Dialektyka początku i końca.” W: *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 265 – 277. Kraków: Universitas, 2006.

Peterson, Richard A., Kern, Roger M. „Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore.” *American Sociological Review* 61, no. 5 (1996): 900-907.

Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Basil Blackwell, 1992.

Straebel, Volker. *The mutual influence of Europe and North America in the history of Musicperformance*, http://www.straebel.de/praxis/index.html?praxis/text/t-musikperf_e.htm (21.05.2007).

Olga Pankalla / Andrzej Pankalla

Prawniczka, doktorantka w Szkole
Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze
UAM w dyscyplinie językoznawstwo,
stażystka w Aston Institute for
Forensic Linguistics w Birmingham.
Zainteresowania naukowe: lingwistyka
kryminalistyczna, metody biegłych
sądowych z zakresu językoznawstwa,
identyfikacja autorstwa tekstów
anonimowych, prawo karne materialne
i procesowe.



<https://orcid.org/0000-0001-7115-2296>

Psycholog, prof. ucz., dr hab.,
wykładowca UKSW w Warszawie i UAM
w Poznaniu. Zainteresowania naukowe:
historia psychologii, psychologia
kulturowa i antropologiczna, w tym
psychologia mitu.



<https://orcid.org/0000-0002-9138-6185>

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (43)/2023, s. 128-148
doi: 10.48239/ISSN1232668243130151

Olga Pankalla

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Andrzej Pankalla

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
w Warszawie /
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Performatywne rytuały językowe w polskim prawie karnym

*Mit [i rytuał – od aut.] jest próbą
zanegowania przypadkowości świata¹.*

Wstęp

Rytuał językowy to termin często używany w kontekście badań lingwistycznych. Językoznawcy badają rytuały językowe obecne w różnych obszarach (a w ich ramach - wymiarach) życia społecznego: grzeczność językową w trakcie powitań, pożegnań, spotkań rodzinnych i towarzyskich², nawiązywanie, utrzymywanie i naprawianie relacji interpersonalnych³, strukturę

» 1 Leszek Kołakowski, *Obecność mitu* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1994), 92.

» 2 Por. Małgorzata Kita, *Językowe rytuały grzecznościowe* (Katowice: Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych, 2005); Małgorzata Marcjanik, *Polska grzeczność językowa* (Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, 2000); Jolanta Antas, „Polskie zasady grzeczności,” w: *Język trzeciego tysiąclecia II*, t. 1, red. Grzegorz Szpila (Kraków: Krakowskie Towarzystwo Popularyzowania Wiedzy o Komunikacji Językowej Tertium, 2002), 347–363.

» 3 Por. Beata Drabik, *Językowe rytuały tworzenia więzi interpersonalnej* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010).

językową mszy świętej⁴. Stosują także ten termin w analizach wypowiedzi dziennikarzy sportowych podczas meczów piłkarskich⁵, w kontekście języka polityki i władzy⁶ czy języka publikacji edukacyjnych⁷.

Rytuał⁸ jest zachowaniem komunikacyjnym o charakterze społecznym i symbolicznym, realizującym wiele funkcji. Spośród najważniejszych warto wymienić m.in.: integrująco-różnicującą (wzmocnienie spójności grupy społecznej), kodowania podstawowych zasad strukturalnych (potwierdzanie ładu społecznego), normatywną (ustanawianie i wzmacnianie norm obowiązujących w grupie), poznawczą (pogłębienie refleksji na temat świata)⁹. Realizuje także funkcję performatywną, czyli sprawczą (możliwość kreowania nowego stanu rzeczy) i komunikacyjną (możliwość porozumiewania się)¹⁰. W kontekście badań lingwistycznych istotne wydają się być dwie ostatnie, z których w tym tekście atencją obdarzona zostanie ta pierwsza funkcja.

Wskazuje się, że kod językowy to jeden z fakultatywnych składników rytuału¹¹.

Istnieje wiele definicji rytuału językowego¹². Na potrzeby tekstu przyjęte zostanie rozumienie terminu zaproponowane przez Agatę Małyškę. Badaczka wskazuje, że rytuał językowy to: „działanie językowe lub/i pozajęzykowe o następujących cechach konstytutywnych: 1) charakter instytucjonalny – oznacza postępowanie według określonych wzorów; 2) charakter społeczny – działanie odbywające się w grupie i zorientowane

- » 4 Por. Hanna Stypa, „Bracia i Siostry – rytuały językowe na przykładzie mszy świętej,” w: *Język, rytuał, pleć*, red. Marek Cieszkowski, Jacek Szczepaniak (Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 2011), 219–226.
- » 5 Por. Beata Grochala, „Nowy – stary rytuał językowy dziennikarzy sportowych,” *Język a Kultura*, 26 (2016): 221–230.
- » 6 Por. Kazimierz Ożóg, „Rytualizacja w języku władzy komunistycznej PRL,” *Oblicza Komunikacji*, 7 (2014): 37–50.
- » 7 Por. Małgorzata Bortliczek, „Językowe rytuały fatyczne w publikacjach edukacyjnych,” *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, 16, 4/62 (2021): 81–92.
- » 8 Traktowany jest zgodnie z literaturą przedmiotu nierozdzielnie z kategorią mitu, która od strony narracyjnej wzmacnia, by nie rzec umożliwia realizację omawianych funkcji rytuału. Osobno, rytuał wraz z mitem spełniają szereg funkcji psychologicznych i psychoterapeutycznych (mitoterapia jako element kulturoterapii), które nie są przedmiotem analizy w tym tekście – por. Andrzej Pankalla, *Psychologia mitu. Kultury tradycyjne a współczesność* (Warszawa: Eneteia, 2000).
- » 9 Drabik, *Językowe rytuały...*, s. 29–30.
- » 10 Drabik, *Językowe rytuały...*, 29–30.
- » 11 Drabik, *Językowe rytuały...*, 37.
- » 12 Tutaj, nawiązując do podstawowej dla tekstu kategorii rytuału językowego, szczególnie i po raz kolejny warto zaznaczyć, iż konstytutywną częścią rytuału jest mit, który można (między innymi!) lokować w obszarze języka czy w ujęciu Barthesa – słowa. Związki mitu, w tym myślenia mitycznego i polskiego prawa karnego, nie stanowią istoty tego tekstu, jednak wspomniana dalej magia językowa koresponduje z wybranymi ich aspektami. Por. *Mity kultury współczesnej. Perspektywa psychoantropologiczna*, red. Monika Obrębska, Andrzej Pankalla (Poznań: Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM, 2020).

na daną grupę społeczną; 3) powtarzalność – regularność użycia w tych samych sytuacjach; 4) kontekst motywacyjny – rytuał jest motywowany przez pewien sens, który ma konserwować, oraz przez wartości, które ma chronić¹³. Podkreśla się także inne istotne cechy rytuałów językowych: związek z performatywnymi aktami mowy – z uwagi na ich moc sprawczą i kreacyjną, oraz związek z grzecznością i magią językową – z uwagi na częste występowanie silnie skonwencjonalizowanych, powtarzalnych, spetryfikowanych formuł językowych¹⁴.

Podstawowe pytanie badawcze w tym tekście to pytanie o istnienie związku między rytuałem, szczególnie językowym, a prawem. Jeżeli przyjąć, że prawo wiąże się ściśle z moralnością i religią, a wręcz z religii wyraźcą¹⁵, wydaje się, że nie sposób uniknąć rytualności w prawie. Wskazuje się, że pierwotnie prawo i religia stanowiły jedność – zostały rozdzielone wraz z postępem społecznym¹⁶. Ponadto, jak zaznacza Peter A. Winn, rytuały można zaobserwować w zasadzie we wszystkich instytucjach społecznych – szczególnie prawnych, mających na celu rozwiązywanie sporów¹⁷. W naukach prawnych używa się tego terminu dość rzadko – częściej w kontekście historycznych lub „prymitywnych” (pierwotnych) systemów prawnych albo w kontekście wadliwości prawa¹⁸. Badacze piszą o rytuale karania na podstawie babilońskiego prawa talionu¹⁹, o biblijnych, językowych rytuałach wyrażania przemocy²⁰, o rzymskiej *poena cullei*²¹. Przedmiot zainteresowania stanowi jednak także rytualność dyskursu rozpraw sądowych²² czy rytualność popełniania przestępstw²³.

Celem badawczym artykułu jest ukazanie, że rytuały językowe współtworzą polskie prawo karne – materialne oraz procesowe. Badany aspekt rytualno-językowy prawa karnego można też precyzyjnie wskazać, określić i scharakteryzować wykorzystując szereg przykładów podanych niżej,

- » 13 Agata Małyska, „Pojęcie rytuału na tle innych zjawisk językowych,” w: *Rytualizacja w komunikacji społecznej i interkulturowej*, red. Jan Mazur (Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004), 18.
- » 14 Drabik, *Językowe rytuały...*, 30–47.
- » 15 Por. Robert A. Yelle, „Rhetorics of law and ritual: a semiotic comparison of the law of talion and sympathetic magic,” *Journal of the American Academy of Religion*, 69, 3 (2001): 627–628.
- » 16 Yelle, „Rhetorics of Law...”, 628.
- » 17 Peter A. Winn, „Legal ritual,” *Law and Critique*, 2 (1991): 207.
- » 18 Winn, „Legal...”, 207.
- » 19 Yelle, „Rhetorics of Law...”, 627–647.
- » 20 Scott Noegel, „The Ritual Use of Linguistic and Textual Violence in The Hebrew Bible and Ancient Near East,” w: *State, Power, and Violence*, red. Margo Kitts, Bernd Schneidmüller, Gerald Schwedler, Eleni Tounta, Hermann Kulke, Uwe Skoda (Wiesbaden: Harrassowitz, 2010), 33–46.
- » 21 Maciej Jońca, „Poena cullei. Kara czy rytuał?”, *Zeszyty Prawnicze*, 5, 1 (2017): 83–100.
- » 22 Np. Mark Cammack, „Evidence Rules and The Ritual Functions of Trials: Saying Something of Something,” *Loyola of Los Angeles Law Review*, 25, 3 (1992): 783–796.
- » 23 David Skarbak, Peng Wang, „Criminal Rituals,” *Global Crime*, 16, 4 (2015): 288–305.

dodatkowo akcentujących ich funkcję performatywną. Szereg rytuałów językowych składa się na całokształt polskiego systemu prawnokarnego – począwszy od przyczyny wszczęcia postępowania, czyli samego czynu zabronionego, poprzez formułę procesu, aż po wymiar kary. Wyróżnić można przynajmniej cztery kategorie prawnokarnie relewantnych rytuałów językowych: 1) rytuały językowe stanowiące przedmiot ochrony polskiego prawa karnego – czyli, innymi słowy, przedmiot ataku ze strony podmiotów popełniających czyny zabronione, 2) rytuały językowe będące elementem strony przedmiotowej czynu zabronionego – czyli m.in. sposobu jego popełnienia, 3) rytuały językowe realizowane w trakcie procesu karnego – przez organy ścigania w postępowaniu przygotowawczym oraz przez uczestników postępowania sądowego, i wreszcie 4) rytuały językowe wpływające na wymiar kary i poddanie skazanego próbie – mające na celu interakcję sprawcy z pokrzywdzonym.

Rytuały językowe a przedmiot ochrony

W polskim kodeksie karnym²⁴ (k.k.) wyróżnić można szereg czynów zabronionych, w których elementem przedmiotu ochrony (zamachu) jest wolność uczestnictwa w rytuałach językowych. Przedmiot ochrony (zamachu) to istotne społecznie dobra prawne, takie jak życie, wolność, bezpieczeństwo, tajemnica korespondencji. Sprawcy przestępstw godzą w te dobra – powodują ich naruszenie lub narażają na niebezpieczeństwo. Patrząc z perspektywy sprawcy, konkretne dobro prawne będzie przedmiotem zamachu, a z perspektywy ustawodawcy – przedmiotem ochrony, ponieważ kodeks przewiduje dla sprawców odpowiedzialność karną²⁵. Za rytuały językowe (a dokładnie akty posiadające wymiar rytualno-językowy) chronione przez prawo karne uznać możemy m.in.: 1) akty religijne kościoła lub innego związku wyznaniowego o uregulowanej sytuacji prawnej (art. 195 § 1 k.k.), 2) pogrzeb, uroczystości i obrzędy żałobne (art. 195 § 2 k.k.), 3) akt zawarcia małżeństwa (art. 206 k.k.), przebieg rozprawy sądowej, czynności urzędowe sądu, zeznania świadka, przedstawienie opinii przez biegłego, oskarżenie o popełnienie czynu zabronionego (art. 232 k.k., 233 k.k., 234 k.k.), przebieg wyborów – w tym zgromadzenia przedwyborczego (art. 249 k.k.), zgodne z prawem zebrania, zgromadzenia i pochody (art. 260 k.k.).

Ustawodawca chroni zatem wolność uczestnictwa w rytuałach o uregulowanej sytuacji prawnej i o istotnym znaczeniu społecznym, religijnym czy politycznym. Chroni także prawidłowy przebieg rytuałów – zakłócenia

» 24 Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks karny (Dz. U. Nr 88, poz. 553 z późn. zm.).

» 25 Por. Lech Gardocki, *Prawo karne* (Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2019), 90–91.

mogą bowiem wpłynąć na realizację funkcji performatywnej – sprawczej i kreacyjnej. Falszywe zeznania świadka wpłyną na brak efektywności postępowania dowodowego, zakłócenie przebiegu wyborów może spowodować konieczność ich powtórzenia. Także status prawny uczestnika może przyczynić się do braku sprawczości rytuału – jak w przypadku przestępstwa bigamii. Do przestępstw naruszających lub narażających na niebezpieczeństwo rytuał językowy zaliczyć możemy: przeszkadzanie aktom religijnym, zakłócenie przebiegu wyborów, zakłócenie przebiegu legalnego zebrania, wpływ na czynności urzędowe sądu czy składanie fałszywych zeznań.

Przestępstwami zagrażającymi mogą być jednak również: znieważenie, zniesławienie, propagowanie faszyzmu i totalitaryzmu, znieważenie grupy ludności lub osoby z powodu przynależności narodowej, etnicznej, rasowej, wyznaniowej czy bezwyznaniowości. Wymienione przestępstwa z wypowiedzi popełniane są regularnie w trakcie publicznych wydarzeń, uroczystości, pochodów, świąt państwowych czy religijnych – co jest istotne w kontekście ich społecznej szkodliwości.

Jako przykład inkryminowanego działania przeciwko rytuałowi językowemu omówmy przestępstwo przeszkadzania aktom religijnym (195 §1 k.k.). Kodeks karny stanowi, że: „Kto złośliwie przeszkadza publicznemu wykonywaniu aktu religijnego kościoła lub innego związku wyznaniowego o uregulowanej sytuacji prawnej, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2”. Dobrem chronionym jest tutaj wolność (swoboda) publicznego wykonywania kultu przez uzewnętrznienie swojej wiary wraz z innymi osobami²⁶. Czynnością sprawczą będzie złośliwe przeszkadzanie – szereg zachowań zakłócających przebieg aktu religijnego lub jego powagę, w tym „ośmieszanie, krzyczenie, parodiowanie lub inne zachowanie niezgodne z przyjętymi społecznie wzorcami zachowań w danej sytuacji”²⁷.

W sprawie prowadzonej przez Sąd Rejonowy w Giżycku miało miejsce zakłócenie mszy świętej²⁸. Można uznać ten chroniony przez prawo akt religijny także (choć nie przede wszystkim, szczególnie dla osób wierzących) za rytuał językowy. Występuje instytucjonalny charakter rytuału językowego – akt religijny podporządkowany jest wzorom wyznaczanym przez Kościół Katolicki, charakter społeczny – odbywa się w grupie wiernych tego samego wyznania, charakter powtarzalny – odbywa się regularnie, w każdą niedzielę oraz święta, wreszcie – jest uzasadniony kontekstem motywacyjnym – potrzebą wykonywania kultu i uzewnętrznienia wiary. Struktura aktu religijnego zawiera spetryfikowane, niezmiennie formuły językowe,

» 26 Por. Sławomir Hypś, „Art. 195 KK,” w: *Kodeks karny. Komentarz*, red. Alicja Grzeškowiak, Krzysztof Wiak (Warszawa: Wydawnictwo C. H. Beck, 2021), <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 27 Hypś, „Art. 195.,” <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 28 Wyrok Sądu Rejonowego w Giżycku z dnia 25 maja 2021 r., sygn. akt V K 94/20.

wypowiadane w ustalonej kolejności (W imię Ojca i Syna i Ducha Świętego, Amen, Pan z Wami, I z Duchem Twoim). Jej istotą są ponadto performatywne akty mowy (transsubstancjacja, przekazanie znaku pokoju).

Przedmiotem postępowania karnego było zachowanie, na które składała się wypowiedź ustna. Oskarżony tłumaczył, że: „był na mszy, ponieważ chciał porozmawiać z proboszczem. Gdy nie zobaczył go podczas nabożeństwa, pod wpływem impulsu stanął pod amboną i zapytał księdza, gdzie jest proboszcz. Następnie zaczął wychodzić z kościoła [...]”²⁹. Wydawać by się mogło, że pytanie o obecność proboszcza nie zakłóca w znacznym stopniu aktu religijnego i jego powagi. Świadcowie uzupełniają jednak wyjaśnienia oskarżonego o dokładną treść jego pytania oraz o kontekst pozajęzykowy zdarzenia: „w kościele przeszkadzał w nabożeństwie majowym – był głośny, wulgarnie odnosił się do wiernych przebywających w tym czasie w kościele. Ostatecznie podszedł do ambony i do księdza, który się tam znajdował [i] krzyknął ‘gdzie jest proboszcz, dawać mi proboszcza’”³⁰. Sąd uzasadnił, że wypełnienie znamion przestępstwa nastąpiło m.in. dlatego, że oskarżony „zakłócił nastrój skupienia”³¹. Można uznać, że Sąd podkreślił szczególną wartość społecznego i motywacyjnego charakteru rytuału – wspólnego skupienia grupy wiernych na modlitwie.

Wydaje się, że częściej przedmiotem postępowań o przeszkadzanie aktom religijnym będą wypowiedzi ustne. W polskich prokuraturach i sądach toczą się także sprawy dotyczące języka pisanego. W poznańskim sądzie rejonowym trwa postępowanie w sprawie zakłócenia mszy przez grupę osób, która podeszła pod ołtarz, trzymając transparenty z napisami: „Katoliczki też potrzebują aborcji”, „Aborcja bez granic”, wyrażające sprzeciw wobec wyroku Trybunału Konstytucyjnego z dnia 22 października 2020 roku³². Sejm zaakceptował także wniosek prokuratury o uchylenie immunitetu posłance, która, wraz z mężem, wyciągnęła w trakcie mszy świętej transparenty z napisami: „Kobieto! Sama umiesz decydować”, oraz „Kobiety powinny mieć prawo do decydowania, czy urodzić, czy nie. A nie państwo w oparciu o ideologię katolicką”³³. Żadne z tych postępowań nie zostało jednak zakończone – nie znamy rozstrzygnięć sądu.

» 29 Wyrok Sądu Rejonowego w Giżycku z dnia 25 maja 2021 r., sygn. akt V K 94/20.

» 30 Wyrok Sądu Rejonowego w Giżycku z dnia 25 maja 2021 r., sygn. akt V K 94/20.

» 31 Wyrok Sądu Rejonowego w Giżycku z dnia 25 maja 2021 r., sygn. akt V K 94/20.

» 32 Por. Maciej Orłowski, „Ruszył proces 32 osób, które przerwały mszę po wyroku TK ws. aborcji. ‘Uczono mnie, by nie być obojętnym’”, <https://www.newsweek.pl/polska/polityka/ruszył-proces-32-osob-ktore-przerwały-msze-po-wyroku-tk-ws-aborcji-uczono-mnie-by-nie-rdf2txh> (10.09.2022).

» 33 „Joanna Scheuring-Wielgus odpowie za protest w kościele. Jest zgoda Sejmu”, <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2022-11-04/joanna-scheuring-wielgus-odpowie-za-protest-w-kościele-jest-zgoda-sejmu/> (04.11.2022).

Rytuały językowe a strona przedmiotowa czynu zabronionego

Czy rytuały językowe mogą zostać uznane za czyny inkryminowane na gruncie kodeksu karnego? Istnieje szereg przestępstw, których strona przedmiotowa może zawierać elementy rytualne. Gardocki wskazuje, że na stronę przedmiotową przestępstwa składają się: czyn podmiotu, skutek czynu, czas i miejsce popełnienia, sytuacja, w jakiej czyn popełniono, a także sposób popełnienia i przedmiot wykonawczy czynu³⁴. Rytuał językowy może być np. sposobem popełnienia przestępstw mowy nienawiści, czyli m.in. przestępstwa propagowania faszyzmu i totalitaryzmu (art. 256 k.k.) oraz przestępstwa znieważenia grupy lub osoby z powodu przynależności narodowej, etnicznej, rasowej, wyznaniowej lub bezwyznaniowości (art. 257 k.k.). Spośród innych przestępstw warto wskazać obrazę uczuć religijnych (art. 196 k.k.), przynależność do zorganizowanej grupy przestępczej (art. 258 k.k.), przestępstwa przeciwko życiu i zdrowiu oraz przestępstwa przeciwko wolności seksualnej i obyczajności.

Dobrym przykładem będzie działalność pseudokibiców przynależących do hate groups – stowarzyszeń „propagujących nienawiść i uprzedzenia na tle rasowym, etnicznym, wyznaniowym czy seksualnym”³⁵. Regularne wizyty na stadionach, mające na celu nie tyle kibicowanie wybranej drużynie, co przemyślane, wcześniej zaplanowane szerzenie mowy nienawiści – skoncentrowanej na konkretnej grupie narodowej, etnicznej czy wyznaniowej, można uznać za rodzaj językowego rytuału. Punktem kulminacyjnym spotkań przedstawicieli hate groups jest prezentacja – w formie języka mówionego (np. przyśpiewki stadionowej) lub pisanego – na przyniesionych banerach lub plakatach, haseł promujących nienawiść. Hasła często mają charakter powtarzalnych, symbolicznych, spetryfikowanych formuł językowych – nawiązujących do idei lub nazwy danej organizacji. W przypadku organizacji międzynarodowych hasła bywają tłumaczone na język członków pochodzących z danego kraju (np. White Power – Biała Siła, White Supremacy – Biała Supremacja, Blood and Honour – Krew i Honor). W przypadku grup wyłącznie polskich charakterystyczne są m.in. powtarzalne hasła grup antysemitycznych – np. „Żydzi, Żydzi, Żydzi – cała Polska się was wstydzi!”³⁶, czy mowa nienawiści skierowana wobec wyznawców islamu: „Islamista brudna k[...]a – nam Polakom nie dorówna. Cały stadion śpiewa z nami: wyp[...]ć z uchodźcami!”³⁷

» 34 Gardocki, *Prawo...*, 69.

» 35 Justyna Jurczak, *Działalność Policji wobec zjawiska stadionowej mowy nienawiści* (Warszawa: Biuro Rzecznika Praw Obywatelskich, 2015), 110.

» 36 Por. Mariusz Jurczewski, *Prawno-kryminalistyczna problematyka przestępczości stadionowej* [Rozprawa doktorska, Uniwersytet w Białymstoku], <https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/handle/11320/1272> (10.09.2022), 149.

» 37 Por. Olga Pankalla, „Opinia biegłego sądowego z zakresu językoznawstwa jako środek

Przygotowanie przyśpiewki stadionowej czy wydrukowanie banerów o sporych rozmiarach pokazuje zjednoczenie danej grupy, realizującej konkretne cele poprzez czasochłonne i kosztowne przygotowania. Miejsce spotkań jest wcześniej przemyślane, sprzyja promowaniu poglądów, integracji uczestników grupy, ale także werbowaniu nowych jej członków. Impreza sportowa, jako wydarzenie publiczne, do tego często transmitowane w telewizji, umożliwia przekazanie treści nienawistnych i dyskryminacyjnych szerokiemu gronu odbiorców. Pozwala to na realizację podstawowego celu sprawców – pokrzywdzenia wielu osób należących do grupy społecznej będącej przedmiotem ataku. Przemyślane bywają także stroje albo tatuaże pseudokibiców, często zawierające symbole konkretnej grupy – będące manifestem, wzmacniające przekaz językowy i umożliwiające wzajemną identyfikację.

Bogata symbolika grup szerzących mowę nienawiści nawiązuje do idei nazistowskich i faszystowskich (biała pięść, czarne słońce, głowa śmierci, wilczy hak)³⁸. Często są to symbole zakamuflowane, których konotacja znana jest głównie wtajemniczonym przestępcom oraz specjalistom z zakresu przemocy stadionowej – np. liczba 88 czy skrót KKK³⁹. Działalność *hate groups* realizuje zatem wszystkie cechy rytuału językowego – charakter instytucjonalny i społeczny, powtarzalność oraz kontekst motywacyjny, występowanie spetryfikowanych formuł językowych, przekonanie uczestników o działaniu sprawczym i symbolicznym.

Taki inkryminowany rytuał językowy miał miejsce 29 kwietnia 2011 roku. Wyrokiem z dnia 25 października 2013 r. Sąd Rejonowy dla Warszawy-Śródmieścia w Warszawie uznał oskarżonych za winnych popełnienia czynu z art. 256 § 1 k.k. – przestępstwa polegającego na publicznym propagowaniu faszystowskiego lub innego totalitarnego ustroju państwa lub nawoływaniu do nienawiści na tle różnic narodowościowych, etnicznych, rasowych, wyznaniowych albo ze względu na bezwyznaniowość⁴⁰. Grupa oskarżonych w trakcie meczu czterokrotnie skandowała hasło: „Hamas, Hamas, Juden auf den gas”⁴¹. Skandowaniu hasła towarzyszyły zachowania niewerbalne. Jak wskazano w wyroku: „Wznosząc to hasło wymienione wyżej osoby unosiły jedną lub dwie ręce z zaciśniętymi pięściami, a część z nich zginała ręce w łokciach lub po prostu stała”⁴², a także, zgod-

dowodowy w postępowaniu karnym – praktyka orzecznicza polskich sądów powszechnych,”
Poznański Półrocznik Językoznawczy, 30, 1 (2021): 67.

» 38 Jurchak, *Działalność Policji...*, 116.

» 39 Jurchewski, *Prawno-kryminalistyczna problematyka...*, 147–148.

» 40 Wyrok Sądu Rejonowego dla Warszawy-Śródmieścia w Warszawie z dnia 25 października 2013 r., sygn. akt II K 279/12.

» 41 Wyrok Sądu Rejonowego dla Warszawy-Śródmieścia w Warszawie z dnia 25 października 2013 r., sygn. akt II K 279/12.

» 42 Wyrok Sądu Rejonowego dla Warszawy-Śródmieścia w Warszawie z dnia 25 października

nie z sądową interpretacją nagrania dowodowego: „Sposób zachowania wnoszących to hasło osób, a więc nie tylko gestykulacja, ale także mimika świadczyły o tym, iż osoby te zdawały sobie sprawę z treści, którą skandowały”⁴³. W wyroku wskazano ponadto, że adresatami hasła mieli być kibice uważani przez oskarżonych za Żydów.

Linia obrony oskarżonych polegała na próbie przekonania Sądu, że: nie rozumieli znaczenia wypowiedzianych słów, wykrzykiwali hasła o innej treści, nie mieli na celu obrażenia narodu żydowskiego, a przestępstwo związane było z presją kibicowania, wywieraną przez pozostałych uczestników wydarzenia. Jeden z oskarżonych stwierdził, że: „przyznał się, bo myślał, iż cała sprawa szybko się zakończy, a teraz się nie przyznaje, ponieważ nie nawoływał do nienawiści narodu żydowskiego, chociaż hasło, które krzyczał, nawołuje do złego. Sensu wykrzykiwanego hasła w chwili, gdy je wznosił, nie znał, a sens kibicowania jest taki, że krzyczy się ogólnie z tłumem”⁴⁴.

Inny z kolei zaznaczył, że: „nie jest rasistą, znana mu była treść hasła, które krzyczał – rozumiał jego sens historycznie. Uznał, że cała trybuna krzyczała, więc on również wznosił taki doping, co z perspektywy czasu ocenił jako błąd. Krzyczał, ponieważ nie chciał, żeby zwrócono mu uwagę, że nie dopinguje, co kiedyś zaobserwował w stosunku do innych osób. Na początku nie wiedział, co krzyczy, i krzyczał ‘humus’”⁴⁵. Kolejny z oskarżonych także próbował przekonać Sąd, że wykrzykiwał hasło o innej treści: „awas, awas, Jude anty gas”⁴⁶.

W postępowaniu padł argument, że sam gest, pozbawiony wypowiedzi, nie może zostać uznany za jedno ze znamion czynu: „wykonał przy tym gest, który jest błędnie określany jako ‘heil, Hitler’. Błąd takiego określenia bierze się stąd, że gest wykonał, ale tych słów nie wypowiedział”⁴⁷. Jeszcze inny argument dotyczył błędu językowego, który także miałby zwalniać z odpowiedzialności: „nie przyznał się do popełnienia zarzucanego mu czynu i wyjaśnił, że nie przyznaje się do takiego opisu czynu, gdyż wykrzykiwał hasło, ale nie ze słowami ‘auf den’ tylko ‘on den’”⁴⁸.

2013 r., sygn. akt II K 279/12.

» 43 Wyrok Sądu Rejonowego dla Warszawy-Śródmieścia w Warszawie z dnia 25 października 2013 r., sygn. akt II K 279/12.

» 44 Wyrok Sądu Rejonowego dla Warszawy-Śródmieścia w Warszawie z dnia 25 października 2013 r., sygn. akt II K 279/12.

» 45 Wyrok Sądu Rejonowego dla Warszawy-Śródmieścia w Warszawie z dnia 25 października 2013 r., sygn. akt II K 279/12.

» 46 Wyrok Sądu Rejonowego dla Warszawy-Śródmieścia w Warszawie z dnia 25 października 2013 r., sygn. akt II K 279/12.

» 47 Wyrok Sądu Rejonowego dla Warszawy-Śródmieścia w Warszawie z dnia 25 października 2013 r., sygn. akt II K 279/12.

» 48 Wyrok Sądu Rejonowego dla Warszawy-Śródmieścia w Warszawie z dnia 25 października 2013 r., sygn. akt II K 279/12.

W sprawie nie powołano biegłego sądowego z zakresu językoznawstwa. Sąd uznał za niewiarygodne tłumaczenia oskarżonych o braku znajomości znaczenia hasła, o wykrzykiwaniu hasła o innej treści, a także o istocie błędu językowego. Wskazał, że oskarżeni są osobami dorosłymi, o odpowiednim stopniu socjalizacji, posiadającymi co najmniej podstawowe wykształcenie. Prostota hasła przemawia za tym, że jest ono znane przeciętnemu obywatelowi, nawet jeśli nie posługuje się on językiem niemieckim. Bez znaczenia były także rzekoma spontaniczność okrzyku czy popełniane błędy językowe. W ocenie Sądu: „Dla przyjęcia odpowiedzialności karnej oskarżonych wystarczające jest bowiem ustalenie, że krzyczeli oni dwa słowa następujące po sobie, to jest ‘Juden’ i ‘gas’”⁴⁹. Oskarżeni zostali uznani za winnych popełnienia przestępstwa.

Rytuały językowe a proces karny

Proces karny przeprowadzany jest w celach ustalenia popełnienia przestępstwa i jego sprawcy oraz wymierzenia kary. Głównym przedmiotem procesu jest kwestia odpowiedzialności karnej określonej osoby za zarzucone jej przestępstwo⁵⁰. Czy możemy uznać, że proces karny jest rytuałem językowym? Wydaje się, że posiada kluczowe jego cechy – instytucjonalny, społeczny i powtarzalny charakter, kontekst motywacyjny, performatywność, spetryfikowane formuły językowe. Dodatkowo, etapy oraz składowe procesy – np. poszczególne czynności postępowania przygotowawczego i sądowego – również są takimi rytuałami. Zastosowanie może tutaj znaleźć teoria skalarności zjawiska rytuału językowego, zaproponowana przez Beatę Drabik: „Porównując rytuał z aktem mowy, zmierzam do tego, aby powiedzieć o pewnej skalarności zjawiska rytuału. Akt mowy można bowiem uznać za rodzaj rytuału – rytuał najmniejszy i strukturalnie najprostszy. [...] Rytuały strukturalnie proste składają się z kolei na rytuały najbardziej złożone, strukturalnie rozbudowane”⁵¹. Proces karny będzie rytuałem nadrzędnym, najbardziej złożonym – składającym się z niezależnych rytuałów prostszych.

Instytucjonalność i powtarzalność

Wyraźnie widać instytucjonalny i powtarzalny charakter procesu karnego – podporządkowanie konkretnym wzorom oraz regularność użycia

» 49 Wyrok Sądu Rejonowego dla Warszawy-Śródmieścia w Warszawie z dnia 25 października 2013 r., sygn. akt II K 279/12.

» 50 Jerzy Skorupka, „Art. 1 KPK”, w: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, red. Jerzy Skorupka (Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2021), <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 51 Drabik, *Językowe rytuały...*, 42.

w tych samych sytuacjach. Proces karny ma strukturę ściśle określoną przez polskiego ustawodawcę w kodeksie postępowania karnego (k.p.k.)⁵². Wszczęcie śledztwa (dochodzenia) może zaistnieć tylko wtedy, gdy istnieje uzasadnione podejrzenie popełnienia przestępstwa (art. 303 k.p.k.). Kodeks wskazuje, że: istnieją określone procedury wszczęcia, zawieszenia i zakończenia postępowania (np. art. 303 k.p.k.), miejsce rozstrzygnięcia danej sprawy i właściwość danej instytucji – np. konkretny sąd rejonowy lub okręgowy (np. art. 24 i 25 k.p.k.) status i liczba uczestników – np. skład orzekający podczas rozprawy głównej (art. 28 k.p.k.), terminy realizacji – np. czas śledztwa (art. 310 k.p.k.). Proces podzielony jest na etapy, w trakcie których zmieniają się realizowane cele, przeprowadzane czynności oraz uczestnicy – którzy zyskują nowy status i związane z nim obowiązki i uprawnienia.

Postępowanie przygotowawcze (śledztwo lub dochodzenie) prowadzi prokurator lub policja (art. 298 k.p.k.), a stronami są pokrzywdzony i podejrzany (art. 299 k.p.k.). Następnie, po zamknięciu śledztwa (dochodzenia) i wniesieniu aktu oskarżenia, przechodzimy do postępowania sądowego (instancyjnego – czyli również składającego się z etapów). Stronami są tutaj już oskarżyciel (m.in. publiczny, prywatny, posiłkowy) oraz oskarżony (np. art. 385 k.p.k.). Poszczególne czynności, np. dowodowe (przesłuchanie świadka, oględziny, wezwanie biegłego czy wywiad środowiskowy), realizowane w trakcie procesu karnego muszą być przeprowadzone w sposób określony ustawowo. Zwieńczeniem procesu będzie m.in. wyrok – sporządzony na piśmie, zawierający obligatoryjne ustawowo elementy – w tym oznaczenie sądu, datę, tożsamość oskarżonego, treść rozstrzygnięcia (art. 413 k.p.k.).

Kontekst motywacyjny i charakter społeczny

Motywacyjny i społeczny charakter procesu karnego uwidacznia się w nadrzędnych zasadach prawnych, którym całość procesu jest podporządkowana. Charakter społeczny – działanie odbywające się w grupie i zorientowane na daną grupę społeczną, podkreśla i precyzuje m.in. kodeksowa zasada udziału czynnika społecznego. Stanowi ona, że: „W granicach określonych w ustawie postępowanie karne odbywa się z udziałem czynnika społecznego” (art. 3 k.p.k.). Ustawodawca podkreśla, że organy procesowe powinny „angażować do współdziałania” obywateli i instytucje społeczne⁵³. Przykładem takiego współdziałania jest instytucja ławnika. Ławnicy powoływani

» 52 Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks postępowania karnego (Dz.U. Nr 89, poz. 555, z późn. zm.).

» 53 Por. Stanisław Waltoś, Piotr Hofmański, *Proces karny. Zarys systemu* (Warszawa: Wolters Kluwer, 2020), 245.

są w sprawach najwyższej wagi i o największej społecznej szkodliwości, tj. zgodnie z art. 28 k. p. k.: w sprawach o zbrodnie, w sprawach o przestępstwa, za które ustawa przewiduje karę dożywotniego pozbawienia wolności, a także – fakultatywnie – „ze względu na szczególną zawilość sprawy lub jej wagę”. Mają – co do zasady – takie same uprawnienia i obowiązki jak sędziowie zawodowi (istnieją jednak wyjątki, np. brak możliwości przewodniczenia rozprawie). Innym przykładem społecznego charakteru procesu będzie tzw. przedstawiciel społeczny (przedstawiciel organizacji społecznej). Jego udział w rozprawie będzie możliwy, jeżeli zgodnie z art. 90 § 1 k.p.k.: „zachodzi potrzeba ochrony interesu społecznego lub interesu indywidualnego, objętego zadaniami statutowymi tej organizacji, w szczególności ochrony wolności i praw człowieka”.

Kontekst motywacyjny procesu karnego precyzują także inne zasady prawne. Przykładem może być zasada prawdy materialnej (art. 2 § k.p.k.), uznawana za kluczową i nadrzędną⁵⁴. Wskazuje ona, że podstawę wszelkich rozstrzygnięć powinny stanowić prawdziwe ustalenia faktyczne. Ustalenie prawdziwe to takie, które jest udowodnione – ale dotyczy ustaleń niekorzystnych dla oskarżonego⁵⁵. Zasada nie może być sprzeczna z zasadą domniemania niewinności (art. 5 § 1 k.p.k.), w myśl której: „Oskarżonego uważa się za niewinnego, dopóki wina jego nie zostanie udowodniona i stwierdzona prawomocnym wyrokiem”, a także z regułą *in dubio pro reo* (art. 5 § 2 k.p.k.): „Niedające się usunąć wątpliwości rozstrzyga się na korzyść oskarżonego”. Kodeksowe zasady prawne tworzą skomplikowany system wartości, niejednokrotnie wymagający interpretacji w kontekście wykonywania prawa. Niewątpliwie przyświecają jednak idei procesu, stanowiąc nadrzędny sens i podstawę odniesienia dla sędziów, obrońców czy prokuratorów.

Skalarność, sprawczość, petryfikacja formuł językowych

Konkretne czynności procesowe, np. czynności dowodowe, są składowymi procesu karnego. Zgodnie ze wspomnianą teorią skalarności, można określić te czynności „rytuałami w rytuale”. Poszczególne czynności posiadają wszystkie cechy rytuału językowego, a jednocześnie są częścią złożonego rytuału nadrzędnego. Występuje skalarność kilkustopniowa. Wskażmy jako przykłady „rytuałów w rytuale” np. przesłuchanie świadka, wezwanie biegłego, publiczne ogłoszenie wyroku. Skalarność, performatywność i petryfikację formuł językowych zobrazujmy na przykładzie przesłuchania

» 54 Andrzej Sakowicz, „Art. 2 KPK,” w: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, red. Andrzej Sakowicz (Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2020), <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 55 Jerzy Skorupka, „Art. 2 KPK,” w: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, red. Jerzy Skorupka (Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2021), <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

świadka podczas rozprawy sądowej. Przesłuchanie może być elementem następującej struktury rytuałów językowych:

Proces karny / postępowanie sądowe / rozprawa główna / przewod sądowy / przesłuchanie świadka / przyrzeczenie (akt mowy)

Proces karny – najbardziej złożony rytuał, składa się z etapów. Po zakończeniu etapu postępowania przygotowawczego (śledztwa lub dochodzenia) i wniesieniu aktu oskarżenia, ma miejsce etap postępowania sądowego. Elementem postępowania sądowego jest rozprawa główna. Ważną jej część stanowi przewod sądowy, w trakcie którego przeprowadza się czynności dowodowe. Jedną z takich czynności jest przesłuchanie świadka – osobowego źródła dowodowego. Przesłuchanie zawiera prostsze rytuały językowe – akty mowy. Jednym z nich jest przyrzeczenie mówienia prawdy.

Pouczenie oraz przyrzeczenie to dwie powiązane ze sobą, niezwykle istotne procesowo formuły językowe, z którymi świadek ma do czynienia na sali sądowej. Przed rozpoczęciem przesłuchania świadka należy pouczyć o odpowiedzialności karnej za zeznanie nieprawdy lub zatajenie prawdy (art. 190 k.p.k.). Konieczne jest także złożenie przez świadka przyrzeczenia o treści ściśle określonej w kodeksie postępowania karnego: „Świadomy znaczenia moich słów i odpowiedzialności przed prawem przyrzekam uroczyście, że będę mówił szczerą prawdę, niczego nie ukrywając z tego, co mi jest wiadome” (art. 187 k.p.k.).

Składane przyrzeczenie ma charakter uroczysty. Doniosłość i powaga aktu mowy podkreślona jest przez zachowanie wszystkich uczestników procesu: „W czasie składania przyrzeczenia wszyscy, nie wyłączając sędziów, stoją. (art. 188 § 2 k.p.k.). Przyrzeczenie, zgodnie z doktryną prawa, powinno spowodować „zmobilizowanie świadka do prawdziwych zeznań”⁵⁶. Tym samym powinno realizować cel autoperlokucyjny – wpłynąć na psychikę wykonawcy aktu mowy⁵⁷. Performatywność przyrzeczenia jest zatem wyraźnie podkreślona w doktrynie prawa – skuteczność aktu mowy wpływa bowiem na całokształt postępowania dowodowego.

Ustawa nakazuje kolejność oraz formę etapów przesłuchania. Świadek pytany jest najpierw o imię, nazwisko, wiek, zajęcie, karalność za fałszywe zeznanie lub oskarżenie oraz stosunek do stron (art. 191 k.p.k.). Następnie mają miejsce dwie fazy przesłuchania: 1) faza swobodnej wypowiedzi – podczas której świadek „spontanicznie, sam z siebie, opisuje zda-

» 56 Zob. np. Sakowicz, „Art. 188 KPK,” w: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, red. Andrzej Sakowicz (Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2020), <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 57 Michał Buchowski, „Logika sprawczej mocy obrzędów,” w: *Między sensem a genami*, red. Barbara Tuchońska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992), 105–126, za: Drabik, *Językowe rytuały...*, 42.

rzenie będące przedmiotem sprawy⁵⁸ oraz 2) faza pytań – kierowanych do świadka w odpowiedniej kolejności przez uczestników rozprawy (art. 370 § 1 k.p.k.). Świadek przesłuchiwany jest zatem zgodnie z powtarzalnym, sztywnym, ustawowym porządkiem.

Rytuały językowe a probacja i wymiar kary

Przeproszenie, przebaczenie oraz pojednanie to trzy instytucje prawa karnego mające cechy rytuałów językowych. Przeproszenie pokrzywdzonego może być m.in. obowiązkiem probacyjnym, nałożonym na sprawcę w wyroku warunkowo umarzającym postępowanie (art. 67§3 k.k.) lub wyroku warunkowo zawieszającym wykonanie kary (art. 72§1 pkt 2 k. k.). Pojednanie to natomiast akt dwustronny sprawcy i pokrzywdzonego, który wpływa m.in. na nadzwyczajne złagodzenie kary (art. 60 § 2 pkt 1 k.k.) lub umorzenie postępowania z oskarżenia prywatnego (art. 492 §1 k.p.k.). Składa się z kilku współwystępujących zachowań uczestników procesu: przeproszenia, żalu i skruchy u sprawcy oraz przebaczenia u pokrzywdzonego⁵⁹.

Wskażmy cechy rytuału językowego na przykładzie przeproszenia będącego obowiązkiem probacyjnym. Sąd poddaje sprawcę próbie, określając czas jej trwania. Jednocześnie nakłada na sprawcę obowiązki, których celem jest zapobieżenie powrotowi do przestępstwa⁶⁰. Jednym z takich obowiązków może być przeproszenie pokrzywdzonego. Jest to akt jednostronny – wymagający wyłącznie działania ze strony sprawcy. Sąd może w wyroku wskazać termin realizacji tego obowiązku, a także podać formę (np. pisemną) i dokładną treść wypowiedzi.

Przeproszenie, w przeciwieństwie do aktu przeprosin w życiu codziennym, jest w tej sytuacji obligatoryjne i realizuje odmienne, prawnokarnie relewantne funkcje. Ma charakter instytucjonalny i powtarzalny, będąc obowiązkiem określonym przez sąd w wyroku, na podstawie przepisów ustawy. Niewątpliwie istotny jest również charakter społeczny przeproszenia – próba naprawienia relacji, zakończenia konfliktu z innym uczestnikiem procesu. Kontekst motywacyjny to jednak przedmiot szerokiej dyskusji w doktrynie prawa. Jakie wartości są chronione dzięki realizacji tego obowiązku, jaki jest sens nakładania go na sprawcę w wyroku? Jak wskazuje Maroń, istnieją dwa podstawowe cele przeproszenia: 1) „walor wychowawczy wobec sprawcy, upatrywany w oddziaływaniu [...]

» 58 Bartłomiej Chorąży, Marcin Poprawa, „Zeżnanie świadka w postępowaniu sądowym – wybrane problemy lingwistyki kryminalistycznej,” w: *Lingwistyka kryminalistyczna. Teoria i praktyka*, red. Monika Zaśko-Zielińska, Krzysztof Kredens (Wrocław: Uniwersytet Wrocławski: Quaestio, 2019), 112.

» 59 Por. Grzegorz Maroń, „Przeproszenie, przebaczenie i pojednanie w polskim prawie karnym – wybrane aspekty,” *Prokuratura i Prawo*, 3 (2020), <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 60 Gardocki, *Prawo...*, 208.

na postawę skazanego, poprzez zmuszenie go do okazania gestu skruchy i skłonienie do autorefleksji⁶¹ i 2) funkcja kompensacyjna dla pokrzywdzonego: „w postaci moralnego zadośćuczynienia czy poczucia moralnej satysfakcji”⁶².

Ponownie podkreślony zostaje w prawie karnym performatywny charakter rytuału. Przeproszenie ma być czynnością perlokucyjną – akt mowy ma wpływać na psychikę sprawcy – (autoperlokucja) oraz pokrzywdzonego. Warto zwrócić uwagę, że zgodnie z teorią aktów mowy Johna Austina czasownik „przepraszam” należy do tzw. grupy czasowników wyrażających – inaczej zachowaniowców (*behabitives*). Są to czasowniki wyrażające postawę lub stan psychiczny nadawcy⁶³. Cele prawnokarne przeproszenia stoją z tą teorią w sprzeczności. Nie zakłada się, że przeproszenie będzie wyrażeniem stanu psychicznego sprawcy – szczerego żalu, skruchy czy chęci poprawy. Realizacja obowiązku ma raczej taki stan psychiczny wywołać.

Niechęć do przeproszenia z własnej inicjatywy podawana jest w wyrokach sądowych jako argument nałożenia obowiązku probacyjnego. W wyroku Sądu Rejonowego w Nowym Sączu wskazano, że: „oskarżona pomimo upływu 10 miesięcy od dnia zdarzenia nie przeprosiła w żaden sposób pokrzywdzonej, a co gorsza jej postawa [...] wskazuje, iż w żaden sposób nie żałuje ona swojego postępowania”⁶⁴. W innej sprawie karnej celem obowiązku jest „ukorzenie się przed pokrzywdzonym”, co „daje chwilę refleksji nad dotychczasową postawą [...]”⁶⁵.

Niezgodność czasownika wyrażającego ze stanem psychicznym sprawcy prowadzi do sytuacji, w których skazany nie chce zrealizować obowiązku probacyjnego⁶⁶ lub po realizacji obowiązku oświadcza, że zmienia zdanie i jednak popiera przestępstwo, które popełnił⁶⁷. Zdarzają się sprawy karne, w których skazany co prawda przeprasza, ale jednocześnie nie przyznaje się do winy – lub też skazany przeprasza za to, co się stało, a nie za to, co zrobił⁶⁸. Pomimo tezy Sądu Najwyższego, że: „akt przeproszenia (ubolewania) odrywa się od emocji i uczuć [w aspekcie procesowym]”⁶⁹, silna niechęć sprawcy do realizacji tego obowiązku jest przedmiotem kontrowersji w doktrynie prawnokarnej, m.in. w kontekście

» 61 Maroń, *Przeproszenie...*, <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 62 Maroń, *Przeproszenie...*, <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 63 John Langshaw Austin, *Mówienie i poznawanie*, przeł. Bohdan Chwedeńczuk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993), 695, cyt. za: Grażyna Osika, „Teorie aktów mowy,” *Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Seria: Organizacja i Zarządzanie*, 6 (2001): 8.

» 64 Wyrok Sądu Rejonowego w Nowym Sączu z dnia 23 września 2021 r., sygn. akt II K 755/21.

» 65 Wyrok Sądu Rejonowego w Nowym Sączu z dnia 26 kwietnia 2021 r., sygn. akt II K 626/20.

» 66 Por. np. wyrok Sądu Rejonowego w Grudziądzu z dnia 26 lipca 2022 r., II K 1003/21.

» 67 Maroń, *Przeproszenie...*, <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 68 Maroń, *Przeproszenie...*, <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 69 Uchwała Sądu Najwyższego z dnia 28 czerwca 2006 r., sygn. III CZP 23/06, LEX nr 182872.

konstytucyjnego uprawnienia wolności słowa. Niezamierzony w nauce prawa cel perlokucyjny bywa nawet określany jako „akt niktzemnego samoponizienia” sprawcy⁷⁰.

Sprawcom bywa narzucana forma i treść przeproszenia – często nawiązująca w sposób symboliczny do sposobu popełnienia przestępstwa lub do osoby pokrzywdzonego. Sąd Rejonowy w Zawierciu nawiązał do miejsca popełnienia przestępstwa, nakładając obowiązek: „przeproszenia pokrzywdzonego R. S. poprzez odczytanie na najbliższej po uprawomocnieniu wyroku sesji Rady Miejskiej w P. oświadczenie następującej treści: ‘Przepraszam R. S. za wypowiedziane przeze mnie pod jego adresem, na sesjach Rady Miejskiej w P. w dniach 23 grudnia 2019 r. i 27 stycznia 2020 r. słowa sugerujące podobieństwo do zbrodniarzy hitlerowskich’”⁷¹.

Sąd Rejonowy w Golubiu-Dobrzyniu zaznaczył istotę przestrzeni internetowej, a także formę i zasięg popełnionego przestępstwa z wypowiedzi:

R. A. swoje groźby kierował z wykorzystaniem konta na portalu społecznościowym, czyniąc to w sposób wulgarny i napastliwy. Nazwał R. S. „s[...]synem”. Wpis z 8 czerwca 2020 r. wskazuje, że R. S. zabił ojca oskarżonego, nie precyzując choćby, iż chodzi o wypadek drogowy, do którego zmarły mógł się przyczynić. Wpis na portalu społecznościowym mógł dotrzeć do znacznej grupy osób. Ze zrzutu ekranu wynika, iż został udostępniony przez osoby trzecie. W tym stanie rzeczy rzeczą konieczną wydaje się, aby oskarżony przeprosił pokrzywdzonych w takiej samej formie, w jakiej groził pokrzywdzonym. Będzie to czytelny sygnał dla odbiorców mediów społecznościowych, iż zachowanie oskarżonego spotkało się z adekwatną reakcją ze strony organów wymiaru sprawiedliwości⁷².

Wnioski

Polskie prawo karne złożone jest z wielu rytuałów językowych. Rytualność językowa charakteryzuje istotne kulturowo przedmioty prawnokarnej ochrony: mszę świętą, pogrzeb, zawarcie małżeństwa. Jest sposobem popełniania przestępstw – ale i sposobem ścigania i sądzenia przestępców. Rytuały posiadają charakter instytucjonalny – podporządkowany wzorom i specyfice funkcjonowania władzy sądowniczej. Posiadają także charakter społeczny – system sprawiedliwości tworzony jest z myślą o obywatelach

» 70 Por. „Z profesorem Bogusławem Wolniewiczem rozmawiają Stanisław Starnawski i Ziemowit Gowin. Jak się jest w środku nurtu, to się walczy, a nie dokonuje nad nim refleksji,” *Teologia Polityczna* 6 (2014): 10, cyt. za: Maroń, *Przeproszenie...*, <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 71 Wyrok Sądu Rejonowego w Zawierciu z dnia 30 marca 2021 r. sygn. akt II K 431/20.

» 72 Wyrok Sądu Rejonowego w Golubiu-Dobrzyniu z dnia 5 marca 2021 r., sygn. akt II K 168/20.

danego państwa, realizuje funkcje prewencyjną i ochronną. Ustawodawca przekonuje nas, że rytuały składają się z wielu formuł powtarzalnych, regularnie używanych w tych samych sytuacjach. Niezwykle ważny jest ich kontekst motywacyjny – chronione dzięki rytuałom wartości, wyrażone np. w kodeksowych zasadach prawnych.

Istotną cechą aspektu rytualno-językowego okazuje się być performatywność – zdolność do kreowania nowych stanów rzeczy. Prawo karne wyraźnie chroni sprawczość regulowanych ustawowo rytuałów cywilnych i religijnych. Jednocześnie, poprzez inkryminację określonych czynów, próbuje zapobiegać zmianom rzeczywistości, które obywatelom szkodzą, np. raniąc ich uczucia religijne.

Skuteczność procesu karnego wiąże się ściśle także ze zmianami stanu psychicznego jego uczestników. Sprawczość i symboliczność uwidacznia się w performatywnych aktach mowy podczas rozpraw sądowych czy po ogłoszeniu wyroku. Sztwna kolejność stałych, narzuconych ustawą formuł językowych wzmacnia powagę składanego przez świadka przyrzeczenia. Obowiązek przeproszenia ma natomiast – zgodnie z wolą doktryny prawa – skłaniać skazanego do autorefleksji, a pokrzywdzonemu gwarantować moralną satysfakcję. Performatywna rytualność językowa jest zatem konstytutywna dla polskiego prawa karnego i w sposób kluczowy wpływa na jego wykonywanie. ●

Abstrakt

Celem artykułu jest wyodrębnienie i scharakteryzowanie aspektu rytualności językowej w polskim prawie karnym materialnym i procesowym. Wyróżnić można cztery prawnokarnie relewantne kategorie rytuałów językowych: rytuały językowe stanowiące przedmiot ochrony, rytuały będące elementem strony przedmiotowej przestępstwa, rytuały realizowane w trakcie procesu karnego, rytuały związane z okresem próby i wymiarem kary dla sprawcy. Ustawodawca chroni wolność uczestnictwa w wybranych rytuałach językowych – mszy świętej, pogrzebie, wyborach. Inne rytuały mogą zostać uznane za sposób popełnienia przestępstwa, np. przemoc stadionowa wyrażana w formie mowy nienawiści. Proces karny, którego składową jest np. przyrzeczenie świadka, można uznać za złożony, skalarny rytuał językowy. Kluczową cechą aspektu rytualności językowej jest performatywność, która przyczynia się do wykonywania prawa.

Słowa kluczowe:

rytuał językowy, prawo karne, proces karny, performatywność, akty mowy, mowa nienawiści

Bibliografia

Antas, Jolanta. „Polskie zasady grzeczności.” W: *Język trzeciego tysiąclecia II*, t. 1, red. Grzegorz Szpila, 347-363. Kraków: Krakowskie Towarzystwo Popularyzowania Wiedzy o Komunikacji Językowej Tertium, 2002.

Austin, John Langshaw. *Mówienie i poznawanie*. Przeł. Bohdan Chwedeńczuk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.

Bortliczek, Małgorzata. „Językowe rytuały fatyczne w publikacjach edukacyjnych.” *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, 16, 4(62) (2021): 81-92.

Buchowski, Michał. „Logika sprawczej mocy obrzędów.” W: *Między sensem a genami*, red. Barbara Tuchańska, 105-126. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.

Cammack, Mark. „Evidence Rules and the Ritual Functions of Trials: Saying Something of Something.” *Loyola of Los Angeles Law Review*, 25, 3 (1992): 783-796.

Chorąży, Bartłomiej, Poprawa, Marcin. „Zeznanie świadka w postępowaniu sądowym – wybrane problemy lingwistyki kryminalistycznej.” W: *Linguistyka kryminalistyczna. Teoria i praktyka*, red. Monika Zaśko-Zielińska, Krzysztof Kredens, 99-145. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski: Quaestio, 2019.

Drabik, Beata. *Językowe rytuały tworzenia więzi interpersonalnej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

Gardocki, Lech. *Prawo karne*. Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2019.

Grochala, Beata. „Nowy – stary rytuał językowy dziennikarzy sportowych.” *Język a Kultura*, 26 (2016): 221-230.

Hypś, Sławomir. „Art. 195 KK.” W: *Kodeks karny. Komentarz*, red. Alicja Grześkowiak, Krzysztof Wiak. Warszawa: Wydawnictwo C. H. Beck, 2021.

<https://legalis.pl/> (10.09.2022).

„Joanna Scheuring-Wielgus odpowie za protest w kościele. Jest zgoda Sejmu.” <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2022-11-04/joanna-scheuring-wielgus-odpowie-za-protest-w-kościele-jest-zgoda-sejmu/> (04.11.2022).

Jońca, Maciej. „Poena cullei. Kara czy rytuał?” *Zeszyty Prawnicze*, 5, 1 (2017): 83-100.

Jurczak, Justyna. *Działalność Policji wobec zjawiska stadionowej mowy nienawiści*. Warszawa: Biuro Rzecznika Praw Obywatelskich, 2015.

Jurczewski, Mariusz. *Prawno-kryminalistyczna problematyka przestępczości stadionowej* [Rozprawa doktorska, Uniwersytet w Białymstoku].

<https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/handle/11320/1272> (10.09.2022).

Kita, Małgorzata. *Językowe rytuały grzecznościowe*. Katowice: Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych, 2005.

Kołąkowski, Leszek. *Obecność mitu*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1994.

Małycka, Agata. „Pojęcie rytuału na tle innych zjawisk językowych.” W: *Rytualizacja w komunikacji społecznej i interkulturowej*, red. Jan Mazur, 17-24. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004.

Marcjanik, Małgorzata. *Polska grzeczność językowa*. Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, 2000.

Maroń, Grzegorz. „Przeproszenie, przebaczenie i pojednanie w polskim prawie karnym – wybrane aspekty.” *Prokuratura i Prawo*, 3 (2020) <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

Noegel, Scott. „The Ritual Use of Linguistic and Textual Violence in the Hebrew Bible and Ancient Near East.” W: *State, Power, and Violence*, red. Margo Kitts, Bernd Schneidmüller, Gerald Schvedler, Eleni Tounta, Hermann Kulke, Uwe Skoda, 33-46. Wiesbaden: Harrassowitz, 2010.

Orbęrska, Monika; Pankalla, Andrzej. *Mity kultury współczesnej. Perspektywa psychoantropologiczna*. Poznań: Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM, 2020.

Orłowski, Maciej. „Ruszył proces 32 osób, które przerwały mszę po wyroku TK ws. aborcji. ‘Uczono mnie, by nie być obojętnym’.” <https://www.newsweek.pl/polska/polityka/ruszył-proces-32-osob-ktore-przerwały-msze-po-wyroku-tk-ws-aborcji-uczono-mnie-by-nie-rdf2txh> (10.09.2022).

Osika, Grażyna. „Teorie aktów mowy.” *Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Seria: Organizacja i Zarządzanie*, 6 (2001): 95-113.

Ożóg, Kazimierz. „Rytualizacja w języku władzy komunistycznej PRL.” *Oblicza Komunikacji*, 7 (2014): 37-50.

Pankalla, Olga. „Opinia biegłego sądowego z zakresu językoznawstwa jako środek dowodowy w postępowaniu karnym – praktyka orzecznicza polskich sądów powszechnych.” *Poznański Półrocznik Językoznawczy*, 30, 1 (2021): 60-76.

Pankalla, Andrzej. *Psychologia mitu, Kultury tradycyjne a współczesność*. Warszawa: Eneteia, 2000.

Sakowicz, Andrzej. „Art. 188 KPK.” W: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, red. Andrzej Sakowicz. Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2020 <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

Sakowicz, Andrzej. „Art. 2 KPK.” W: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, red. Andrzej Sakowicz. Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2020 <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

Skarbek, David; Wang, Peng. „Criminal rituals.” *Global Crime*, 16, 4 (2015): 288-305.

Skorupka, Jerzy. „Art. 1 KPK.” W: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, red. Jerzy Skorupka. Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2021. <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

Skorupka, Jerzy. „Art. 2 KPK.” W: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, red. Jerzy Skorupka. Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2021 <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

Stypa, Hanna. „Bracia i Siostry – rytuały językowe na przykładzie mszy świętej.” W: *Język, rytuał, pleć*, red. Marek Cieszkowski, Jacek Szczepaniak, 219-226. Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 2011.

Waltoś, Stanisław; Hofmański, Piotr. *Proces karny. Zarys systemu*. Warszawa: Wolters Kluwer, 2020.

Winn, Peter. „Legal ritual.” *Law and Critique*, 2 (1991): 207-232.

Yelle, Robert. „Rhetorics of Law and Ritual: A Semiotic Comparison of the Law of Talion and Sympathetic Magic.” *Journal of the American Academy of Religion*, 69, 3 (2001): 627-647.

Akty prawne

Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks karny (Dz. U. Nr 88, poz. 553 z późn. zm.).

Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks postępowania karnego (Dz.U. Nr 89, poz. 555, z późn. zm.).

Orzecznictwo sądowe

Uchwała Sądu Najwyższego z dnia 28 czerwca 2006 r., sygn. akt III CZP 23/06, LEX nr 182872.

Wyrok Sądu Rejonowego w Giżycku z dnia 25 maja 2021 r., sygn. akt V K 94/20.

Wyrok Sądu Rejonowego dla Warszawy-Śródmieścia w Warszawie z dnia 25 października 2013 r., sygn. akt II K 279/12.

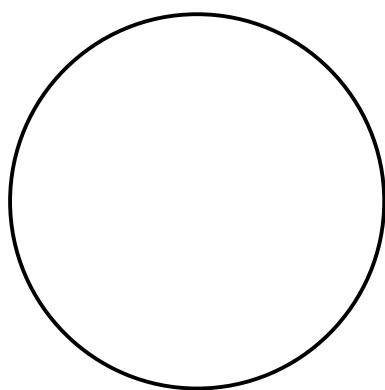
Wyrok Sądu Rejonowego w Nowym Sączu z dnia 23 września 2021 r., sygn. akt II K 755/21.

Wyrok Sądu Rejonowego w Nowym Sączu z dnia 26 kwietnia 2021 r., sygn. akt II K 626/20.

Wyrok Sądu Rejonowego w Grudziądzu z dnia 26 lipca 2022 r., II K 1003/21.

Wyrok Sądu Rejonowego w Zawierciu z dnia 30 marca 2021 r. sygn. akt II K 431/20.

Wyrok Sądu Rejonowego w Golubiu-Dobrzyniu z dnia 5 marca 2021 r., sygn. akt II K 168/20.



Sebastian Lesiczka

Doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie Nauki o sztuce, absolwent Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II oraz Uniwersytetu Rzeszowskiego, etnomuzykolog, muzyk kościelny, animator kultury, zbieracz folkloru. Autor publikacji dotyczących folkloru muzycznego na Rzeszowszczyźnie oraz obrzędowości rodzinnej i dorocznej mieszkańców tego regionu. Członek Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół żywej tradycji śpiewów religijnych w Polsce oraz związków ludowych śpiewów z obrzędowością doroczną i rodzinną.



<https://orcid.org/0000-0002-2289-9497>

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (43)/2023, s. 150-168
doi: 10.48239/ISSN1232668243152171

Sebastian Lesiczka

Ludowy obrzęd pogrzebowy w Polsce i jego sonosfera

Śmierć człowieka jest jednym z krytycznych momentów w życiu społecznym, zwłaszcza małych, lokalnych wspólnot. Zjawisko to z jednej strony budzi powszechny strach, z drugiej zaś uczucie smutku, bólu i tęsknoty za zmarłym. Odpowiedzią na powstający na skutek śmierci stan zagrożenia dla wspólnoty lokalnej jest kompleks tradycyjnych i przyjętych przez lud form zachowań symbolicznych, które składają się na obrzęd pogrzebowy¹. U jego podstaw leżą dwa przeciwstawne dążenia: chęć zatrzymania zmarłego, utrzymania więzi z nim, lecz w zmienionej formie, oraz dążenie do uwolnienia się od niego². Wypełnienie obrzędowych czynności miało ułatwić zmarłemu przejście na tamten świat, a społeczności, zwłaszcza rodzinie zmarłego, pozwolić na pożegnanie się z nim i bezpieczne odłączenie go od wspólnoty żyjących.

Obrzędowość pogrzebowa w Polsce sięga swoimi korzeniami archaicznej warstwy kultury ludowej, zawierając wiele elementów przedchrześcijańskich, współistniejących z chrześcijańską eschatologią. Ludowy obrzęd pogrzebowy na ziemiach polskich składał się z kilku lub nawet

» 1 Por. Joanna Tokarska, Jerzy S. Wasilewski, Magdalena Zmystowska, „Śmierć jako organizator kultury”, *Etnografia Polska* XXVI, z. 1 (1982): 79-114.

» 2 Andrzej Brenzc, „Polska obrzędowość pogrzebowa jako obrzęd przejścia”, *Lud*, 71 (1987): 217-218.

kilkunastu etapów, przez które przechodził zmarły oraz jego najbliżsi. W ostatnich dziesięcioleciach w wielu miejscach kraju zatracił on jednak swój dawny charakter i przebieg. Przemiany ludowego obrzędu pogrzebowego postępują w bardzo szybkim tempie. Wiążą się one z zepchnięciem tematyki śmierci na margines i zmianą wartości tradycyjnego „sposobu umierania”. Najnowsze badania przeprowadzone przez autora na Rzeszowszczyźnie pokazują, że zwłaszcza w środowiskach wiejskich zachowało się wiele ludowych wierzeń i rytuałów związanych z różnymi momentami obrzędu. Wciąż żywy jest zwyczaj czuwania i modlitwy przy zmarłym. Czuwanie, które odbywało się zawsze w domu zmarłego, coraz częściej przenoszone jest jednak do kaplic cmentarnych lub domów pogrzebowych, gdzie przechowywane jest ciało zmarłego przed pogrzebem. Wyodrębnione i scharakteryzowane przez pryzmat sonosfery etapy obrzędu, choć w znacznej mierze będące już reliktem przeszłości, są ważnym elementem polskiej kultury ludowej i narodowej.

Terminologia i metodologia

W *Słowniku folkloru polskiego* obrzędy zdefiniowane zostały jako „ceremonie związane z kultem, zespoły określonych czynności, gestów i słów stanowiących stronę zewnętrzną uroczystości wierzeniowych oraz aktów społeczno-prawnych”³. Zofia Staszczak wskazywała ponadto na możliwość występowania w obrzędzie obok reguł racjonalnych także elementów symboliki świeckiej oraz odniesień magicznych lub religijnych⁴. Pomocne w określeniu omawianego desygnatu może być stanowisko etnolingwistów, m.in. Nikity I. Tolstoja, według którego obrzęd, rozumiany jako wielokodowy makroznak, współtworzą kody: werbalny, personalny, temporalny, przestrzenny, akcyjny, muzyczny i przedmiotowy. Można w związku z tym wyróżnić poziom werbalny i poziom rytualny obrzędu⁵. Tak rozumiany obrzęd współtworzą także określone rekwizyty, stroje, gesty i zachowania. Ponadto obrzędy, zwłaszcza rodzinne, są też aktem społecznym, wykonywanym w interesie określonej społeczności⁶. Obrzędowość rodzinna skupia się wokół triady przełomowych momentów ludzkiego życia: narodzin, zaślubin i pogrzebu. Obrzędy te związane są ze

» 3 Hasło: „obrzędy”, w: *Słownik folkloru polskiego*, red. Julian Krzyżanowski (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1965), 275.

» 4 Hasło: „obrzędy”, w: *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Zofia Staszczak (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987), 257.

» 5 Nikita I. Tolstoj, „Iz „grammatiki” slavjanskich obrjadov”, w: Nikita I. Tolstoj, *Jazyk i narodnaja kul'tura. Očerki po slavjanskoj mifologii i etnolingvistike* (Moskwa: Izdatel'stvo „Indrik”, 1995), 63.

» 6 Tomasz Rokosz, *Obrzęd sobótkowy. Tradycja i jej transformacje (studium etnokułturowe)*, (Wrocław–Siedlce: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach 2016), 19.

zmianą statusu społecznego jednostek lub całych grup i służą społeczności do odpowiedniego przygotowania się i przyjęcia tej zmiany, dlatego nazywane są często „obrzędami przejścia”⁷.

Twórcą teorii obrzędów przejścia (*rites de passage*) powstałej na początku XX wieku był francuski etnograf i folklorysta Arnold van Gennep⁸. Według niego na obrzęd składają się trzy fazy: separacji, czyli wyłączenia z dotychczasowego statusu, okresu marginalnego (przejściowego) oraz rytuałów włączania do nowego stanu (integracji)⁹. Schemat tej koncepcji, poddawany przez lata krytyce i licznym modyfikacjom (zwłaszcza przez antropologów brytyjskich), jest podstawą i punktem wyjścia do badań nad obrzędowością rodzinną¹⁰.

Obrzęd pogrzebowy, zamykający cykl życia ludzkiego, bardzo dobrze ilustruje powyższą teorię. Schemat koncepcji A. van Gennepa można wykorzystać do badania obrzędu pogrzebowego na ziemiach polskich. Rytuały towarzyszące zmianom społecznym powstałym wskutek śmierci człowieka da się podzielić na trzy fazy¹¹. Przechodzi przez nie zarówno zmarły i jego dusza, jak i najbliższa rodzina i krewni, a także społeczność, z którą był związany i w której funkcjonował zmarły.

W fazie pierwszej następuje zmiana statusu zmarłego i jego najbliższej rodziny oraz krewnych i sąsiadów. Podstawowym obowiązkiem żyjących wobec zmarłego jest zerwanie wszystkich dotychczasowych związków. Zmarły zostaje w sposób rytualny odseparowany od domowników, przedmiotów domowych, gospodarczych, a następnie od całego świata żywych. Rytualne wyłączenie zmarłego (jego ciała i duszy) odbywa się stopniowo poprzez m.in.: pojednanie się zmarłego z żywymi przed śmiercią, dzwonienie kościelnymi dzwonami w chwili śmierci, wkładanie zmarłemu do ręki gromnicy, zachowywanie ciszy, kropienie wodą święconą, odmawianie modlitw i śpiew, przerywanie czynności gospodarczych, odpowiednie urządzenie izby – podział przestrzeni (dla zmarłego i dla żywych), zasłanianie okien, wynoszenie zmarłego nogami skierowanymi w stronę drzwi, uderzanie trumną o próg¹².

» 7 Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. Beata Biały (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006), 35-36.

» 8 Arnold van Gennep, *Les rites de passage* (Paris: Émile Nourry, 1909), 14; zob. Victor Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. Ewa Dzurak (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010), 121-123; por. Zdzisław Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne. Zwyczaje, obrzędy i wierzenia pogrzebowe oraz zaduszkowe mieszkańców regionu opoczyńskiego i radomskiego* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2007), 165-167.

» 9 Van Gennep, *Obrzędy przejścia...*, 36.

» 10 Michał Buchowski, „Etnologiczna interpretacja obrzędów przejścia,” *Lud*, 69 (1985): 63-72; por. Brenzc, *Polska obrzędowość pogrzebowa...*, 216.

» 11 Hasło: „obrzędy przejścia”, w: *Obyczaje, języki, ludy świata. Encyklopedia PWN*, red. Sławomir Żurawski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007), 533.

» 12 Por. Brenzc, *Polska obrzędowość pogrzebowa...*, 221-223.

Druga faza (marginalna) obejmuje praktyki w okresie od momentu śmierci do pochowania ciała. W tym czasie należało odpowiednio przygotować ciało i duszę zmarłego do przejścia ze świata żywych do „świata umarłych”. Ponadto rodzina zmarłego wchodząc w okres żałoby zostaje wyłączona z czasu powszedniego (profanum). Obowiązują ją konkretne zakazy i ograniczenia w życiu społecznym, związane przede wszystkim z udziałem w zabawach tanecznych, weselach i innych imprezach masowych. Izolacja rodziny kształtuje okres fazy granicznej, pozwalając na odpowiednie przejście i przejęcie nowych ról¹³.

W trzeciej fazie dokonują się rytualne włączanie zmarłego i jego integracja ze światem umarłych. Do tej grupy czynności należy m.in.: otwieranie okien, rytualne mycie i ubieranie zmarłego, wyposażenie go w „niezbędne” przedmioty, przejście w kondukcje pogrzebowym, urządzenie uczty pogrzebowej i modlitwa za zmarłego w określonych momentach po śmierci.

Jak widać, fazy wyodrębnione przez A. van Gennepa nie mają w obrzędzie pogrzebowym charakteru uporządkowanego następstwa, łańcucha wydarzeń. Splatają się one ze sobą w różnych momentach obrzędu, nakładając się wzajemnie. Rytuały te w symboliczny sposób wyrażają fakt zmiany statusu społecznego zmarłego i wprowadzają czas święty, obrzędowy (sacrum). Dopiero ich wypełnienie pozwalało przywrócić czas powszedniego bytowania (profanum) i dodatkowo umocnić więzi rodzinne i społeczne, np. poprzez anulowanie antagonizmów z sąsiadami czy bliskimi. To dowodzi, że cechą, a zarazem funkcją tego typu obrzędów jest mediacyjność¹⁴. W obrzędowości pogrzebowej bardzo ważną rolę odgrywa ponadto kontekst wierzeniowy, związany głównie z religią chrześcijańską oraz dawnymi tradycjami słowiańskimi o genezie przedchrześcijańskiej¹⁵.

Ważnym elementem obrzędu pogrzebowego jest jego sonosfera, czyli kod muzyczny obrzędu, który należy do warstwy werbalnej i rytualnej obrzędu. Składają się na niego: dźwięki przyrody, sygnały nadprzyrodzone, które zwiastują śmierć, dźwięki instrumentów muzycznych, w tym dzwonów, oraz dźwięki będące wynikiem ekspresji głosowej człowieka – w postaci lamentów, śpiewów, oracji i modlitw. Dźwięki te stanowią integralną część obrzędu i pełnią w nim określone funkcje, zwłaszcza rytualne¹⁶.

» 13 Por. Brencz, *Polska obrzędowość pogrzebowa...*, 223-225.

» 14 Rokosz, *Obrzęd sobótkowy...*, 37.

» 15 Por. Mariola Tymochowicz, „Rola tradycyjnych obrzędów przejścia w podtrzymywaniu więzi rodzinnych i społecznych (na przykładach z obszaru województwa lubelskiego),” *Rocznik Lubelskiego Towarzystwa Genealogicznego* V, 2013 (2014): 188211; por. M. Paul, *Człowiek rodzi się na śmierć i umiera na życie – komentarz wystawy „Obrzędy przejścia i ich symbolika”*, Rzeszów: Muzeum Okręgowe, 2003, 3-4.

» 16 Zob. Jan Adamowski, „Polskie pieśni pogrzebowe,” *Twórczość Ludowa* 26, nr 3-4 (1994): 14-17.

W tradycyjnej społeczności wiejskiej człowiek był w dużej mierze zależny od sił przyrody, która przemawiała do człowieka, a „mówiąc” („śpiewając”) wysyłała sygnały, które mogły być przez niego odbierane i interpretowane. Wierzono, że w momencie ludzkiej śmierci następowało zakłócenie harmonii współbrzmiającej między duszą i ciałem. Dotykało ono także rodzinę zmarłego. Kultura ludowa, przy udziale ludowej religijności, wytworzyła wiele rytualnych sposobów na przywrócenie ładu po śmierci człowieka, zarówno dla jego duszy, jak i dla pozostających przy życiu jego bliskich. Na obszarze całego kraju do tych rytuałów przenikały elementy muzyczne, pojawiające się w kontekście śmierci człowieka, widoczne niemal na każdym etapie obrzędu pogrzebowego.

Elementem sonosfery obrzędu pogrzebowego jest także cisza, którą należało zachowywać w określonych momentach obrzędu (m.in. w momencie konania, przy inhumacji ciała, w okresie żałoby). Zofia Lissa pisząc o roli ciszy i pauzy w muzyce zauważyła, że cisza „[...] nie jest tylko przejawem braku muzyki, czy innych efektów akustycznych, nie jest stagnacją rozwoju dramatycznego, ale świadomym i zamierzonym środkiem wyrazowym. Jest przejawem napięcia emocji, w którym żadne środki muzyczne już nie wystarczają, nie mogąc dźwignąć napięcia przedstawionych przeżyć. Cisza w tych sytuacjach jest nasycona, [...] jest pełna znaczenia, jest skoncentrowanym przejawem kulminacji emocjonalnej [...]”¹⁷. Zachętę do milczenia i ciszy spotkać można w dokumentach posoborowych Kościoła, m.in. w obrzędach pogrzebu dostosowanych do zwyczajów diecezji polskich¹⁸. Zachowywano ją także podczas domowej modlitwy przy zmarłym. Zachowywanie ciszy w ludowym obrzędzie pogrzebowym miało przede wszystkim wymiar eschatologiczny i integrujący. W kontekście obrzędu przejścia, jakim jest obrzęd pogrzebowy, można też mówić o wyłączającej funkcji ciszy¹⁹.

Etapy obrzędu

Tak zdefiniowany obrzęd pogrzebowy wraz z kodem muzycznym daje możliwość wyodrębnienia i scharakteryzowania jego poszczególnych etapów oraz wyekscerpowania w nich najistotniejszych elementów muzycznych, pełniących funkcje rytualne. Opierając się na badaniach obrzędu pogrzebowego w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem szczegółowo badanej Rzeszowszczyzny, można wyróżnić kilkanaście odrębnych etapów obrzędu.

» 17 Zob. Zofia Lissa, „O roli ciszy i pauzy w muzyce”, *Muzyka* 4 (1960): 12; por. Kinga Kiwała, „Muzyka a cisza. O wymiarach ciszy w muzyce”. *Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL* 29 nr 1(113) (2016): 65-86.

» 18 Por. *Obrzędy pogrzebu dostosowane do zwyczajów diecezji polskich*, Katowice 1978, nr 10.

» 19 Por. Tomasz Rokosz, *Między mową a śpiewem. Słowo, muzyka i obrzęd w kontekście przemian* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2019), 200.

Zapowiedzi śmierci

Swoistym preludium do obrzędu są zapowiedzi śmierci. Wiara w istnienie znaków i przesłanek zapowiadających śmierć była i bywa dotychczas jeszcze żywa w wielu miejscowościach, w szczególności w środowiskach wiejskich. W środowiskach tych, przesiąkniętych katolicyzmem, silnie zakorzenione były wierzenia przedchrześcijańskie, co prowadziło do skomplikowanych praktyk duchowych i jednocześnie „mystyfikacji rzeczywistego charakteru przyrody”²⁰. Na obszarze całego kraju przepowiadano śmierć na podstawie różnych znaków i zjawisk przyrodniczych, zachowań ludzi i zwierząt, snów oraz rozmaitych odgłosów²¹.

Bardzo powszechnym zwiastunem śmierci było nietypowe zachowanie i odgłosy zwierząt²². Do dziś w środowiskach wiejskich istnieje przeświadczenie, że pies jest zwierzęciem, które czuje i widzi śmierć²³. Można w tym dostrzec bardzo archaiczne nawiązanie – pies to klasyczny psychopompos, przewodnik dusz w zaświaty, a także strażnik zaświatów, związany z chtonicznymi bóstwami śmierci²⁴. W Niwiskach śmierć przepowiadano na podstawie przejmującego wycia psa i kopania przez niego dołek w ziemi w pobliżu domu lub w zasięgu gospodarstwa. W innych lasowiackich wsiach zgon zwiastował pies wyjący z pyskiem skierowanym ku dołowi, ku ziemi. W kulturze ludowej Słowian wierzono powszechnie, że ziemia żywi człowieka, zapewnia mu byt, a po śmierci odpoczynek, przyjmując go na powrót do swojego łona²⁵. W Kamieniu (powiat rzeszowski) wierzono, że pies wyjący w górę przepowiada pożar, a w dół – śmierć²⁶. Informatorzy zgodnie dodają, że odgłos wycia psa jest wtedy bardzo charakterystyczny i długi.

» 20 Michał Buchowski, „Model religijności ludowej – próba konstrukcji”, *Lud* 63 (1979): 104-106.

» 21 Barbara Ogrodowska, *Polskie tradycje i obyczaje rodzinne* (Warszawa: Sport i Turystyka – Muza, 2007), 235.

» 22 Por. Krystyna Kwaśniewicz, „Zwyczaje i obrzędy rodzinne”, w: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 2, red. Maria Biernacka, Maria Frankowska, Wanda Paprocka (Wrocław: Ossolineum, 1981), 109.

» 23 Por. Adam Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego* (Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1921), 9-16; por. *Komentarze do polskiego atlasu etnograficznego*, red. Janusz Bohdanowicz, 14; por. H. Biegeleisen, *U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłą* (Lwów: Instytut Stauropigijański, 1929), s. 258; por. Krystyna Turek, *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku* (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993), 24; por. Jan Adamowski, Jadwiga Doda, Halina Mickiewicz, „Śmierć i pogrzeb w relacjach Polaków mieszkających na Białorusi”, *Etnolingwistyka* 9/10 (1998): 259-260; por. Aldona Plucińska, *Polskie zwyczaje rodzinne* (Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy, 2014), 184.

» 24 Hasło: „pies”, w: *Słownik symboli*, red. Władysław Kopalniński (Warszawa: 2006), 316-319.

» 25 Hasło: „ziemia”, w: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. Jerzy Bartmiński, 18-20; por. także tekst pieśni *Zmarły człowiecze*: „[...] powracasz w ziemię, co matką twą była, teraz cię strawi, niedawno żywiła”.

» 26 Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 121.

Równie niepokojące było nietypowe zachowanie konia w stajni i niespokojne dźwięki, które wydawał. Warto zaznaczyć, że koń będący w wierzeniach ludowych symbolem czasu i śmierci uznawany był za zwierzę związane z podziemnym światem chtonicznym i potrafiące wyczuwać obecność dusz²⁷.

Osobne wierzenie dotyczy piania kury w kierunku domu²⁸. Takie zachowanie odczytywano również jako zapowiedź śmierci, jednakże w niektórych przypadkach udaremniało je, zabijając zwierzę i zakopując poza gospodarstwem²⁹.

Istotną rolę w przepowiedniach dotyczących śmierci pełniły niektóre gatunki dzikich ptaków³⁰. Ptaki w wielu kulturach świata utożsamiane były ze „zmaterializowaną, widzialną formą duchowości człowieka, manifestacją jego ducha lub duszy, w szczególności zaś – duszy oddzielającej się od ciała po śmierci”³¹. Znane są wierzenia, w których zmarli porozumiewają się z żywymi poprzez ptasie głosy³². Ornitomorficzne wyobrażenia o duszy i śmierci mogły przybierać różnorodną postać³³.

Bardzo popularnym ptakiem przepowiadającym śmierć była sowa, zwana również puszczykiem³⁴. Jej głos uznawano za złowrogi, wierzono bowiem, że swymi odgłosami sowa zwołuje dusze zmarłych³⁵. Dźwięk sowy fonetycznie zbliżony jest do samogłoski „u”. Mieści się w oktawie dwukreślnej i charakteryzuje się glissandem w dół oraz lekkim vibrato na końcu wybrzmiewania, podobnym do płaczu. Sowa wydaje na ogół dźwięki niezbyt często i nieregularnie³⁶. Dlatego wzmożona aktywność dźwiękowa sowy budziła powszechny strach. Istniało też przekonanie, że w głosie sowy słychać nieraz dźwięki kojarzone z pewnymi słowami, np.: „pódź”,

» 27 Hasło: „koń”, w: *Słownik symboli*, 156-160; por. Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 121.

» 28 Por. Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 34-38; Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach...*, 16; Adamowski, Doda, Mickiewicz, *Śmierć i pogrzeb...*, 260.

» 29 Oskar Kolberg, *Tarnowskie-Rzeszowskie. Dzieła wszystkie*, t. 48, red. Józef Burszta (Wrocław-Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1967), 100.

» 30 Jan Adamowski, Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska, „Ptaki, zwierzęta i rośliny w relacjach gwarowych z okolic Biłgoraja”, *Etnolingwistyka* 7 (1995): 135-178.

» 31 Sławomira Żerańska-Kominek, *Muzykalne dzieci Wenus i inne studia z antropologii muzyki* (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2014), 32.

» 32 Tak było m.in. w kulturze ludu Kaluli z Papui Nowej Gwinei – por. Żerańska-Kominek, *Muzykalne dzieci Wenus...*, 26.

» 33 Maria Majerczyk, „Kobieta – ptak – dusza w archaicznym obrazie świata”, *Etnolingwistyka* 16 (2004): 287-289.

» 34 Por. Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 22-27; por. Turek, *Ludowe zwyczaje...*, 24; Biegeleisen, *U kolebki...*, 130; Adamowski, Bartmiński, Niebrzegowska, *Ptaki, zwierzęta i rośliny...*, 147; Adamowski, Doda, Mickiewicz, *Śmierć i pogrzeb...*, 261.

» 35 Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 115-116.

» 36 Na podstawie nagrań głosu sowy opublikowanych na stronie www.glosy-ptakow.pl.

„pójdź”, „wywieź”, „pochowaj”³⁷, które w sposób oczywisty wskazywały na śmierć kogoś bliskiego. Z przeprowadzonych badań wynika, że wierzenie to jest wciąż bardzo żywotne w tradycji ludowej na Rzeszowszczyźnie, ale też w innych rejonach kraju³⁸.

Kolejnym ptakiem uznawanym za zwiastuna śmierci była kukułka. Wierzono, że gdy ktoś usłyszy kukanie kukułki będąc na czczo, to spotka go rychła śmierć³⁹. Głos kukułki mieści się w średnim rejestrze, w okolicach c dwukreślonego (w odróżnieniu od większości dzikich ptaków, które wydają dźwięki bardzo wysokie). Jej śpiew, fonetycznie podobny do sylab „ku, ku”, układa się w cykle złożone z dwóch dźwięków w odległości tercji małej⁴⁰, najczęściej zrytmizowane w metrum dwudzielnym (szesnastka + ósemka) lub występujące po sobie w niewielkich (1–2 sekundy) odstępach czasowych⁴¹. Kukanie kukułki jest głośne i ma przyjemną, łagodną barwę, przez co staje się łatwo rozpoznawalne.

Złowróżbne znaczenie przypisywano także wronom i krukowi, których już sam wygląd był przerażający⁴². Ptaki te bowiem osiągają dość duże rozmiary i mają całkowicie czarne pióra. Przejmujące krakanie wron i kruków siadających na chałupie lub w jej pobliżu odczytywane było jako zwiastun śmierci. Dźwięk wydawany przez kruki i wrony jest bardzo chropowaty, niski (oktawa razkreślona), o bardzo nieprzyjemnej barwie, nieregularny. Niekiedy w odgłosach tych ptaków doszukiwano się konkretnych słów kojarzonych ze śmiercią, wydawanych na zasadzie podobieństwa fonetycznego, na przykład: trup, trup, trup.

Oprócz charakterystycznych zachowań zwierząt wierzono też w liczne inne znaki i towarzyszące im dźwięki zapowiadające śmierć⁴³. Należało do nich m.in. rytmiczne, głośne pukanie lub bicie do okna. Podobną wróżbą było samoistne otwieranie się drzwi w niewytłumaczalny sposób. Jako zwiastun śmierci interpretowano także upadek obrazu ze ściany czy pęknięcie lub rozbicie lustra. Zwracano uwagę na różne inne tajemnicze dźwięki i zjawiska akustyczne, takie jak: szumy dochodzące zza okna, stu-

» 37 Wilhelm Gaj-Piotrowski, *Kultura społeczna ludu z okolic Rozwadowa* (Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1967), 248.

» 38 Irena Wójcik, *Pogwizdów Nowy w powiecie rzeszowskim*, Archiwum Materiałów Terenowych Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie, nr 796, t. 270, 124; por. *Komentarze do polskiego atlasu etnograficznego...*, 33–39.

» 39 Wanda Daszykowska-Ruszel, „Zwyczajne pogrzebowe we wsiach rzeszowskich”, w: *Ludowe zwyczaje pogrzebowe*, red. Krzysztof Ruszel (Rzeszów: Muzeum Okręgowe, 1993), 36.

» 40 W badaniach nad początkami muzyki nawiązywano często do ptasich śpiewów, w szczególności zaś kukułki wykonującej charakterystyczny interwał tercji małej – zob. Żerańska-Kominek, *Muzykalne dzieci Wenus...*, 12–15.

» 41 Na podstawie nagrań głosu kukułki opublikowanych na stronie www.glosy-ptakow.pl.

» 42 Por. Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach...*, 14; Fischer, *Zwyczajne pogrzebowe...*, 27–29.

» 43 Por. Fischer, *Zwyczajne pogrzebowe...*, 42–45; Plucińska, *Polskie zwyczaje rodzinne*, 184.

kanie w kominie, jęki i tym podobne⁴⁴. Dźwięki te, ze względu na swoje niewyjaśnione pochodzenie, personifikowano utożsamiając ze śmiercią, którą wyobrażano sobie najczęściej jako starą kobietę w białym nakryciu, trzymającą w ręku kosę⁴⁵.

Warto zwrócić uwagę, że cechą wspólną prawie wszystkich zapowiedzi śmierci są nietypowe, charakterystyczne dźwięki wydawane przez zwierzęta lub dźwięki niewiadomego pochodzenia. Wielu informatorów przedstawia je jako brzmienia przejmujące, okropne, tajemnicze, „z innego świata”. To w pewien sposób tłumaczy wierzenia z nimi związane. Percepcja muzyczna i interpretacja zjawisk akustycznych wśród ludu były kiedyś szeroko rozwinięte i posiadały ogromne znaczenie.

Moment konania

W momencie śmierci człowieka następowało rytualne wyłączenie jego duszy i ciała, które przejawiało się w wielu ludowych praktykach powstałych na gruncie wyobrażeń eschatologicznych, przekształconych jednak przez Kościół katolicki. Powszechną praktyką było sprowadzenie kapłana do konającego z ostatnim namaszczeniem, niekiedy na jego prośbę⁴⁶. W niektórych miejscowościach, m.in. w okolicach Rozwadowa przy przyjściu i odejściu kapłana, śpiewano przed domem umierającego pieśni eucharystyczne, gdyż kapłan przynosił ze sobą Najświętszy Sakrament⁴⁷.

Związki ze zjawiskami muzycznymi i akustycznymi mają również wierzenia dotyczące momentu rozłąki duszy od ciała (wydanie ostatniego tchnienia, uderzenie trumną, dźwięk dzwonów⁴⁸ itp.). Czas przebywania duszy w pobliżu ciała był jednak bardzo istotny, ponieważ, według ludowych przekazów, dopóki dusza jest „niedaleko”, umarli wszystko widzi i słyszy⁴⁹. Dlatego też podczas rytualnych czynności i zachowań przy zmarłym zwracano się do niego jak do osoby żyjącej⁵⁰. Zachowanie takie można tłumaczyć wiarą w demoniczną moc zmarłych. Mówienie do zmarłego jak

» 44 Por. Agnieszka Kościuk, „Pogrzeb,” w: *Polska pieśń i muzyka ludowa*, t. IV, *Lubelskie*, cz. 2, *Pieśni i obrzędy rodzinne*, red. Jerzy Bartmiński (Lublin: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, 2011), 658; por. Daszykowska-Ruszel, *Zwyczajne pogrzebowe...*, 36–37.

» 45 Por. Plucińska, *Polskie zwyczaje rodzinne*, 180–181; Majerczyk, *Kobieta – ptak – dusza...*, 287–303.

» 46 Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 143–147.

» 47 Gaj-Piotrowski, *Kultura społeczna...*, 247.

» 48 Krzysztof Ruszel, *Lasowiaczy. Materiały do monografii etnograficznej* (Rzeszów: Muzeum Okręgowe, 1994), 115; por. Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach...*, 50; zob. Piotr Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998), 122.; por. Biegeleisen, *U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłą...*, 69–73.

» 49 Piotr Dahlig, „Lament – między przeżywaniem a teatralizacją”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 4 (2005): 134–135.

» 50 Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach...*, 48.

do osoby żywej czy też rytualne lamentowanie były efektem powszechnych wierzeń, należały też do praktyk zaklinających i odpędzających złe siły czyhające na duszę człowieka. Dźwięk głosu w tej sytuacji traktowany był jako pewnego rodzaju akustyczny schron, który zapewniał bezpieczeństwo zmarłemu, ale także uczestnikom żałoby⁵¹. W tym kontekście ludzki głos należy traktować jako jedno z narzędzi, którymi posługiwano się w celu „oswojenia” śmierci, wykluczenia zmarłego ze świata żywych i przeprowadzenia duszy bezpiecznie na „tamten” świat.

Pierwsze chwile po śmierci człowieka wypełnione były szeregiem praktyk i czynności wykonywanych przez rodzinę lub wspólnotę, mających na celu wyłączenie człowieka ze społeczności żywych i symboliczne zerwanie wszystkich dotychczasowych związków ze światem żywych. Wśród tych czynności szczególne miejsce zajmowało lamentowanie nad zmarłym, będące ważnym komunikatem dla lokalnej społeczności i „tamtego świata”, a jednocześnie naturalnym aktem rozpaczony spowodowanym stratą bliskiej osoby. „Podstawą wierzeniowej interpretacji lamentu jest założenie, że istnieje komunikacja między światami żywych i umarłych”⁵². Do momentu skonań człowieka nie wolno było przy nim głośno płakać, należało raczej zachować ciszę. Dopiero po stwierdzeniu zgonu zmarłego w izbie rozlegał się płacz najbliższych i lamentowanie. Zawodzenie mogło pojawić się także w innych momentach obrzędu pogrzebowego, m.in. podczas zamykania trumny i wynoszenia zmarłego z domu lub w czasie pochówku na cmentarzu⁵³.

Lamentowanie miało formę udratyzowanej rozmowy ze zmarłym, w której słowa i uczucia wyraźnie przeważają nad stroną muzyczną⁵⁴. Mimo to było szczególnym, archaicznym przejawem folkloru muzycznego. W lamencie „muzyka upodabnia się do mowy, tworząc ogniwo pośrednie między sobą a mową”⁵⁵. Tekst, zwykle improwizowany, decydował o przebiegu frazy melodycznej o swobodnym rytmie recytacyjnym, zbliżonym do rytmu mowy⁵⁶. Istotne znaczenie miała głośność wykonywania lamentu, była ona bowiem miarą okazywanego żalu po zmarłym⁵⁷. Alicja Trojanowicz wyróżnia pięć odmiennych sposobów wykonywania lamentów: deklamowany, ekspresyjnie deklamowany, recytowany, śpiewnie recytowany

» 51 Dahlig, *Lament...*, 134–135.

» 52 Dahlig, *Lament...*, 134.

» 53 Kiriłł Czistow, „Poezja ludzkiej potrzeby, czyli o zawodzeniach ludowych,” *Regiony 4* (1976): 13.

» 54 Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. II: *Kultura duchowa*, z. 2, (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1939), 1107–1108.

» 55 Tamże, s. 1108.

» 56 Alicja Trojanowicz, *Lamenty, rymowanki, zawołania w polskim folklorze muzycznym* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1989), 23–24.

» 57 Trojanowicz, *Lamenty...*, 14.

oraz śpiewany. Zauważa przy tym, że typy wykonawcze tworzą szereg form przejściowych między mową a śpiewem⁵⁸.

Lamenty polskie zawierały w tekstach słownych pewne stałe formuły i motywy. Ich wielowątkowość pokazuje, że były one związane z silnym przeżyciem straty bliskiej osoby i odzwierciedlały stan emocjonalny lamentującego w tym trudnym momencie⁵⁹. Lamenty pogrzebowe należały kiedyś do konwencjonalnego zachowania wobec zmarłej osoby i oprócz ekspresywnego wyrażania uczuć, pełniły także funkcję normatywno-społeczną oraz obrzędowo-magiczną⁶⁰.

Przygotowanie zmarłego do pogrzebu i czuwanie modlitwne

Po wszystkich niezbędnych czynnościach wokół zmarłego należało przygotować pomieszczenie, w którym zostanie postawiona trumna z jego ciałem. Szereg rytualnych czynności wykonywany przez najbliższe otoczenie zmarłego pozwalał na rozpoczęcie czuwania przy zmarłym i pożegnanie go przez całą społeczność wiejską.

Na domowe czuwanie przy zmarłym zapraszano wszystkich najbliższych i sąsiadów. Był to czas szczególny w całym obrzędzie pogrzebowym, przepełniony modlitwą i śpiewem. Do śpiewów wykonywanych przy zmarłym należą przede wszystkim pieśni, ale także recytatywy modlitw, śpiewy w stylu psalmodycznym, litanie oraz cykle śpiewów (rózańce, godzinki, koronki czy Anioł Pański)⁶¹. Repertuar pieśniowy można podzielić na kilka najważniejszych grup tematycznych: pieśni pogrzebowe traktujące o śmierci lub o sytuacji umierania, pieśni maryjne, pieśni do aniołów i świętych patronów konania, pieśni o Sądzie Ostatecznym, pieśni pasyjne i pokutne oraz pieśni przygodne. Śpiew wspólnotowy przy zmarłym pomagał pogodzić się ze śmiercią bliskiej osoby, a także jednoczył społeczność lokalną wzmacniając poczucie jedności. Wyrażał też religijną postawę śpiwających i chęć niesienia ulgi w cierpieniu najbliższej rodzinie zmarłego.

Wyprowadzenie zwłok

Zazwyczaj w trzeci dzień po śmierci zmarłego odbywał się jego pogrzeb. W tym dniu przychodzono do domu, w którym leżał zmarły, aby go pożegnać. Na Rzeszowszczyźnie mówiono, że idzie się na wyprowadzanie. Na ten etap obrzędu przychodziło zawsze więcej osób, niż w dwa poprzednie

» 58 Por. Trojanowicz, *Lamenty...*, 25; Rokosz, *Między mową a śpiewem...*, 182–185.

» 59 Por. Dahlig, *Lament...*, 135; Rokosz, *Między mową a śpiewem...*, 174–175.

» 60 Por. Trojanowicz, *Lamenty...*, 25; Dahlig, *Lament...*, 139.

» 61 Por. Fischer, *Zwyczajne pogrzebowe...*, 214–217; Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 192.

dni, wiązał się on bowiem z ostatnim pożegnaniem nieboszczyka. Zbierało się najczęściej około godziny przed planowanym przybyciem księdza, tak aby w tym czasie odmówić ostatni różaniec i pomodlić się w intencji zmarłego. Śpiewano także w tym dniu wiele pieśni.

Ważnym momentem obrzędu pogrzebowego było wyniesienie trumny ze zmarłym z jego domu. Należało wynosić zmarłego nogami naprzód⁶². Panowało bowiem przekonanie, że w ten sposób uniknie się ewentualnego powrotu jego duszy do domu. Bardzo charakterystycznym dla badanego obszaru i obowiązkowym elementem pożegnania zmarłego z domostwem było trzykrotne uderzenie dnem trumny (w miejscu głowy, tułowia i nóg zmarłego) o każdy przekraczany próg⁶³ w domu lub tylko o ostatni próg przy drzwiach wejściowych⁶⁴. Na Rzeszowszczyźnie podczas tej czynności osoby niosące trumnę mówiły: „ostańcie z Bogiem” (Dzikowiec, Wólka Sokołowska), „ostajcie z Bogiem zdrowi” (Kamień) lub „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus” (Niwiska, Wola Wadowska), na co zebrani odpowiadali: „Na wieki wieków, amen”.

W momencie śmierci jednego z domowników oraz podczas wynoszenia zmarłego z domu przestrzeń wewnątrzna ulega zaburzeniu⁶⁵. Jest to więc szczególny czas, w którym, jak wierzą, niebezpieczne siły atakują domostwo. Ponadto powszechna była wiara w przebywanie duchów i dusz zmarłych pod progiem domu⁶⁶. Dlatego w obawie, by duch zmarłego nie wracał już do domu przynosząc różnego rodzaju szkody rodzinie, podczas wynoszenia trumny żegnano go uderzeniem w próg. Dźwięk tego uderzenia utożsamiano z odejściem zmarłego na zawsze⁶⁷. Jest to istotne w perspektywie sonosfery obrzędu (warstwa brzmieniowa, rytmika, symbolika liczby trzy). Istniało także przekonanie, że dusza zmarłego, która mogła przebywać jeszcze w domu lub właśnie pod jego progiem, w tym momencie wyjdzie stamtąd razem ze zmarłym⁶⁸. Jest to zatem kolejna praktyka wykluczania osoby nieżyjącej ze społeczności żywych, obecna w ludowym obrzędzie pogrzebowym, który intencjonalnie cechuje wspomniana już wcześniej dwubiegowość: z jednej strony chęć pożegnania zmarłego, a z drugiej ucieczka przed jego zgubnym wpływem na domowników.

» 62 Adam Fischer, *Lud polski. Podręcznik etnografii Polski* (Lwów–Warszawa–Kraków, Wydaw. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1926), 125.

» 63 Próg w wierzeniach ludowych stanowi granicę między przestrzenią oswojoną (wewnątrz domu) a nieoswojoną, obcą (na zewnątrz). Próg cechuje zatem mediacyjność, mająca szczególne znaczenia w perspektywie obrzędów przejścia. Przekroczenie progu w kulturze ludowej oznacza zmianę statusu – zob. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata...*, 482.

» 64 Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 259–268.

» 65 *Komentarze do polskiego atlasu etnograficznego...*, 185–186.

» 66 Por. Biegeleisen, *U kolebki...*, 129–142; Daszykowska-Ruszel, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 46; Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 205.

» 67 Biegeleisen, *U kolebki...*, 138–140.

» 68 Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 269–270.

Zapomnianym obecnie, a praktykowanym jeszcze przed drugą wojną światową zwyczajem mającym pomóc zmarłemu opuścić dom było przewracanie stolków i mebli, na których ustawiona była trumna, lub ich obracanie do góry nogami⁶⁹. Czyniono to od razu po wyniesieniu trumny z domu, aby nieboszczyk nie siadał, a sprzątano dopiero po powrocie z cmentarza. Doszukując się interpretacji tego zwyczaju, należy zwrócić szczególną uwagę na hałas powstający przy przewracaniu mebli, który dla ludu ma znaczenie apotropaiczne. Stukot, wrzawa i hałaśliwe dźwięki to prastare sposoby na odstraszenie złych duchów, powszechne u ludów słowiańskich⁷⁰.

W podobny sposób uzasadnić można reliktowy zwyczaj tłuczenia naczyń po wyprowadzaniu⁷¹. W Niwiskach pod koła wozu z trumną wylano wodę świeconą, którą ksiądz kropił zmarłego, a talerzyk, na którym była woda święcona, wyrzucano pod koła tak, żeby został zgnieciony⁷². Naczynia tłuczono także w domach poprzez uderzenie o ziemię⁷³. Kazimierz Moszyński tłuczenie naczyń zalicza do praktyk magicznych właściwych, nazywanych sympatycznymi. Polegają one na fikcyjnym oddziaływaniu na dany obiekt przez faktyczną ingerencję w dowolny przedmiot. W tym przypadku sama czynność, akcja rozbicia (zniszczenia) zwykłego garnka przez człowieka, który ma na myśli ducha nieczystego, powoduje wiarę w zniszczenie, rozprawienie się z siłą nieczystą⁷⁴.

Orszak żałobny

Wynoszeniu trumny z domu towarzyszył najczęściej śpiew, choć zdarzało się, że w tym czasie zachowywano milczenie. Po wyniesieniu trumny ze zmarłym z domu i ułożeniu jej na wozie formowano orszak żałobny. Drogę konduktu wypełniała modlitwa różańcowa i śpiew pieśni. Śpiewom i modlitwom przewodniczył zazwyczaj śpiewak pogrzebowy lub organista kościelny. Gdy orszak pogrzebowy zbliżał się do świątyni, w której miała zostać odprawiona Msza święta pogrzebowa, rozlegał się głos dzwonów.

» 69 Por. Turek, *Ludowe zwyczaje, obrzędy...*, 37; por. Jan Perszon, *Na brzegu życia i śmierci: zwyczaje, obrzędy oraz wierzenia pogrzebowe i zaduszkowe na Kaszubach* (Lublin–Pelplin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego – Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej „Bernardinum”, 1999), 215; Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 141–145; Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach...*, 208–209; Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 205.

» 70 Por. Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian, część II: Kultura duchowa*, z. 1, (Kraków, Polska Akademia Umiejętności, 1934), 290; Biegeleisen, *U kolebki...*, 62.

» 71 Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 257–258.

» 72 Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 206.

» 73 Biegeleisen, *U kolebki...*, 62; por. *Komentarze do polskiego atlasu etnograficznego...*, 115.

» 74 Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, 290.

Trumnę ściągały z wozu te same osoby, które wносиły ją z domu – podążając za kapłanem wprowadzały ciało zmarłego do wnętrza kościoła.

Msza pogrzebowa i procesja na cmentarz należą do elementów nie-ludowych, dlatego nie będą tutaj szczegółowo omawiane. Stanowią one jednak dopełnienie ludowego obrzędu pogrzebowego⁷⁵.

Inhumacja zwłok

Na cmentarzu, po odmówieniu przez kapłana wszystkich przepisanych modlitw, następowało pożegnanie ze zmarłym przed złożeniem jego ciała w grobie. Wyrażało się ono poprzez ucałowanie lub objęcie trumny zmarłego bądź też krzyża, który na niej umieszczano. Był to ostatni moment publicznego oplakiwania zmarłego. W momencie zasypywania mogiły w wielu miejscowościach śpiewano pieśń *Zmarły człowiecze z Tobą się żegnamy*, którą intonował organista lub śpiewak pogrzebowy.

Współcześnie czas, w którym trumna zakopywana jest w grobowcu, stał się jednym z nielicznych momentów w ludowym obrzędzie pogrzebowym (poza liturgią i poczęstunkiem po pogrzebie), w których wykorzystuje się instrumenty muzyczne. Najczęściej używanym instrumentem w tym czasie jest trąbka, której brzmienie kojarzy się z powagą i dostojnością. Zdarzają się także przypadki gry na akordeonie lub gitarze w trakcie pochówku na cmentarzu. Przy pogrzebach osób znaczących spotyka się towarzyszenie orkiestry dętej zarówno przy procesji na cmentarz, jak i podczas pochówku zmarłego. W repertuarze wykonywanym na tym etapie pogrzebu znajdziemy m.in. różne opracowania *Ave Maria* (szczególnie jednak G. Cacciniego i J.S. Bacha) oraz pieśni, m.in.: *Lzy matki*, *Cisza*, *Barka* czy marsz *W mogile ciemnej*. Coraz częściej powyższy repertuar obsługa pogrzebu odtwarza z samochodu wiozącego trumnę.

Poczęstunek po pogrzebie

Od wieków stałym elementem obrzędów przejścia w krajach słowiańskich była tradycyjna uczta wieńcząca ważne wydarzenie w życiu człowieka. Miała ona niegdyś charakter rytualny, a w przypadku obrzędu pogrzebowego jest uczta zaduszną ku czci zmarłego⁷⁶.

Na omawianym terenie podczas uczty pogrzebowej nie mogło zabraknąć wspólnej modlitwy w intencji zmarłego, przeplatanej śpiewem

» 75 *Tradycje pogrzebowe na Kurpiach, Gmina Kadzidło*, cz. 1, red. Jacek Jackowski (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021), 52.

» 76 Por. Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach...*, 283–284; Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 376–377; Perszon, *Na brzegu życia i śmierci*, 226–227; Turek, *Ludowe zwyczaje...*, 38–40; Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 233.

pieśni. Pojawiają się w literaturze wzmianki o tym, że modlitwa ta mogła trwać przynajmniej godzinę oraz że śpiewano podczas niej wiele pieśni żałobnych⁷⁷. Można odnaleźć też informacje o tańcach przy muzyce podczas uczty pogrzebowej. Być może są to pozostałości po dawnych ucztach pogrzebowych, w których poprzez śpiew i taniec odpędzano śmierć oraz złe duchy⁷⁸. O. Kolberg odnotowuje, że w Sandomierskiem na stypie muzycanci grali „powolnego obertasa” o „bardzo dawnej” tonalności, traktowanego jako taniec żałobny⁷⁹. Znane były w tym regionie także „pieśni stypowe”: *Wszystkie gospodynie wyganiają świnie* i *Umarł Maciek, umarł*⁸⁰. Są to pieśni o wyraźnie ludowym pochodzeniu, w odróżnieniu od większości funkcjonujących śpiewów żałobnych. Wyszły jednak z użycia na omawianym obszarze wiele lat temu. Jeszcze jeden przykład tańca podczas stypy w miejscowości Turbia koło Stalowej Woli podaje ks. Gaj-Piotrowski. Jest to zapis wspomnień informatorki z tej miejscowości, która przytacza sytuację z uczty pogrzebowej, kiedy to uczestnicy po obfitym poczęstunku zaczęli tańczyć, angażując w to nawet wdowę po mężu⁸¹. Był to także element pocieszenia kobiety po utracie męża.

Podsumowanie

Wyjaśnienie i przybliżenie znaczenia różnego rodzaju dźwięków (przyrody, zwierząt, dzwonów, przedmiotów) współistniejących w obrzędzie pogrzebowym i współtworzących jego sonosferę pozwala dostrzec nadzwyczajny charakter i sakralny wymiar czasu obrzędu. Jest on wyraźnie podkreślany także poprzez wypowiedane i śpiewane modlitwy oraz pieśni pogrzebowe.

W toku analizy uwidoczniło się symboliczne zażębianie się znaczeń ekspresji rytualno-językowych i rytualno-wierzeniowych z dźwiękowo-muzycznymi. W obrzędzie pogrzebowym dźwięki składające się na kod muzyczny wpływają na liczne sekwencje innych kodów tego makroznału. To dowodzi, że scharakteryzowane powyżej elementy sonosfery stanowią integralną część obrzędu, a zarazem pełnią w nim określone funkcje. Muzyczność jest zatem jedną z podstawowych warstw obrzędu pogrzebowego, a jej badanie może pomagać w ustalaniu jego ontologii, funkcji i roli dla poszczególnych społeczności. ●

» 77 Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 383.

» 78 Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 392.

» 79 Oskar Kolberg, *DWOK*, t. 2, *Sandomierskie*, Wrocław-Poznań 1962, 159.

» 80 Biegeleisen, *U kolebki...*, 279; Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 383; Jan Stanisław Bystróż, *Pieśni ludu polskiego* (Kraków: Orbis, 1924), 12–14; Włodzimierz Bugiel, „Lamentowa grupa pieśni pogrzebowych”, *Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Przemyślu*, 6 (1925): 100.

» 81 Gaj-Piotrowski, *Kultura społeczna...*, 265.

Abstrakt

Artykuł jest próbą przedstawienia obrzędu pogrzebowego w Polsce w kontekście jego sonosfery. Podstawę do analizy stanowią badania terenowe przeprowadzone przez autora na Rzeszowszczyźnie oraz materiały pozyskane z kilku ośrodków badawczych zajmujących się kulturą ludową w Polsce. Obrzęd pogrzebowy jest swego rodzaju odpowiedzią na powstający wskutek śmierci stan zagrożenia dla wspólnoty lokalnej. Został on podzielony według koncepcji Arnolda van Gennepa na trzy fazy: separacji, czyli wyłączenia z dotychczasowego statusu, okresu marginalnego (przejściowego) oraz rytuałów włączania do nowego stanu (integracji). Do każdej fazy obrzędu przyporządkowane zostały określone rytuały i wierzenia. Badania pokazują, że poziom rytualny obrzędu pogrzebowego w Polsce był niezwykle rozbudowany i zawierał wiele elementów archaicznych, świadczących o jego długiej tradycji. Głównym założeniem autora było wyekscerpowanie elementów muzycznych towarzyszących obrzędowi pogrzebowemu i współtworzących go. Ich analiza pozwoliła wyjaśnić znaczenie różnego rodzaju dźwięków składających się na jego sonosferę. Nadzwyczajny charakter i sakralny wymiar czasu obrzędu podkreślały również dźwięki będące wynikiem ekspresji głosowej człowieka, a więc lamenty, śpiewane modlitwy oraz pieśni pogrzebowe.

Słowa kluczowe:

ludowy, obrzęd, pogrzeb, sonosfera, śpiewy obrzędowe

Bibliografia

Adamowski, Jan. „Polskie pieśni pogrzebowe.” *Twórczość Ludowa* 26, nr 3–4 (1994): 14–17.

Adamowski, Jan, Bartmiński, Jerzy, Niebrzegowska, Stanisława. „Ptaki, zwierzęta i rośliny w relacjach gwarowych z okolic Biłgoraja.” *Etnolingwistyka* 7 (1995): 135–178.

Adamowski, Jan, Doda, Jadwiga, Mickiewicz, Halina. „Śmierć i pogrzeb w relacjach Polaków mieszkających na Białorusi.” *Etnolingwistyka* 9–10 (1998): 253–318.

Biegeleisen, Henryk. *Śmierć w obrzędach, zwyczajach i wierzeniach ludu polskiego*. Warszawa: Dom Książki Polskiej, 1930.

Biegeleisen, Henryk. *U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłką*. Lwów: Instytut Staurupigjański, 1929.

Brencz, Andrzej. „Polska obrzędowość pogrzebowa jako obrzęd przejścia.” *Lud*, 71 (1987): 215–229.

Buchowski, Michał. „Etnologiczna interpretacja obrzędów przejścia.” *Lud*, 69 (1985): 63–72.

Bugiel, Włodzimierz. „Lamentowa grupa pieśni pogrzebowych.” *Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Przemyślu*, 6 (1925): 76–98.

Bystroń, Jan Stanisław. *Pieśni ludu polskiego*. Kraków: Orbis, 1924.

Dahlig, Piotr. „Lament – między przeżywaniem a teatralizacją.” *Polski Rocznik Muzykologiczny* 4 (2005): 133–143.

Daszykowska-Ruszel, Wanda. „Zwyczaje pogrzebowe we wsiach rzeszowskich.” W: *Ludowe zwyczaje pogrzebowe*, red. Krzysztof Ruszel, 35–54. Rzeszów: Muzeum Okręgowe, 1993.

Fischer, Adam. *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1921.

Fischer, Adam. *Lud polski. Podręcznik etnografii Polski*. Lwów–Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1926.

Gaj-Piotrowski, Wilhelm. *Kultura społeczna ludu z okolic Rozwadowa*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1967.

Jackowski, Jacek. *Tradycje pogrzebowe na Kurpiach*, Gmina Kadzidło. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021.

Kiwała, Kinga. „Muzyka a cisza. O wymiarach ciszy w muzyce.” *Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL* 29 nr 1(113) (2016): 65–86.

Kolberg, Oskar. *Tarnów-Rzeszów. Materiały etnograficzne*, Kraków 1910; *Sanocko-Krośnieńskie cz. III*, DWOK, t. 51, Wrocław–Poznań 1973; tenże, *Sandomierskie*, DWOK, t. 2, wyd. 2, Wrocław–Poznań 1962; tenże *Tarnowskie-Rzeszowskie*, DWOK t. 48, Wrocław–Poznań 1967.

Kościuk, Agnieszka. „Pogrzeb.” W: *Polska pieśń i muzyka ludowa*, t. IV, Lubelskie, cz. 2, *Pieśni i obrzędy rodzinne*, red. Jerzy Bartmiński, 658–730. Lublin: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, 2011.

Kowalski, Piotr. *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.

Kupisiński, Zdzisław. *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne. Zwyczaje, obrzędy i wierzenia pogrzebowe oraz zaduszkowe mieszkańców regionu opoczyńskiego i radomskiego*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2007.

Kwaśniewicz, Krystyna. „Zwyczaje i obrzędy rodzinne.” W: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 2, red. Maria Biernacka, Maria Frankowska, Wanda Paprocka, 89–128. Wrocław: Ossolineum, 1981.

Lissa, Zofia. „O roli ciszy i pauzy w muzyce.” *Muzyka* 4 (1960): 12–42.

Majerczyk, Maria. „Kobieta – ptak – dusza w archaicznym obrazie świata.” *Etnolingwistyka* 16 (2004): 287–289.

Moszyński, Kazimierz. *Kultura ludowa Słowian, część II: Kultura duchowa*, z. 1. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1934.

Moszyński, Kazimierz. *Kultura ludowa Słowian, część II: Kultura duchowa*, z. 2. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1939.

Paul Małgorzata. *Człowiek rodzi się na śmierć i umiera na życie*, komentarz wystawy „Obrzędy przejścia i ich symbolika.” Rzeszów: Muzeum Okręgowe, 2003.

Perszon, Jan. *Na brzegu życia i śmierci: zwyczaje, obrzędy oraz wierzenia pogrzebowe i zaduszkowe na Kaszubach*. Lublin–Pelplin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego – Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej „Bernardinum”, 1999.

Plucińska, Aldona. *Polskie zwyczaje rodzinne*. Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy, 2014.

Rokosz, Tomasz. *Obrzęd sobótkowy. Tradycja i jej transformacje (studium etnologiczne)*. Wrocław–Siedlce: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach 2016.

Rokosz, Tomasz. *Między mową a śpiewem. Słowo, muzyka i obrzęd w kontekście przemian*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2019.

Ruszel, Krzysztof. *Lasowiaczy. Materiały do monografii etnograficznej*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe, 1994.

Tokarska, Joanna, Wasilewski, Jerzy S., Zmysłowska, Magdalena. „Śmierć jako organizator kultury”. *Etnografia Polska* XXVI, z. 1 (1982): 79–114.

Tolstoj, Nikita I. „Iz ‘grammatiki’ slawjanskich obrjadov”. W: tegoż, *Jazyk i narodnaja kul’tura. Očerki po slawjanskoj mifologii i etnolingvistike*. Moskwa: Izdatel’stvo „Indrik”, 1995: 63–78.

Trojanowicz, Alicja. *Lamenty, rymowanki, zawołania w polskim folklorze muzycznym*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1989.

Turek, Krystyna. *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993.

Tymochowicz, Mariola. „Rola tradycyjnych obrzędów przejścia w podtrzymywaniu więzi rodzinnych i społecznych (na przykładach z obszaru województwa lubelskiego)”. *Rocznik Lubelskiego Towarzystwa Genealogicznego* V, 2013 (2014): 188–211.

Wójcik, Irena. *Pogwizdów Nowy w powiecie rzeszowskim*, Archiwum Materiałów Terenowych Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie, nr 796, t. 270, 1972.

Żerańska-Kominek, Sławomira. *Muzykalne dzieci Wenus i inne studia z antropologii muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2014.

Van Gennep, Arnold. *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*. Tłum. Beata Biały. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.

Słowniki i encyklopedie

Obyczaje, języki, ludy świata. Encyklopedia PWN, red. Sławomir Żurawski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.

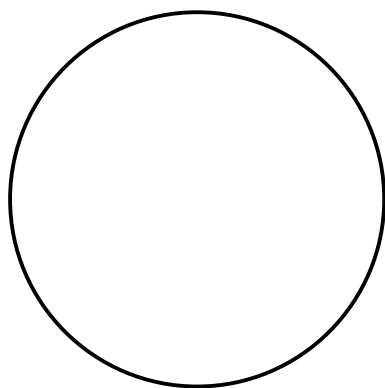
Słownik stereotypów i symboli ludowych, koncepcja całości i red. Jerzy Bartmiński; t. 1: *Kosmos, cz. 1, Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1996.

Słownik stereotypów i symboli ludowych, koncepcja całości i red. Jerzy Bartmiński; t. 1: *Kosmos, cz. 2, Ziemia, woda, podziemie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999.

Słownik symboli, red. Władysław Kopaliniński. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm, 2006.

Słownik folkloru polskiego, red. Julian Krzyżanowski. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1965.

Słownik etnologiczny. Terminy ogólne, red. Zofia Staszczak. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.



Jakub Żmidziński

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 nieznanym. 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
nr 1 (43)/2023, s. 170-190
doi: 10.48239/ISSN1232668243172193

Jakub Żmidziński
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Pieśń transcendencji.

Muzyczne misteria

Keitha Jarretta

*Einzigdas Lied überm Land
heiligt und feiert.
(I tylko pieśń nad krainą
śławi i święci.)*

R.M. Rilke, *Sonet XIX* z cyklu *Sonety do Orfeusza*
(w przekładzie M. Jastruna)¹

W świecie muzyki fortepianowej, zarówno jazzowej, jak i klasycznej, postać Keitha Jarretta jest powszechnie znana. To efekt nie tylko rozpoznawalnego stylu artysty, ale i licznych kontrowersji, które budzi jego sztuka w obu tych muzycznych obszarach. Koncertując aktywnie od początku lat 60. aż do 2018 roku, kiedy doznał dwóch udarów powodujących paraliż lewej ręki, co uniemożliwiło mu kontynuację kariery muzycznej, zdobył liczne grono oddanych słuchaczy, ale też spory krąg krytyków. I jeżeli jego interpretacje muzyki barokowej spotykają się często z zarzutami dotyka-

» 1 Rainer M. Rilke, *Poezje. Gedichte*, tłum. Mieczysław Jastrun (Kraków: Wydawnictwo Literackie 1993), 264-265.

jącymi kwestii artystycznych, poczynania w dziedzinie jazzu atakowane są zazwyczaj nie za jakość muzyki, a za kwestie pozamuzyczne.

Świątną, aczkolwiek niechlubną ilustracją tego typu opinii są fragmenty trzeciego tomu *Historii jazzu* Andrzeja Schmidta wydanego w 1997 roku, w którym historyk ten, żalując, że muzyka Jarretta nie jest „interesującą wersją Ornette Colemana”, zarzuca mu naturę „skrajnego egocentryka”, co „uniemożliwia mu stworzenie własnego stylu, który wywodziłby się z syntezy innych wzorów. Jarrett, błędzący po Schumanie, Ravelu, Evansie czy rhythm-and-bluesie, grał zawsze hymn samouwielbienia. Stąd duża nierówność zwłaszcza jego solowych nagrań”². Ciekawe, że znawca jazzu wysuwa argument braku podobieństwa do jednego z poprzedników, co w dziedzinie, której jądrem jest improwizacja, powinno być zaletą, natomiast nie docenia umiejętności łączenia tak różnych stylistyk, które sam wymienia. Stawiane poniżej zarzuty, zdawałoby się czysto muzyczne, też wydają się mało merytoryczne: „Improwizacje Jarretta nie zawsze są wysokiego lotu: przegadane, retoryczne, staromodne, nierzadko uciekające się do klisz”³. Dla kogoś, kto choć trochę zna improwizowane koncerty solowe tego muzyka, powyższe argumenty mogą się wydać absurdalne. Po pierwsze są nazbyt subiektywne i ogólne, by można z nimi wejść w polemikę, po drugie atakują formę, za którą muzyk ten jest najbardziej ceniony. Swoje rozważania, co znamienne, Schmidt konkluduje słowami: „Zakochany w sobie artysta balansuje niekiedy na granicy śmieszności, gdy muzyka błędnie przy mimice i gestach”⁴. Pomijając niczym nieuprawnione pozamerytoryczne wycieczki, które niestety zdradzają brak profesjonalizmu autora, szczególnie te ostatnie opinie godne są uwagi, sugerują bowiem, że artysta nadrabia braki muzyczne ekscentrycznym zachowaniem scenicznym.

Nie są to odosobnione głosy – Jarrett bowiem z jednej strony „cieszy się sławą uduchowionego artysty, scalającego swą muzyką dwa stulecia”⁵, z drugiej uważany jest za ekscentryka i dziwaka przede wszystkim za swoje zachowanie podczas koncertów. Jak pisał John Rockwell: „Jarrett często był postrzegany jako egomaniak, ale równie prawdopodobna jest interpretacja, że jest on prawdziwie romantycznym artystą”⁶. Apodyktyczne, czę-

» 2 Andrzej Schmidt, *Historia jazzu 1945–1990*, t. 3: *Zgiełk i furia* (Warszawa: Lemat „Srebrna-Media” 1997), 143.

» 3 Schmidt, *Historia jazzu...*, 144.

» 4 Schmidt, *Historia jazzu...*, 144.

» 5 Schmidt, *Historia jazzu...*, 145.

» 6 John Rockwell, *Mystical Romanticism, Popularity and the Varied Forms of Fusion, All-American Music: Composition in the Late Twentieth Century* (Vintage: New York, 1983/R1997), 182, cyt. za: Jason C. McCool, *A Deep Joy inside It: The Musical Aesthetics of Keith Jarrett [Głęboka radość w jej wnętrzu: muzyczna estetyka Keitha Jarretta]*, [Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment

sto krytyczne wobec jazzowego mainstreamu czy współczesnych tendencji w przemyśle muzycznym, wypowiedzi nie ułatwiają sytuacji. Jednak niezwykła aktywność tego artysty, na którą składają się 1344 koncerty⁷ (z czego kilkaset to występy solowe⁸) oraz ponad 100 samych tylko autorskich, bardzo różnorodnych nagrań płytowych stawiają go w rzędzie najciekawszych osobowości muzyki przełomu XX i XXI wieku. I choć poświęcono mu kilka książek, autor rozprawy o estetyce Jarretta w 2005 roku skłonił do wniosku: „Keith Jarrett jest fascynującym myślicielem i ważnym amerykańskim muzykiem, ale zaskakująco mało mówi się o nim w kręgach akademickich”⁹. I choć od tego czasu pojawiło się sporo nowych opracowań, jego twórczość wciąż stanowi wyzwanie poznawcze, któremu autor poniższego artykułu spróbuje sprostać po blisko trzydziestu latach obcowania z tą muzyką¹⁰. Tematem rozważań nie będzie tu jednak sama muzyka, ale raczej to, co stanowi o istocie kontrowersji wokół niej – występy, w szczególności występy solowe. I nie chodzi tu tylko o wspomniane „dziwactwa”, również o „notorycznie szorstką postawę wobec publiczności”¹¹. Wydaje się bowiem, że do pełnego zrozumienia koncertów Jarretta nie wystarcza ani formuła teatralności, ani nawet performansu – najbardziej adekwatne jest tu użycie kategorii misterium, natomiast zachowania, które budzą tyle kontrowersji, zdają się być nie tyle manierą czy teatralnym dodatkiem, ale integralnym, koniecznym elementem koncertu, pozostającym nie bez wpływu na charakter tworzonej na żywo muzyki.

Koncerty solowe na tle całej twórczości Jarretta

Biografii Jarretta poświęcono już kilka książek, tu warto wspomnieć tylko o najbardziej znaczących faktach. Urodził się w 1945 roku w Allen-

of the requirements for the degree of Master of Arts 2005] [pdf], <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/2868> (20.10.2022), 56.

» Wszystkie fragmenty z języka angielskiego zostały przetłumaczone przez autora.

» 7 Pełne zestawienie: An unofficial website about jazz pianist Keith Jarrett, <https://www.keithjarrett.org/> (19.11.2022).

» 8 Już w 1995 r. *New York Times* podawał liczbę 600 solowych improwizacji od 1970 r.: Neil Strauss, „A Maverick Pianist Answers Back” [rozmowa z K. Jarrettem], *New York Times*, 9.03.1995, <https://www.nytimes.com/1995/03/09/arts/the-pop-life-a-maverick-pianist-answers-back.html> (15.11.2022).

» 9 J. C. McCool, *A Deep Joy...*, 2.

» 10 Jedyny tekst poświęcony muzyce Jarretta, który dotychczas opublikowałem, mają charakter recenzencko-eseistyczny: Jakub Żmizdiński, „Wzgórza błękitnych nut – nuty błękitnych gór”, *Prace Pienińskie* 27, 2017, 221-225; „Wzgórza błękitnych nut – nuty błękitnych gór. Recenzja, na którą muzyka czekała 12 lat...”, 19.04.2018 [przedruk z wprowadzeniem Tomasza Trzczińskiego]. <http://pressmania.pl/wzgorza-blekitnych-nut-nuty-blekitnych-gor-recenzja-na-ktora-muzyka-czekala-12-lat/> (10.11.2022); J. Żmizdiński, „Białe światło w muzyce końca wieku – o ostatnich nagraniach K. Jarretta i A. Pärta”, *Czas Kultury* 2-3, 2000, 90-91.

» 11 J.C. McCool, *A Deep Joy...*, 96.

town w Pensylwanii, w rodzinie o korzeniach europejskich¹² kultywującej tradycje muzyczne. Od trzeciego roku życia uczył się gry klasycznej na fortepianie, ale opanował również grę na innych instrumentach, w tym saksofonie sopranowym oraz dętych instrumentach etnicznych i perkusyjnych. Swoją pierwszy koncert zagrał w 1951 roku, czyli w wieku 6 lat, a już 2 lata później zaprezentował własne kompozycje¹³. Choć obdarzony słuchem absolutnym, edukację klasyczną porzucił na rzecz jazzu i już w 1965 roku grał w znanym zespole perkusisty Arta Blakeya The New Jazz Messengers. Rok później związał się z niezwykle popularnym ówczesnie kwartetem saksofonisty Charlesa Lloyda, gdzie poznał perkusistę Jacka DeJohnette'a, z którym z niewielkimi przerwami współpracował niemal aż do końca kariery. Już w 1967 roku założył pierwszy własny zespół – początkowo trio, które później rozrosło się w kwartet określany przymiotnikiem „amerykański”, koncertujący i nagrywający do roku 1976¹⁴. W 1969 roku wraz z DeJohnette'em przeszedł do zespołu Milesa Davisa, z którym koncertował przez kilka lat, grając głównie na fortepianie elektrycznym¹⁵. Już wtedy postrzegany był jako wyjątkowa osobowość w pianistyce jazzowej – jak wspomina w swojej autobiografii Davis: „W zespole z Keithem Jarrettem i Jackiem DeJohnette'em to Keith i Jack, i to, co grali, rytmy, które podkładali, dyktowały, w którą stronę szła muzyka. To oni skręcali muzykę, a potem muzyka sama przepychała się w coś jeszcze innego. Nikt inny nie może grać takiej muzyki, bo nie ma Keitha i Jacka”¹⁶. Pierwszą płytę solową zawierającą skomponowane przez siebie piosenki z podkładem, na którym sam używał dziesięciu instrumentów, Jarrett nagrał w 1968 roku¹⁷. W ciągu całej swojej drogi twórczej kilkakrotnie nagrywał solowe płyty studyjne z wykorzystaniem różnych instrumentów. Nowy rozdział jego artystycznej drogi otwarło spotkanie z twórcą niemieckiej wytwórni płytowej Manfredem Eicherem w 1971 roku, którego efektem była pierwsza solowa pianistyczna, studyjna płyta *Facing You*¹⁸. Otwiera ona trwającą do dziś niezwykle płodną współpracę artysty z tą wytwórnią: Jarrett współtworzył

» 12 Iann Carr wskazuje na pochodzenie z jednej strony francusko-szkockie, z drugiej austriacko-węgierskie – z uwzględnieniem węgierskich Romów, por. I. Carr, *Keith Jarrett. The Man and His Music* (New York: Da Capo Press 1992), 1-2. Z kolei anglojęzyczna Wikipedia podaje pochodzenie słoweńsko-niemieckie.

» 13 Keith Jarrett, strona nieoficjalna <https://www-keithjarrett-org> (27.10.2022).

» 14 Trzon zespołu stanowili, prócz lidera: Charlie Haden – bass, Paul Motian – perkusja i Dewey Redman – saksofon tenorowy.

» 15 Był to jedyny okres, w którym Jarrett, namówiony przez Davisa, grał na instrumencie elektrycznym – w późniejszym okresie był zagorzałym przeciwnikiem instrumentów elektrycznych.

» 16 Miles Davis (współpraca Quincy Troupe), *Ja, Miles*, tłum. Tomasz Tłuczkiwicz (Łódź: Wyd. Łódzkie 1993), 433.

» 17 Keith Jarrett, *Restoration Ruin*, Vortex 1968.

» 18 Keith Jarrett, *Facing You*, ECM Records 1972.

rozpoznawalne brzmienie ECM, natomiast Eicher inicjował rozwój jego najbardziej oryginalnej ścieżki twórczej – improwizowanych koncertów solowych, z których wiele zaczęło ukazywać się na płytach, ostatnia we wrześniu 2022 roku¹⁹. Dla ECM Jarrett nagrywał również płyty wraz ze swoim „europejskim” kwartetem, w którym grał saksofonista Jan Garbarek²⁰. W drugiej połowie lat 80. Eicher zaczął nagrywać interpretacje Jarretta klasyki zarówno współczesnej, jak i dawnej. Wcześniej sporadycznie komponował on muzykę symfoniczną. W ten sposób pojawiło się szereg wydawnictw z muzyką Jana Sebastiana Bacha, Jerzego Fryderyka Händla, Wolfganga Amadeusza Mozarta oraz kompozytorów XX-wiecznych – warto dodać, że na niektórych nagraniach Jarrett używa klawesynu²¹. Najdłużej jego działającym zespołem, bo od 1983 aż do 2014 roku, było trio tworzone ze wspomnianym już DeJohnette’em oraz basistą Garym Peacockiem. Trio to zasłynęło przede wszystkim z improwizacji na bazie standardów jazzowych, uwiecznionych na wielu, głównie koncertowych nagraniach.

Nakreślenie tego szerokiego portretu potrzebne było, by ukazać Jarretta jako jednego z najbardziej wszechstronnych współczesnych pianistów, funkcjonujących z sukcesami równolegle w dwóch muzycznych światach, co jednak budzi szereg innych, niż wspomniane na wstępie, kontrowersji. Wydaje się, że bez koncertów solowych jego pozycja w historii jazzu i tak byłaby silnie ugruntowana²², ale to właśnie improwizacje solowe stały się najbardziej rozpoznawalnym obszarem sztuki Jarretta, szczególnie od roku 1975, kiedy ukazało się nagranie *Koncertu kolońskiego*. Płyta ta zyskała nie tylko status najlepiej sprzedającej się płyty w historii jazzu²³, ale też najlepiej sprzedającego się nagrania pianistycznego w ogóle, a artysta znalazł wielbicieli w wielu innych obszarach muzyki²⁴.

» 19 Chodzi o nagranie koncertu z Bordeaux z 2016 r. Dotychczas w ECM ukazało się blisko sto wydawnictw płytowych z udziałem Jarretta, [oficjalna strona wytwórni ECM], <https://www.ecmrecords.com/shop/1652880769/bordeaux-concert-keith-jarrett> (23.11.2022).

» 20 Kwartet koncertował w latach 1974–1979. Grupę współtworzyli: Palle Danielsson na basie i Jon Christensen na perkusji.

» 21 Warto dodać, że na niektórych nagraniach autorskich gra też na klawikordzie czy organach.

» 22 Już w 1973 roku J.E. Berendt pisał: „Trio Jarretta z basistą Charlie Hadenem i perkusistą Paulem Motianem można uznać za jedno z najlepiej wyważonych triów fortepianowych w historii jazzu. Zespół gra jazzową muzykę kameralną, która nasuwa porównanie z kwartetami smyczkowymi Bartóka, a przecież tkwi całkowicie w jazzie”, w: Joachim E. Berendt, *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, przeł. Stanisław Haraschin, Irena i Waław Pankowie (Kraków: Wydawnictwo Muzyczne 1979), 484.

» 23 Por. Hasło: „Keith Jarrett”, w: *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Keith_Jarrett (25.11.2022); McCool, *A Deep Joy...*, 7.

» 24 Poza wieloma pianistami jazzowymi (B. Mehltau, J. Kühn, G. Allen, M. Miller, T. Rosenthal, L. Mays, E. Svensson, M. Petrucciani) J.C. McCool, wymienia jeszcze B. McFerrina, D. Matthews a i M. Jaggera, w: McCool, *A Deep Joy...*, 7-8, 10.

Transcendentna natura improwizacji – teoretyczne wypowiedzi Jarretta o własnej muzyce

Jarrett jest autorem licznych, lapidarnych wypowiedzi pisanych i równie licznych wywiadów. Nie pisze jednak traktatów, są to zazwyczaj krótkie noty dołączane do autorskich nagrań, czasami zaopatrzone w cytaty z innych autorów. Najdłuższa wypowiedź prasowa była reakcją na śmierć Milesa Davisa i ukazała się w gazecie „New York Times” w roku 1992²⁵. Autor przytaczanej już rozprawy poświęconej estetyce Jarretta wskazuje na jego „głęboką intelektualną ciekawość”, nazywa go z jednej strony „starszym mężem stanu/znawcą estetyki” i „quasi-celebrytą”, charakteryzującym się „wszechwiedzącym absolutyzmem”, z drugiej zaś samotnym „outsiderem” przeprowadzającym „antyelektryczną krucjatę muzyczną”²⁶. Obie te cechy uznaje za immanentne aspekty amerykańskiego indywidualizmu. Artysta wielokrotnie dawał do zrozumienia, że czuje się niezrozumiany, jednocześnie sam uważa się za najsurowszego krytyka własnej muzyki²⁷.

Pragnąc syntetycznie ująć system jego wartości w odniesieniu do muzyki, zwrócić trzeba uwagę na kilka zasadniczych, wyróżniających ją okoliczności: przede wszystkim Jarrett otrzymał klasyczne wykształcenie muzyczne, które zawsze bardzo wysoko sobie cenił. W efekcie tego żywił głęboki szacunek do tradycji muzycznej, nie tylko zresztą europejskiej. Przez całą swoją drogę twórczą nie rozstawał się zatem z muzyką klasyczną, zarówno jako kompozytor, jak i pianista-interpretator. Przy czym warto podkreślić, że oba obszary swej aktywności: jazzowy i klasyczny, wyraźnie rozdzielał²⁸. Ciekawe jest natomiast to, że grając muzykę klasyczną maksymalnie redukował emocje, tak że żaden krytyk w jego interpretacjach nie dopatrywał się jakichkolwiek naleciałości jazzowych, natomiast w jego improwizacjach wielokrotnie wskazywano na wpływy klasycznej pianistyki²⁹. Jego zaś formacja intelektualna jest z gruntu amerykańska, również w sensie kontrkulturowych poszukiwań we wschodnich systemach duchowych. W obu więc tych obszarach należy wskazać na eklektyzm, charakterystyczny właśnie dla kultury amerykańskiej. W niedawno przeprowadzonym wywiadzie Nate Chinen określa Jarretta jako „zapałonego czytelnika”³⁰, w tym

» 25 Zob. Keith Jarrett, „Categories Aplenty, But Where’s The Music?”, *New York Times*, 6.08.1992, Sec.H:19, <https://www.nytimes.com/1992/08/16/archives/pop-view-categories-aplenty-but-wheres-the-music.html> (24.11.2022).

» 26 McCool, *A Deep Joy...*, 2, 7, 28, 3, 11, 73, 58.

» 27 N. Strauss, „A Maverick Pianist...”

» 28 Por. J.C. McCool, *A Deep Joy...*, 38.

» 29 Wojciech Olszewski określa te interpretacje jako klasycyzujące – por. W. Olszewski, *Sztuka pianistycznej improwizacji jazzowej w kontekście twórczości Keitha Jarretta, Chicka Corei i Herbiego Hancocka* (Poznań: Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego 2016), 23-29.

» 30 Nate Chinen, „Keith Jarrett’s eternal balancing act” [*Keitha Jarretta wieczne balansowanie*]

samym wywiadzie pianista wyznaje: „Myślę, że zawsze jestem w dialogu z czymś innym niż to, co właśnie zagrałem” – i dodaje: „To jest właśnie esencja improwizacji”³¹. Zatem sam Jarrett wskazuje na pozamuzyczne inspiracje, które dla niego są kluczowe – mówi wprost, że na jego muzykę większy wpływ ma filozofia niż sama muzyka³². Jak wskazuje McCool, najważniejszym prądem intelektualnym wpływającym na artystę jest filozofia transcendentna, w szczególności tacy autorzy jak Ralph Waldo Emerson, Henry Dawid Thoreau czy pozostający pod ich wpływem Walt Whitman. Czytając tych założycieli nowoczesnej myśli amerykańskiej, możemy się przekonać, jak żywo już w połowie XIX stulecia intelektualiści zza oceanu interesowali się myślą wschodnią. Idąc za nimi, ale też na fali kontrkulturowego zainteresowania Jarrett czytał m.in. libańskiego pisarza i artystę Khalila Gibrana, ale przede wszystkim ormiańskiego artystę i myśliciela Georgija Gurdżijewa, którego kompozycje nagrał na osobnej płycie³³. Ukazał się nawet artykuł naukowy, w którym autorka czyta wypowiedzi Jarretta na temat własnej muzyki przez pryzmat pism Gurdżijewa. Choć wspomina, że zamierza dokonać „demistyfikacji” poglądów duchowych Jarretta, w konkluzji stwierdza jedynie i słusznie, że „nauki Gurdżijewa znacznie ułatwiły Jarrettowi konceptualizację jego tajemniczych doświadczeń improwizacyjnych”³⁴. Być może Gurdżijew był tym myślicielem, który najbardziej wpłynął na poglądy Jarretta, ale redukcja jego intelektualnych poszukiwań do jednego źródła byłoby nie tylko zbyt uproszczeniem, nawet czerpiąc inspiracje ze Wschodu pozostaje na wskroś amerykański. Sam określa się jako osoba wychowana w tradycji Stowarzyszenia Chrześcijańskiej Nauki, kościoła założonego w Stanach Zjednoczonych w 1879 roku, charakteryzującego się mocno eklektyczną doktryną, m.in. idealizmem i panteizmem³⁵. Próżno jednak szukać w wypowiedziach pianisty wyraźnych deklaracji w kwestii przynależności religijnej.

Wypowiedzi artysty układają się w pewien spójny, aczkolwiek enigmatyczny system filozoficzno-duchowy, zbudowany wokół – tajemniczego dla samego Jarretta³⁶ – aktu twórczego: improwizacji. Dla uporząd-

[wywiad], npr music, <https://www.npr.org/2022/08/04/1115444808/keith-jarrett-eternal-balancing-act> (20.11.2022).

» 31 N. Chinen, „Keith Jarrett’s eternal...”

» 32 Keith Jarrett. *Sztuka improwizacji [The Art of Improvisation]*, film dok., Warner Music Group 2005.

» 33 G.I. Gurdjieff, *Sacred hymns*, K. Jarrett – piano, ECM Records 1980.

» 34 Johanna Petsche, „Channelling the Creative: Keith Jarrett’s Spiritual Beliefs Through a Gurdjieffian Lens”, *Literature & Aesthetics* 19, (2) 12.2009, 138-158 [pdf] https://www.academia.edu/5838343/Channelling_the_Creative_Keith_Jarretts_Spiritual_Beliefs_Through_a_Gurdjieffian_Lens (28.12.2022).

» 35 Por. *Stowarzyszenie Chrześcijańskiej Nauki* [hasło:] *wikipedia*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Stowarzyszenie_Chrze%C5%9Bcija%C5%84skiej_Nauki (26.11.2022).

» 36 Por. J. C. McCool, *A Deep Joy...*, 85.

kowania szeregu pojęć, których używa pianista, można je podzielić na trzy sfery: 1. pozamuzyczne, związane z życiem, filozofią, intelektem, kulturą i cywilizacją, sztuką, naturą czy psychiką; 2. nawiązujące bezpośrednio do muzyki, jazzu, improwizacji, fortepianu, występów czy słuchania; i 3. dotyczące „dziwnego miejsca”, z którego wypływa muzyka, w większości mające charakter duchowy czy wręcz mistyczny. Oczywiście jest to podział nieco sztuczny, pomagający jedynie nakreślić zasadnicze aspekty wewnętrznych przeżyć i idei artysty.

Rekonstrukcję poglądów Jarretta można rozpocząć od rozumienia życia jako procesu. Wymaga ono zatem postawy aktywnej – uczestnictwa – „stanu czuwania świadomości”. To wtedy możliwe jest uzewnętrznienie „pierwotnej potrzeby tworzenia”, czegoś, co artysta ma „we krwi”. A od twórcy wymaga się w szczególności indywidualnej pracy nad „własnym głosem”. Owa praca jest w istocie „praktyką duchową” (Emerson), silnie związaną z kontemplacją piękna natury. Z drugiej strony artysta nie powinien eksponować swojego ego – wręcz przeciwnie: chodzi raczej o wyrzeczenie się „ja”, o „nie-identyfikację” z tym, co się robi. To, do czego artysta powinien dążyć, to stanie się doskonałym, współtworzącym medium. Aby to się udało, musi on nauczyć się „słuchać” – być „absolutnie zaangażowanym”, obecnym, musi uczestniczyć, zatopić się w strumieniu/procesie/przeplwywie, którego doświadcza podczas aktu twórczego, w szczególności podczas improwizacji muzycznej. Chodzi tu o każdą improwizację, ale przede wszystkim jazzową, choć wspomina też o improwizacji w muzyce etnicznej, a nawet o pamięci improwizacji w kompozycjach Bacha czy Beethovena. Szczególne miejsce w akcie tworzenia muzyki przypada właśnie improwizacji, ponieważ umożliwia ona „organiczne” tworzenie muzyki. Nie ma tu rozbicia na kompozytora i wykonawcę – jej charakter jest bowiem holistyczny. Od prawdziwego improwizatora wymaga, by przystąpił do grania muzyki „bez przygotowania”. Ten aspekt – wbrew podręcznikom jazzu³⁷ – Jarrett wielokrotnie podkreślał jako warunek konieczny szczególnie w odniesieniu do swoich koncertów solowych. Nawet w ostatnim swoim wywiadzie wyznaje: „Tym czymś, co mi się udaje, jest brak przygotowania”³⁸, co wskazuje, że jest to dla niego warunek konieczny. Na pytanie jednego z dziennikarzy, jak to się dzieje, że gra bez przygotowania, odpowiedział: „moje ręce robią to same”, a innym razem stwierdził, że „moja lewa ręka umie więcej ode mnie”³⁹. Proces improwizacji doprowadza ostatecznie do stanu ekstazy – to słowo pojawia się wielokrotnie, nie

» 37 „Niech Twoje muzyczne pomysły znajdą się w twojej głowie, zanim je zagrasz” – Wojciech K. Olszewski, *Sztuka improwizacji jazzowej* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 2016), 244.

» 38 N. Chinen, „Keith Jarrett’s eternal...”

» 39 Keith Jarrett. *Sztuka improwizacji...*

tylko zresztą w wypowiedziach Jarretta, ale i u innych improwizatorów⁴⁰. I tu wchodzimy w sferę niewytłumaczalną, tajemniczą nawet dla samego artysty, który często odwołuje się do pojęć z zakresu religii, a szczególnie mistyki, za co też bywa krytykowany, ponieważ trudno tu o jakąkolwiek polemikę. Owa ekstaza, czyli sam akt kreacji, jest w rozumieniu artysty w istocie partycypacją w harmonii wszechświata, odczuciem bezgraniczności czy jedności, w końcu cudem. Natomiast „dziwne”, ale „dobrze znane” miejsce, z którego wypływa muzyka, artysta określa różnymi pojęciami: cisza, źródło, początek, pełnia, sens, duch. W stosunku do muzyki przez siebie granej również używa często określeń o charakterze duchowym: modlitwa, hymn, pieśń. Akt kreacji jest bowiem aktem świętym, podczas którego artysta staje się jedynie „kanałem” – jak pisał w notatce do albumu *Solo Concerts*: „Nie wierzę, że mogę tworzyć, ale wierzę, że mogę być kanałem dla Twórczości. Wierzę w Stwórcę, więc w rzeczywistości ten album jest Jego albumem”⁴¹. Tropiąc inspiracje Gurdzijewem, Johanna Petsche stwierdza nawet, że „Jarrett rozumie improwizację jako mistyczny proces, w którym dąży do połączenia się z ostateczną kosmiczną zasadą”⁴². Pianista uznaje, że muzyka ma wartość odżywczą, a tego pokarmu wszyscy dziś potrzebujemy – jej wyjątkowy status tkwi bowiem w tym, że potrafi oddziaływać nawet „wbrew poglądom”.

W tym kontekście nietrudno zrozumieć namiętny atak na przemysł muzyczny, krytykę nadmiernej koncentracji na technicznych aspektach gry, nieufność wobec fascynacji postępowaniem technologicznym, instrumentami elektrycznymi czy Internetem.

Ciekawe, że chyba najważniejszy jego „manifest” został dołączony do płyty zupełnie nietypowej w zestawieniu z całą twórczością, przez wielu uważanej za chybioną i marginalną, a dla samego artysty niezmiernie ważną – chodzi o podwójny album *Spirits* nagrany w roku 1985. Dzięki tej muzyce, tworzonej we własnym studiu nagraniowym bez żadnych wstępnych założeń na kilkunastu instrumentach etnicznych z różnych części świata, Jarrett miał przezwyciężyć problemy, jakie ówczesnie przeżywał w swej relacji z fortepianem. Motto do tekstu stanowi *Sonet XIX* z cyklu *Sonetów do Orfeusza* Rainera Marii Rilkego. Ze względu na to, że ten ważny tekst – niemal manifest – powszechnie nie funkcjonuje w publikacjach o jazzie czy muzyce, przytoczę obszernie jego fragmenty:

» 40 „Ekstaza – stan percepcji, w którym zdajemy się przebywać ‘poza sobą’ lub w kilku miejscach jednocześnie – to nieodzowny element swobodnej improwizacji” – Frederic Rzewski, „Kameralne eksplozje: nihilistyczna teoria improwizacji”, przeł. Michał Mendyk, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Christoph Cox, Daniel Warner (Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010), 342.

» 41 Keith Jarrett, *Solo Concerts Bremen/Lausanne*, ECM 1973, cyt. za: Petsche, „Channelling the Creative...”, 155.

» 42 Petsche, „Channelling the...”, 157.

Cała *prawdziwa* sztuka jest tą, która przypomina zapomniane lub mające być wkrótce zapomniane, czy miałyby to być związki Boga i człowieka, mężczyzny i kobiety, ziemi i ludzkości, koloru i formy [...].

Cisza jest utajoną przyczyną, z której może wypływać muzyka. Muzyka jest „żywością sensu”, to znaczy, że może być zaktualizowana tylko przez ciszę. [...]

Muzycy czynią z siebie głupców, kiedy codziennie mówią, że „robią muzykę”. Myślą, że grają bardzo dobrze na swoim instrumencie. To mogą robić komputery. Tam, gdzie komputery nie potrafią sięgnąć, leży ta wartość: sens.

Tak: Duch.

[...] Musimy być otwarci na przestrzenie (ciszę), ażeby prawdziwie je czuć. Musimy *rozumieć* przestrzenie, zaludnić je, *ożywić*. Potem następna nuta, następny ruch staje się oczywisty, ponieważ jest *potrzebny*. Dopóki to nie stanie się oczywiste, nic nie powinno być grane. Dopóki to nie zostanie zrozumiane, nic nie powinno być oczekiwane. Dopóki to nie ukaże się całe, części nie mogą być krytykowane. Dopóki nie potrafisz w nich uczestniczyć, nie możesz słyszeć. Dopóki nie słyszysz, nie możesz grać. Dopóki nie nauczysz się słuchać, nie możesz robić muzyki. Muzyka jest częścią życia. Nie jest oddzielnym, kontrolowanym wydarzeniem, w którym muzyk prezentuje coś biernej publiczności. To jest we krwi. Muzyk powinien potrafić to odkrywać. Muzyka nie powinna przypominać nam o kontroli, którą, jak nam się wydaje, sprawujemy nad całym naszym życiem. Ma nam przypominać o potrzebie poddania się, o ludzkiej potrzebie rozumienia przyczyn tego poddania, o warunkach, które są do niego niezbędne, o niezbędnym do tego Istnieniu.

[...]

Co wtedy, jeśli istnieje tylko jeden pozostawiony kanał pamięci, ten, który darowała religia, abyśmy przetrwali (zdrowo i organicznie). Co wtedy, jeśli tym kanałem jest sztuka, ponieważ w najgłębszym jej sensie, sensie moralnym, jest ona partycypacją, nie separacją. Co wtedy, jeśli sztuka jest jedyną pozostawioną drogą penetracji pancerza, który wybudowaliśmy, by wyeliminować rozumienie naszej prawdziwej natury. [...]

Potrafię o niej [tej muzyce] mówić w ten sposób, gdyż nie czuję, że to ja „tworzyłem” tę muzykę, bardziej pozwoliłem na jej „wylanianie się” na tyle, na ile ona sama pozwalała. To jest ten rodzaj nagłego uwolnienia, które jest niewytłumaczalne i niemożliwe do stałego czytania, i czuję (lub czułem), że nie tylko nie możesz dwa razy wstąpić do tej samej rzeki, ale wstępując do niej nie jesteś nigdy taki sam.

Rzeka była tutaj zawsze, mimo zanieczyszczenia jej przez nas. To jest cud i teraz, w tej epoce, potrzebujemy go. Przynajmniej ja⁴³.

Warto tę wypowiedź uzupełnić fragmentami drugiego tekstu – manifestu, w którym jeszcze bardziej dochodzi do głosu krytyka aktualnej sytuacji w jazzie i szerzej w kulturze. Chodzi o artykuł z „New York Timesa” z 1992 roku, w którym Jarrett oddaje hołd zmarłemu niedawno Milesowi Davisowi jako jednemu z nielicznych przedstawicieli prawdziwego jazzu:

Spróbuj wyobrazić sobie pierwszego muzyka. Nie grał dla publiczności, nie grał na rynku, nie pracował nad kolejnym nagraniem, nie koncertował ze swoim *show*, nie pracował nad swoim wizerunkiem. Grał z potrzeby, z potrzeby muzyki. Z roku na rok zmniejsza się liczba muzyków, pamiętających w pierwszej kolejności, dlaczego grają muzykę, a największą stratą z tej garstki był zmarły rok temu Miles Davis. [...]

Powstaje więcej nagrań, niż kiedykolwiek wcześniej (obecnie muzyk musi nagrywać, żeby traktowano go poważnie), ale jest mniej znaczącej muzyki. Zamieniliśmy ilość za jakość, a żeby zrekompensować brak prawdziwych „głosów” na tych nagraniach i żeby ludzie myśleli, że istnieją alternatywy, ciągle wymyślane są nowe kategorie.

[...]

To dobre miejsce, by wspomnieć, że powiedzenie „Rób swoje” pochodzi od Ralpha Waldo Emersona, który rzeczywiście powiedział: „Rób swoje, a ja cię poznam”. Innymi słowy, poprzez to, co robisz, objawiasz się innym. Stwierdzenie Emersona nie miało być rodzajem *carte blanche*, aby podążać za naszymi najpłytszymi zachciankami: nie dotyczy stylu życia, mody, techniki ani przypadkowych wyborów. Jego oświadczenie zawiera ostrzeżenie: rozpoznam cię tylko wtedy, gdy będziesz miał swój głos; inaczej cię nie poznam.

[...] gdzie jest ten głos, ten pierwotny głos, ta indywidualna, pierwotna potrzeba? Gdzie są Miles? Gdzie jest muzyka?

Jakikolwiek ubrania nosił Miles, zawsze w tych ubraniach był on. Jakikolwiek by nie był hałas wokół niego, Miles nadal grał z tej potrzeby, jego dźwięk pochodził z tej ciszy, ogromnej, płynnej, bez-krawędziowej ciszy, która istniała, zanim pierwszy muzyk zagrał pierwszą nutę. Potrzebujemy tej ciszy, ponieważ w niej właśnie jest muzyka⁴⁴.

» 43 Keith Jarrett, „Spirits” [nota dołączona do albumu *Spirits*, 1986 ECM Records], przeł. J. Żmizdiński, *Woskówka* 15, 1992, 48-50.

» 44 K. Jarrett, „Categories Aplenty, But...”

Nietrudno zrozumieć, dlaczego Jarrett, dla którego koncert oznacza święto, stawia równie duże wymagania wobec swojej publiczności, mówiąc: „prawie gram na publiczności” – ponieważ improwizacja jest również interakcją. Nie bez znaczenia są miejsce, w którym odbywa się koncert, jego atmosfera, a nade wszystko jakość instrumentu.

„Odwrotna strona fortepianu”

Bardzo ciekawie układają się relacje pianisty ze swoim instrumentem. Jarrett znany jest z przywiązywania wagi do jakości instrumentu, na którym koncertuje⁴⁵. Stwierdził nawet kiedyś, że niektóre fortepiany mają więcej osobowości niż niektórzy ludzie⁴⁶. Zdarzały mu się także wypowiedzi krytyczne wobec fortepianu jako takiego, choćby takie, że to „stosunkowo nudny instrument”⁴⁷. Tego typu ograniczenia w stosunku do instrumentu starał się na różne sposoby przezwyciężyć, w jazzie bardziej inspirował go saksofon – tu wskazał na Johna Coltrane’a i Ornette Colemana. Znane są anegdoty o jego przedziwnym „romansie” – znaczonej miłością i nienawiścią z instrumentem, który rozpoczął się niemal na początku jego życia: „Dorastałem z fortepianem [...] nauczyłem się jego języka, gdy uczyłem się mówić”⁴⁸. W wieku lat sześciu, kiedy dostał pierwszy instrument, lubił pod nim sypiać, natomiast w 1964 roku miał zostać wyrzucony z Boston’s Berklee College of Music za granie na „wewnętrznej stronie fortepianu”⁴⁹. Jego wieloletni partner z zespołu Jack DeJohnette tak opisuje ową fizyczną wręcz relację:

Jedną rzeczą, która mnie uderzyła w Keithie, a która wyróżniała go spośród innych graczy, było to, że naprawdę miał romans z fortepianem, to jest związek z tym instrumentem... Ręce Keitha są właściwie dość małe, ale dzięki temu może on robić rzeczy, których nie mogą robić osoby takie jak ja, czy inni pianiści o normalnej rozpiętości rąk... Pozwala mu to nakładać na siebie pewne sekwencje akordów, robić rzeczy rytmiczne i linie kontrapunktyczne i uzyskiwać te efekty, jakby to cztery osoby grały na fortepianie... Ale nigdy nie widziałem nikogo, kto miałby taki kontakt ze swoim instrumentem i znałby jego ograniczenia, ale też przekraczałby je do granic możliwości, wykraczał poza instrument⁵⁰.

» 45 Na koncert w Warszawie w roku 2003 sprowadzał instrument z Berlina por. Marek Dusza, „Z miłości do melodii”, *Rzeczpospolita*, 2-4.05.2003, A15.

» 46 Por. McCool, *A Deep Joy...*, 41.

» 47 McCool, *A Deep Joy...*, 41.

» 48 [oficjalna strona wytwórni ECM]...

» 49 McCool, *A Deep Joy...*, 72.

» 50 Carr, *Keith Jarrett...*, 46-47.

Jarrett miał przynajmniej dwa poważne kryzysy w swojej relacji z fortepianem: po raz pierwszy w połowie lat 80., kiedy czując się zbyt zależnym od tego instrumentu nagrał wspomnianą już płytę *Spirits*, na której fortepian pojawia się sporadycznie, w tym samym okresie nagrał też bardzo oryginalną, improwizowaną muzykę graną na klawikordzie⁵¹, a niektóre kompozycje Bacha wykonywał na klawesynie. Drugi kryzys nastąpił po blisko 10 latach, kiedy popadł w zespół chronicznego zmęczenia – przez rok nie mógł nawet patrzeć na fortepian, a podniesienie wieka klawiatury przerastało jego siły⁵². Ten kryzys przezwyciężył graniem dla swej żony prostych melodii po kilka minut dziennie, którym pragnął nadać brzmienie śpiewu – zamienić chorobę na pieśń⁵³, a efektem tego jest płyta *The Melody at Night, with You*⁵⁴. W innym miejscu stwierdził: „Zawsze chciałem, żeby fortepian brzmiał jak głos”⁵⁵. Komentatorzy jego gry zwracają uwagę na niepowtarzalny sposób uderzenia⁵⁶, nieskazitelny dotyk, fenomenalną technikę, a nawet nabożną cześć i szacunek do instrumentu, który traktuje on na wskroś klasycznie⁵⁷. Jak sam artysta wyznał, technikę tę osiągnął dzięki wykształceniu klasycznemu i ogromnej dyscyplinie, jaką sobie narzucił.

Ten sposób traktowania instrumentu, a także opinia ekscentryka i mistyka zarazem nasuwają porównanie z innym gigantem fortepianu, Kanadyjczykiem Glenem Gouldem, o którym Jarrett sam wspomina przy okazji swoich wykonań utworów Bacha⁵⁸. Ciekawe byłoby przeprowadzenie studium porównawczego podejścia obu tych pianistów do muzyki i instrumentu – tu warto tylko wspomnieć, że ewidentnie różni ich, prócz fascynacji Goulda nowoczesną technologią, stosunek do występów. Gould traktował scenę w kategoriach rywalizacji i w miarę upływu czasu coraz bardziej stronił od występów na żywo, bo jak pisał: „Interpretacja nie jest walką, lecz aktem miłości”⁵⁹. Pod drugą częścią tej opinii Jarrett by się na pewno podpisał, jak i pod wieloma innymi poglądami Kanadyjczyka. Szczególnie łączy ich ekstatyczny stosunek do muzyki⁶⁰. Skoro jednak

» 51 Keith Jarrett, *Book of Ways*, ECM Records 1986.

» 52 Keith Jarrett, *Sztuka improwizacji...*

» 53 Keith Jarrett, *Sztuka improwizacji...*

» 54 Keith Jarrett, *The Melody at Night, with You*, ECM Records 1998.

» 55 „Keith Jarrett Interview Conducted By Stuart Nicholson”: February 2009 [pdf] <https://stuartnicholson.uk/keith-jarrett-interview-february-2009-2/> (28.12.2022).

» 56 Berendt, *Od raga do rocka...*, 324.

» 57 Olszewski, *Sztuka pianistycznej improwizacji...*, 29.

» 58 Por. McCool, *A Deep Joy...*, 42.

» 59 Glenn Gould, cyt. za: Stefan Rieger, *Glenn Gould, czyli sztuka fugi* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2007), 21.

» 60 Por. Rieger, *Glenn Gould, czyli...*, 10, 54.

Gould nie lubił publicznych występów i nie znosił jazzu⁶¹ – przepaść między nimi była nie do zasypiania.

Performanse przy klawiaturze

Z tego, co już zostało napisane, wynika, że występy Jarretta należą do wydarzeń specyficznych już choćby ze względu na wagę przywiązywaną do sfery akustycznej i stawianie wysokiej poprzeczki w kwestii reakcji publiczności. Zyskały one jednak sławę również przez rozpoznawalne zachowanie pianisty: jego fizyczną aktywność, mimikę, dodatkowe efekty dźwiękowe. Oczywiście nie tylko Jarrett podśpiewuje podczas grania, robi to też chociażby Gould, nie tylko on żywiłowo porusza się przy klawiaturze, robi to wielu innych jazzmanów, nie tylko u niego podczas występu niezwykle sugestywna jest mimika, ale tylko on jest w tym tak niezwykle stały i konsekwentny. Niestety, w stosunku do ilości zagranych koncertów dostępnych jest niewiele nagrań video, ale już te umieszczone na portalu YouTube przekonują, że przynajmniej od 1972 roku, z którego pochodzi najstarsze dostępne nagranie video koncertu solowego⁶², repertuar jego zachowań, gestów czy odgłosów jest w zasadzie stały. I to niezależnie od tego, czy gra w zespole, czy solo. Wyjątek stanowią interpretacje muzyki klasycznej innych kompozytorów, kiedy pianista siedzi przed klawiaturą w pełnym skupieniu i milczeniu.

Ze względu na to, że koncerty solowe najpełniej odzwierciedlają głoszone przez niego poglądy⁶³, w dalszym ciągu zajmę się przede wszystkim nimi. Gdyby chcieć opisać jego zachowania bez znajomości stojących za nimi idei, musielibyśmy je potraktować jako jednoosobowy teatr, towarzyszący wykonaniu muzyki, co jednych może drażnić, innych zaś zmuszać do koncentracji na samym artyście. Do stałego repertuaru tego improwizującego również swoim ciałem performerą należą m.in. głębokie oddechy, dynamiczna praca ramion, łopatek i całego korpusu, wstawanie, uginanie się na nogach, przywieranie biodrami do drewna instrumentu, tupanie, ponowne przysiadanie i nieustanne poruszanie się na stołku, głębokie skłony aż do klawiatury i częste długie trwanie w tych skłonach, to znów niemal napadanie całym ciałem na klawiaturę, czasami nawet granie palcami bezpośrednio na strunach. Niejednokrotnie ma się wrażenie, że instrumentalista wręcz pomaga ruchami ciała wybrzmieć muzyce. Równocześnie przez cały czas pracuje głowa, którą artysta często skręca na boki

» 61 Por. Rieger, *Glenn Gould, czyli...*, 48.

» 62 Keith Jarrett live in Molde, Norwegia, 2 August 1972 [video], <https://www.youtube.com/watch?v=uxiP6K56bHo> (17.11.2022); pełne zestawienie nagrań video całych koncertów solowych znajduje się w bibliografii.

» 63 Por. J.C. McCool, *A Deep Joy...*, 95.

lub podnosi ku górze. Nie ustaje też praca mimiki: ściągnięcia całej twarzy, zaciśnięcie oczu, układanie ust w przeróżne kształty i wydobywanie z nich najrozmaitszych odgłosów czy wokaliz, z których najbardziej charakterystyczne można określić jako śpiewo-jęki. W zależności od charakteru granej muzyki, po fragmentach niezwykle dynamicznych, nawet atonalnych, artysta potrafi przejść do brzmień lirycznych, bardzo spokojnych – wtedy ponownie siada w skupieniu i uspokaja się lub też przytupując nogą przechodzi w rozkołysany rytm bluesowy.

Taki spektakl może trwać nieprzerwanie ponad pół godziny, potem zazwyczaj następuje przerwa, rozlegają się oklaski, artysta składa głęboki ukłon w stronę publiczności, po czym schodzi ze sceny, by po chwili ponownie wrócić i improwizować znów przez kilkadziesiąt minut. Czasami jednak, szczególnie w okresie późniejszym, koncerty złożone są z krótszych fragmentów – mogły to być własne improwizacje lub improwizacje oparte na standardach jazzowych, w obu tych wariantach zachowanie jednak specjalnie się nie różni.

Wspominałem już o relacjach z publicznością, której artysta zaleca „twarde” słuchanie⁶⁴. Występy często rozpoczynają się wykładem artysty na temat „ryzykownej” natury improwizacji, stąd bierze się warunek trwania w absolutnej ciszy podczas koncertu, co dla Johanny Petsche jest kolejnym elementem mającym podkreślić wyjątkowość tych występów, dodając im dramatyzmu i bezpośredniości⁶⁵. Znane są anegdoty o niskim progu akceptacji niewłaściwego zachowania publiczności przez Jarretta⁶⁶: artysta potrafi upominać słuchaczy za fleszt lampy błyskowej, hałas czy kaszel, w swoim komentowaniu niewłaściwego zachowania publiki podczas koncertu bywa też uszczypliwy – podczas koncertu w Wiedniu w 2016 roku powiedział: „Czy to nie powinno być centrum europejskiej tradycji klasycznej?”⁶⁷. Ale też potrafi nawiązywać z nią bliski kontakt. Podczas koncertu w 2017 roku wielokrotnie podchodził do mikrofonu, by pomstować na administrację prezydenta Donalda Trumpa, a po dwóch bisach doszło do takiego dialogu: „Kochamy cię, koleś! [...] Ja też cię kocham! [...] Jesteście pierwszą publicznością, która sprawiła, że płakałem”⁶⁸.

» 64 Strauss, „A Maverick Pianist...”

» 65 Por. Petsche, „Channelling the...”, 142.

» 66 Brian Zimmerman, „Jarrett’s Profoundly Emotional Excursion at Carnegie Hall” [tłum. Głęboko emocjonalna wycieczka Jarretta w Carnegie Hall], *Down Beat*, 16.02.1017, <https://downbeat.com/?/news/detail/jarretts-emotional-excursion-at-carnegie-hall> (13.11.2022); „Nikt nie komentował jako fanaberii absolutnego zakazu robienia zdjęć (także poza sceną) pod groźbą zerwania koncertu. Nikt nie dziwił się wymaganiom artysty, dla którego specjalnie na ten jeden koncert sprowadzono z Niemiec godny jego talentu fortepian. Bo to nie dziwactwa, ale wyraz szacunku dla muzyki, dla słuchaczy” – Olaf Szewczyk, „Ostatni, który tak gra jazz”, *Gazeta Wyborcza*, 2-4.05.2003, 13.

» 67 Chinen, „Keith Jarrett’s eternal...”

» 68 Zimmerman, „Jarrett’s Profoundly...”

W przerwach między utworami wydarzają się czasami sytuacje komiczne, kiedy podczas koncertu w Tokio w roku 1987, zatytułowanego *Solo Tribute*, po ósmym standardzie pianista podczas oklasków wstał, uśmiechnął się, pogłodził po głowie, wytarł twarz niebieskim ręcznikiem, który następnie złożył, rzucił niedbale w stronę fortepianu, uśmiechnął się znowu, ponownie z uśmiechem złożył ręcznik i tym razem ułożył go na skraju instrumentu, a za ten niewymuszony performans otrzymał gromkie oklaski⁶⁹.

Cała ta gra, konsekwentnie pojawiająca się na koncertach, może sprawiać wrażenie zbyt nachalnej, przeszkadzającej w odbiorze manieri, lecz w świetle tego, co już wiemy o poglądach Jarretta, wydaje się być nie tyle zbędnym dodatkiem, a czymś immanentnie wpisanym w sam akt improwizacji.

Improwizowany koncert solowy jako muzyczne misterium

Była już mowa o ekstatycznych aspektach obecnych w muzyce, w szczególności w improwizacji jazzowej. Jednym z dwóch rodzajów ekstazy, obok statycznej, jest ta związana z ruchem, czyli motoryczna, podczas której ruch zostaje poprzedzony fazą „podniesienia poziomu wrażliwości (wyciszenie, skupienie)”, aż dąży do transowej kulminacji, wywoływanej świadomie i celowo⁷⁰. Bardzo często trans przybiera charakter tańca do rytmicznej muzyki i jest elementem wielu rytuałów, w których religia, medycyna i sztuka stapiają się w jedno – jak ma to miejsce np. w seansach szamańskich. Ich celem jest właśnie pomoc w osiąganiu stanów mistycznych, np. w celu zaproszenia ducha⁷¹.

Sceptyk stwierdzi zapewne, że Jarrett mistycyzuje: robi to wszystko, by skupić na sobie uwagę, być rozpoznawalnym, że niepotrzebnie ekspozuje swoje ego, czy w końcu przykrywa miałość swej sztuki. Są i tacy, którzy uznają mistyczny charakter tych koncertów za „wielki triumf marketingowy”⁷². Przeczą jednak tym argumentom nie tylko powszechne uznanie dla jakości tej muzyki, które autor niniejszego artykułu podziela, ale i wspomniana już niewielka ilość dostępnych nagrań video, w porównaniu do ogromu nagrań audio – zdecydowana większość ludzi słucha

» 69 Keith Jarrett, *Solo Tribute* [Tokyo 1987] [video], <https://www.youtube.com/watch?v=itBfg-DADAc&t=3603s> (20.09.2022).

» 70 Ekstaza [hasło:] *Leksykon mistyki*, red. Peter Dinzelbacher, przeł. Bogusław Widła (Warszawa: Verbinum – Wydawnictwo Księży Werbistów 2002), 70-71.

» 71 Eric Bourguignon, *Trans a taniec ekstatyczny*, w: *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. Jadwiga Majewska, przeł. Anna W. Brzezińska [i in.] (Kraków: Korporacja Ha!art 2013), 535-544.

» 72 Andrew Solomon, „The Jazz Martyr”, *New York Times*, 9.02.1997, 3, cyt. za: Petsche, „Channelling the...”, 143.

improwizacji Jarretta z nagrań audio, nie obserwując jego „dzikiej” pracy ciałem, co najwyżej słysząc raz po raz ciche jęki, westchnienia czy wokalizy. Nie mamy podstaw, by sądzić, że Jarrett konfabuluje to, co przeżywa podczas improwizowania, tym bardziej że w podobnych kategoriach, zapożyczonych z religii, wypowiadają się również improwizatorzy, pochodzący z innych tradycji muzycznych. Możemy mieć natomiast niemal pewność, że gdyby artysta nie pozwolił sobie na swobodną, częściowo niekontrolowaną pracę ciała, nie byłby w stanie improwizować tak, jak to robił przez całe lata – jak mówił – dzieje się to: „z konieczności... to jedyny sposób, w jaki mogę sprawić, by fortepian robił to, co chcę”⁷³. Ów paradoksalny stan zwięźle ujął jeden z mistrzów Jarretta, twórca free jazzu Ornette Coleman: „Jestem po prostu tak zajęty i skoncentrowany na mojej grze, że nie dociera do mnie, co dokładnie robię”⁷⁴. Strumień transcendencji, jaki stanowi tworzona na żywo muzyka, wymaga, by w niego wejść, zanurzyć się, poddać całościowo jego działaniu – nadmierna kontrola ciała mogłaby go stłumić.

Dzięki wykształceniu klasycznemu Jarrett opanował do perfekcji technikę gry na fortepianie, natomiast fascynacja free jazzem pozwoliła mu na swoiste, częściowe wyzwolenie spod kontroli w celu całościowego zaangażowania w akt twórczy. Improwizator staje się wtedy medium – kanałem, przez które ów „strumień” przepływa – wszak sam artysta mówił: „gram dokładnie to, co słyszę”⁷⁵. Wszystko dzieje się przed publicznością na żywo, wymaga zatem ogromnego skupienia i odpowiedzialności. Artysta często podkreśla ową odpowiedzialność, powagę tej pracy: „to jest najpoważniejsza rzecz, jaką robię pod względem skupienia i szaleństwa”⁷⁶.

Jak powiedział Manfred Eicher: „Keith Jarrett to muzyk o duszy pieśniąrzarza”⁷⁷. Dodać należy: o ciele niezwykle podatnym na „trzewne oddziaływanie muzycznego wykonania”⁷⁸.

Misterium w znaczeniu dosłownym to „tajemnica” – wiemy, że dla samego improwizatora proces, w którym uczestniczy, jest zjawiskiem tajemniczym, tak samo jak i dla zasłuchanych w dźwięki jego współuczestników. ●

» 73 Len Lyons, *The Great Jazz Pianists Speaking of Their Lives and Music* (New York: Quill 1983), 298, cyt. za: Petsche, „Channelling the...”, 143.

» 74 Ornette Coleman, „Change of the Century”, przeł. Michał Mendyk, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Christoph Cox, Daniel Warner (Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010), 325.

» 75 N. Strauss, „A Maverick Pianist...” (15.11.2022).

» 76 „Keith Jarrett Interview...” (28.12.2022).

» 77 Keith Jarrett. *Sztuka improwizacji...*

» 78 Por. McCool, *A Deep Joy...*, 83.

Abstrakt

Artykuł podejmuje refleksję nad fenomenem improwizacji fortepianowej Keitha Jarretta. Autor staje w obronie znanego jazzowego pianisty, proponując pełniejsze spojrzenie na jego kontrowersyjne, „teatralne” zachowania sceniczne. Zasadniczą tezą artykułu jest uznanie owych „performansów” jako koniecznego, integralnego elementu improwizowanego procesu twórczego. Chodzi tu o utratę częściowej kontroli nad ciałem w celu ekstatycznego „zatopienia się” w muzycznym „strumieniu”. Z licznych wypowiedzi artysty dotyczących estetyki improwizacji jazzowej wynika, że ma on dla niego charakter procesu duchowego, a jego źródło jest dla samego pianisty tajemnicze. Owa duchowość, podobnie jak muzyka Jarretta, ma charakter eklektyczny, w której elementy tradycji europejskiej mieszają się ze wschodnimi, najważniejsza jednak pozostaje tradycja amerykańska, w szczególności transcendentaliści. W swej analizie, prócz literatury, autor artykułu odwołuje się do bogatej twórczości utrwalonej na nagraniach audio i video, przede wszystkim do koncertów solowych, z których tylko nieliczne nagrania video są udostępnione na platformie Youtube.

Słowa kluczowe:

Keith Jarrett, improwizacja, koncerty solowe, fortepian, jazz, ekstaza

Bibliografia

An unofficial website about jazz pianist Keith Jarrett. <https://www.keithjarrett.org/> (27.10.2022).

Berendt, Joachim E. *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*. Tłum. Stanisław Haraschin, Irena i Waclaw Pankowie. Kraków: Wydawnictwo Muzyczne, 1979.

Bourguignon, Eric. „Trans a taniec ekstatyczny”. W: *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. Jadwiga Majewska, przeł. Anna W. Brzezińska [et al.], 535-544. Kraków: Korporacja Ha!art, 2013.

Carr, Iann. Keith Jarrett. *The Man and His Music*, New York: Da Capo Press, 1992.

Chinen, Nate. „Keith Jarrett’s eternal balancing act” [„Keitha Jarretta wieczne balansowanie”] [wywiad], npr music, https://www-npr-org.translate.google/2022/08/04/1115444808/keith-jarrett-eternal-balancing-act?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc (25.11.2022).

Coleman, Ornette. „Change of the Century.” Tłum. Michał Mendyk. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Ch. Cox, D. Warner, 324–325. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.

Davis, Miles (współpraca Quincy Troupe). *Ja, Miles*. Tłum. Tomasz Tłuczkiwicz. Łódź: Wyd. Łódzkie, 1993.

Dusza, Marek. „Z miłości do melodii.” *Rzeczpospolita*, 2–4.05.2003, A15.

ECM [oficjalna strona wytwórni]. <https://www.ecmrecords.com> (23.11.2022).

Jarrett, Keith. „Categories Aplenty, But Where’s The Music?”. *New York Times*, 16.08.1992, Sec.H:19, <https://www.nytimes.com/1992/08/16/archives/pop-view-categories-aplenty-but-wheres-the-music.html> (10.10.2022).

Jarrett, Keith. *Spirits* [nota dołączona do albumu Spirits. 1986 ECM Records]. Tłum. Jakub Żmizdiński, *Woskówka* 15 (1992): 48–50.

Keith Jarrett [hasło w:] „Keith Jarrett Interview Conducted By Stuart Nicholson”. February 2009 [pdf] <https://stuartnicholson.uk/keith-jarrett-interview-february-2009-2/> (28.11.2022).

Keith Jarrett. *Sztuka improwizacji* [The Art of Improvisation], film dok., Warner Music Group 2005.

Leksykon mistyki. red. Peter Dinzlacher. Tłum. Bogusław Widła. Warszawa: Verbum – Wydawnictwo Księży Werbistów, 2002.

McCool, Jason C. *A Deep Joy inside It: The Musical Aesthetics of Keith Jarrett* [Głęboka radość w jej wnętrzu: muzyczna estetyka Keitha Jarretta] [Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts 2005] [pdf]. <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/2868> (20.10.2022).

Olszewski, Wojciech K. *Sztuka improwizacji jazzowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2016.

Olszewski, Wojciech. *Sztuka pianistycznej improwizacji jazzowej w kontekście twórczości Keitha Jarretta, Chicka Corei i Herbiego Hancocka*. Poznań: Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, 2016.

Petsche, Johanna. „Channelling the Creative: Keith Jarrett’s Spiritual Beliefs Through a Gurdjieffian Lens.” *Literature & Aesthetics* 19/2 (December 2009): 138–158. https://www.academia.edu/5838343/Channelling_the_Creative_Keith_Jarretts_Spiritual_Beliefs_Through_a_Gurdjieffian_Lens (13.11.2022).

Rieger, Stefan. *Glenn Gould, czyli sztuka fugi*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.

Rilke, Rainer M. *Poezje. Gedichte*. Tłum. Mieczysław Jastrun. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1993.

Rzewski, Frederic. „Kameralne eksplozje: nihilistyczna teoria improwizacji.” Tłum. Michał Mendyk. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Christoph Cox, Daniel Warner, 339–344. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.

Schmidt, Andrzej. *Historia jazzu 1945–1990*. T. 3: „Zgiełk i furia.” Warszawa: Lemat-„Srebrna-Media”, 1997.

Stowarzyszenie chrześcijańskiej nauki [hasło w:] wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Stowarzyszenie_Chrze%C5%9Bcija%C5%84skiej_Nauki (17.11.2022).

Strauss, Neil. „A Maverick Pianist Answers Back” [rozmowa z Keithem Jarrettem]. *New York Times*, 9.03.1995, <https://www.nytimes.com/1995/03/09/arts/the-pop-life-a-maverick-pianist-answers-back.html> (15.11.2022).

Szewczyk, Olaf. „Ostatni, który tak gra jazz.” *Gazeta Wyborcza*, 2–4.05.2003: 13.

Zimmerman, Brian. „Jarrett’s Profoundly Emotional Excursion at Carnegie Hall.” [„Głęboko emocjonalna wycieczka Jarretta w Carnegie Hall”]. *Down Beat*, 16.02.1017, <https://downbeat.com/?/news/detail/jarretts-emotional-excursion-at-carnegie-hall> (22.11.2022).

Żmidziński, Jakub. „Białe światło w muzyce końca wieku – o ostatnich nagraniach K. Jarretta i A. Pärta.” *Czas Kultury*, nr 2–3 (2000): 90–91.

Żmidziński, Jakub. „Wzgórza błękitnych nut – nuty błękitnych gór.” *Prace Pienińskie* 27 (2017): 221–225; „Wzgórza błękitnych nut – nuty błękitnych gór. Recenzja, na którą muzyka czekała 12 lat...”, 19.04.2018 [przedruk z wprowadzeniem Tomasza Trzcieniego]. <http://pressmania.pl/wzgorza-blekitnych-nut-nuty-blekitnych-gor-recenzja-na-ktora-muzyka-czekala-12-lat/> (10.11.2022).

Nagrania wideo **koncertów solowych badane w artykule**

Jarrett Keith, Last Solo [Tokyo 1984]. <https://www.youtube.com/watch?v=fKJ3a-FGYNiQ>

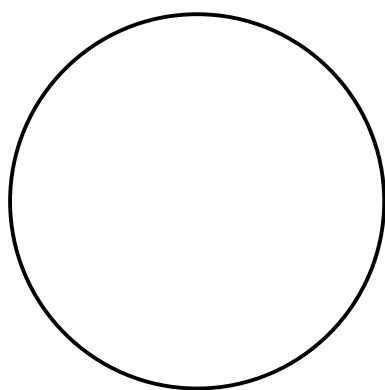
Jarrett Keith, Solo Tribute [Tokyo 1987]. <https://www.youtube.com/watch?v=itBfg-DADAc&t=3603s>

Keith Jarrett live in Molde, Norwegia, 2 August 1972. <https://www.youtube.com/watch?v=uxiP6K56bHo>

Pełna lista nagrań audio

Keith Jarrett discography [hasło:] wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Keith_Jarrett_discography

Keith Jarrett Discography Version 40, [JUNE 2019 More than 650 tracklists and 1200 entries], [pdf], <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=2019-06-Keith-Jarrett-discography-Maurizio>



Tłumaczenia

Jakub Źmidziński
Maryia Pruzhanets
Paweł Możdżyński
Weronika Piróg
Agata Myjak
Izabela Franckiewicz-Olczak
Olga Pankalla
Andrzej Pankalla
Sebastian Lesiczka

Mysteries – Rituals – Performances.
The Aesthetic Dimension

Introduction

Jakub Žmidziński

Not long ago, a group of students from one of the UAP's student research groups invited me to take part in a discussion around Ron Fricke's film *Samsara*. I thought it is interesting that a movie from 11 years before (the world premiere took place on 11 September 2011), still arouses keen interest in young people. The stunning beauty of nature, humans and some of the creations of their culture alternate with the horror of the dark side of civilisation (poverty, waste, crime, militarisation, sexualisation, mass animal breeding) and guide viewers seduced by the mysterious music around the more and less familiar corners of our planet without a word of commentary. Apart from the indisputable artistic quality, Fricke's *Samsara* and other movies (mainly *Baraka* from 1992) show a most acute image of our present-day civilisation. Among the various contrasts on which the film narrative is founded, the juxtaposition of the image of tribal peoples practising ancient forms of life and traditional rituals with the life of the inhabitants of large metropolises, with all their conveniences and curses, is extremely powerful. The recording of *Transfiguration*, a performance by the French artist Olivier de Sagazan, can be seen as a climax. It stands in stark contrast to both the life of tribal peoples and the contemporary religious Buddhist, Christian, Jewish or Islamic rituals depicted in the film. However, it nevertheless has something in common with them, i.e. essential if divergent references to the aesthetic. The problem, however, is how to capture and describe it, how to understand the aesthetic functions in such disparate activities.

The proposed theme for this issue of "Zeszyty Artystyczne": *Mysteries – Rituals – Performances. The Aesthetic Dimension* is born out of the anthropological reflection on our culture and the arts within it. This reflection addresses both their past and present state, as well as the dynamic transformations taking place within the arts. Thematically, it refers back to the 29th issue of our journal from 2016, titled *Ritual and the Correspondence of the Arts*. However, these last six years and especially the last few months have brought a lot of changes. They have made us ask new or old, but differently posed, questions about the world, humans and the effects of our behaviour. We are affected by a multitude of anxieties: political persecution just across Poland's eastern border and the very real war going on there, migrations, climate threat, ideological disputes, political

tensions, pandemics and the ensuing crises. All of this is likely to reshape culture and generate new themes and solutions in art.

The intensification of disputes and radicalisation applies to the humanities, too. At times, language takes on forms rife with aggression and dialogue is often more difficult. Suffice it to mention here the words written in 1967 by Leszek Kołakowski in his treatise *The Presence of Myth*:

The starting point of culture is always a conflict of values [...] culture thrives on both the desire for an ultimate synthesis between its conflicting components and the organic impossibility of securing this synthesis. [...] The uncertainty of intentions and the fragility of achievements prove to be the condition for the creative persistence of culture¹.

With this in mind, we propose to start precisely with dialogue. The “Editorial Conversation” involved representatives of several academic centres and various professions from the fields of science and art. Here one witnesses a dialogue of different positions exploring the traditional and virtual circulation of culture, as well as a dialogue of different approaches: sociological with ethnographic, theoretical with practical, scientific with artistic, musical with visual. One of the most interesting themes was probably the dilemma as to which of the proposed concepts describes contemporary reality more adequately: ritual or performance, which is related to the rather imprecise definition of their scope and differences. Traditionally, the concept of ritual was reserved for the realm of the sacred, while performance was the domain of artists (hence the cover of our magazine features a photograph from Adam Garnek’s *Visual Concert*). In the conversation, therefore, it was impossible to avoid both issues of spirituality or religion and the attitudes of artists in the face of war.

The series of articles opens with an extremely interesting essay by Maryia Pruzhanets, who draws a picture of Belarusian performance art in recent years and its opposition to political persecution and sometimes even to naïve rebellion. A distinctive feature of the bloodily suppressed Belarusian protests of 2020-2021 was the particularly numerous and active participation of women. Paweł Możdżyński devoted his extensive article to the phenomenon of women’s artistic performative actions in Poland. The next article, by Weronika Piróg, stays within the circle of women’s art of performance and examines the performance *Seed* by Teresa Murak in the context of posthumanism and post-secular spirituality. Agata Myjak’s article addresses the past of Polish art theatre and focuses on Krzysztofa Jung’s art. The performative nature of the art of light is discussed by Izab-

» 1 Leszek Kołakowski, *Obecność mitu* (Warszawa: Prószyński i S-ka 2005), 199.

ela Franckiewicz-Olczak, who places its history “between the elitism of art and the egalitarianism of mass spectacle”. A radically different perspective on ritual is offered in the article by Olga Pankalla and Andrzej Pankalla, who interestingly show the relationship between linguistic rituals and the judicial system. Equally engaging are the examples cited by the authors of various types of performances which transgress or balance on the edge of the law. In Sebastian Lesiczka’s ethnographic text we enter the world of the sonosphere of funeral rites of the past and often still today in various rural regions of Poland. The set of texts concludes with a piece by the undersigned, defending the controversial stage behaviour of jazz pianist Keith Jarrett as a prerequisite for the improvised creative process taking place within his musical mysteries.

In many of the articles, the authors emphasise the relationship between art and spirituality. At the same time, where the subject of traditional rituals is addressed, their aesthetic dimension is highlighted, often supported by the activities of artists, especially musicians. The connections between ritual activities and art are unquestionable, even if their goals and functions may be defined differently. They both arise out of human needs. Art often fills the void left by religion, providing “spiritual nourishment” for contemporary audiences. In various contexts, it can also be an expression of rebellion and struggle. In a gripping essay further on in the issue, Lithuanian artist Paulina Pukytė juxtaposes two contemporary performers of the same generation: the well-known Serbian Marina Abramović and the Russian Yelena Osipova, “unknown to anyone”, repeatedly arrested for anti-Putin and anti-war protests. In fact, the last words of this text pose a very important question about artists’ attitude towards the war: “Perhaps Marina could sit on a Russian street after all, next to Yelena, for a long performance of endurance? She could hold one poster, as Yelena is already finding it hard to hold both”. Perhaps this all-too-real war taking place so close is a test not only for artists, and will force us to engage in a liminal search for a *communitas*? ●

Jakub Żmidziński

Maryia Pruzhanets

Born on 6 November 1999 in Brest, Belarus. In 2016, she entered the University of the Arts in Poznan, Poland, where she was awarded the Golden Award by the Rector and Senate in 2018. After receiving her Bachelor's degree in Furniture Design, she started her Master's in Graphic Design, which she completed with a distinction after defending her theoretical diploma *Belarusian Protest. Visual dissonance – the aesthetics of political revolt and protest in art* and the practical diploma *Belarusian Protest. Graphic design of the book "I Was Lucky"*, based on the stories of people repressed during the recent protests in Belarus.



<https://orcid.org/0000-0002-1817-4274>

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (43)/2023, s. 198-217
doi: 10.48239/ISSN1232668243200219

Maryia Pruzhanets

Conceptual Art in Belarus **as a Regime-Criticising Art** **– Ales Pushkin** **and Alexei Kuzmich¹**

Conceptualism in Belarusian art

Conceptual art is not widespread in Belarus. It seems obscure and is hardly addressed in academic art centres, which are few and far between anyway. The only art university is the Belarusian State Academy of Fine Arts in Minsk, but there are also art or design departments at other universities, usually technical colleges and pedagogical universities. In a country where there are no civil liberties, there is also no place for critical, progressive conceptual art.

The situation in Belarusian art illuminates many of the problems facing society. These include the strong ideological censorship present at all levels of cultural and public life, the Soviet, if not Orwellian, methods of planned “management” of artistic education, supervised by the Ministry of Culture, an absence of independent cultural institutions and galleries (after

» 1 This article is an excerpt from a Master’s Thesis, defended in 2021 at Magdalena Abakanowicz University of the Arts in Poznań. It has been rewritten and slightly updated for publication purposes.

the August 2020 events even the few that exist have been subject to repressions), and the firm rooting of art in the academic narrative. It can be said that everything that happens in art spills over into other spheres of life.

Under such conditions, the existence of conceptual artists, including actionists, seems an exception and a veritable miracle. Why, however, in other European countries performers and actionists no longer surprise anyone, but in Belarus this art is not understood even by those who should know better? Socialist realism and the subsequent propaganda of kitsch, along with the policy of negative perceptions of “Western values” have left their mark on the Belarusians’ artistic tastes. Despite there being old media artists who represent a very high level of expertise, few of them address social issues and practice critical art.

To create the image of a glorious White Russia, the regime needs decorators who extol it or simply make nice wall paintings and do not address ideologically dangerous topics. An interview conducted by Leni Smoragdova with Belarusian conceptualist Alexei Kuzmich, to be discussed later in the article, contains the following question: “Do they know Marina Abramović here?” The answer to it is overly colloquial yet very true: “They do not give a f*** about Marina Abramović!”² I believe the quote aptly sums up the approach to contemporary art in a country where even Malevich’s *Square* is considered “bizarre contemporary art” even though it was created over a century ago.

Widespread criticism of the authorities began in art with the outbreak of protests in 2020 and was a general trend rather than a bold gesture. Although it is now easy to go to jail for a mere poster, the diversity and huge influx of such art allowed people to “hide in the art crowd”. That is why I want to take a closer look at the actionists, who did bold critical work long before the protests began and are an artistic minority, critical of even the mainstream forms of the 2020 demonstrations.

Political actions by 2020

Dissatisfaction with the regime of the Belarusian “bat’ka”³ was not solely due to successive election rigging. Being in power for so many years, he stymied the country’s development by directing a loyal bureaucratic

» 2 Transaction Art, Алексей Кузьмич – “Сделано на коленке” - голый художник, протест против цензуры, 25.10.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=-rVekMVnznw&t=972s>

» 3 Bat’ka (Bel. бацька) – father. Lukashenko calls himself such, posing as the father of the nation, the creator and defender of the sovereign state of Belarus. Although the word is of Belarusian origin, it is colloquially used in Russian and spelled differently (from Russian ‘ба́тька’), which is why in Eastern European countries Lukashenko is known by this name. The electorate and the president’s supporters refer to this name seriously, which is why they are called “jabat’ka” and “jabat’ki” (from Russian. ябатька, ябатьки).

apparatus. But already during his first term in office, Lukashenko began repression and “purges” in all spheres of public life. And if the average citizen may have taken the subversion of democracy in favour of dictatorship with a pinch of salt, many journalists, writers and artists were vocal about the repression and expressed their protest in art.

One of the first artistic actions criticising Lukashenko’s rule was the public sewing of his lips by the poet and right-wing nationalist political activist Slavamir Hienrychavich Adamovich in 1997. Earlier, he had written a poem called *Ubiej priezidenta*⁴, which was published in the newspaper “Vybar”⁵. He was sentenced to prison for this poem, but was released after 10 months, after which he carried out the action *Zashityj rot (Sewn Lips)*⁶ at one of the demonstrations. Such an artistic gesture symbolised the lack of freedom of expression in Belarus, government censorship and repression of opposition-minded cultural activists.

It should be noted that the act of sewing up his mouth was not accomplished in full; the poet made only a few stitches. It can be said that this was a less radical version of the more famous 2012 action by Russian actionist Petr Pavlensky.

Another important form of protest was the action of Ales Pushkin. Alexandr Pushkin⁷, one of the few conceptual artists in Belarus, carried out the action *Padarunak Prezidentu (A Gift for the President)*⁸ on 21 July 1999. To mark the fifth anniversary of Lukashenko’s coming to power, he brought a wheelbarrow with manure and spread it under the Presidential Palace. He then threw onto the dung millions of devalued Belarusian rubles, Lukashenko’s 1996 Constitution and a portrait-flyer of the president, which portrait he pierced with a pitchfork. The author of the action referred to a folk custom, according to which a person who was unkind to others was dragged to the door with a wheelbarrow of dung or had his windows smashed. Immediately after carrying out the action, Pushkin was detained by the police and received a suspended sentence of two years. He now has received more than ten sentences for various actions and exhibitions. Of course, there was no question of treating the action as an artistic work, but only as a violation of the provision banning the organisation of illegal pickets.

Ales Pushkin is known not only for his political actions and performances. He is involved in classical painting and icon writing and remains

» 4 Transl. “Kill the President”.

» 5 Transl. “Choice”.

» 6 S. Adamowicz, Славамір Адамавіч (акцыя “Зашыты рот”), 1997, <https://www.youtube.com/watch?v=Zxyjms4rtE4>

» 7 Bel. Ales Puszkin.

» 8 Ales Puszkin, *Подарок Президенту*, Минск, 21.07.1999, https://www.youtube.com/watch?v=LSWtsw5f_MM

a person of deep faith. He was born and still lives in the small town of Bobr in the Minsk Region, where he was commissioned to paint the frescoes in the Church of St. Nicholas the Magnificent. In 1997, he completed a painting in which, in the scene of the Last Judgement, he painted two figures very reminiscent of Alexander Lukashenko and the then Metropolitan Filaret among the sinners⁹. Under strange circumstances, this part of the fresco would disappear and reappear. By order of the church authorities, the fresco was finally painted over in 2005, and in 2011 the building burned down. The artist himself, as a patriot of a free Belarus and optimist, holds annual street exhibitions of his works in his hometown of Bobr. They are dedicated to Freedom Day of March 25, or a day when the BHP¹⁰ was born in 1918¹¹. The works on display are not always political but are still adversely perceived by local authorities. Then there are often absurd actions on the part of the administration: tractors are used to destroy the display and the artist's paintings get stolen. Thus, rural local governments unwittingly participate in artistic actions.

Belarus is a country where an artist, as well as any ordinary citizen, must obtain permission to hold any event: whether it is an exhibition of classical paintings or a picket with a poster. The behaviour of Sielsoviet¹² heads differs little from the methodology of the curators of large state galleries. The principle is the same - the authorities have a monopoly on everything.

Alexei Kuzmich's Actionism. A trickster of contemporary Belarusian art

Alexei Kuzmich Jr., an actionist of the younger generation, is a well-known scandalmonger. His controversial actions strike at the very heart of the problems of Belarusian society and trigger public discussion and opinion. He is also one of the few artists who have criticised the nature of the Belarusian protest and its representation in art.

Alexei Kuzmich Jr. is the son of Belarusian painter Alexei Kuzmich. Kuzmich Sr. was into academic painting; he depicted female nudes, for which he was censored during the Soviet era. He is the author of the largest collection of paintings with the face of the Madonna, for which his muse, Alexei Jr.'s mother, posed. Being the son of a painter, Alexei Jr. was very much connected to art from childhood, but he did not get an art edu-

» 9 «Грешник Лукашенко – замазан» [in:] «Компропат.ру», http://www.compromat.ru/page_14638.htm, 20.03.2004 (04.05.2021).

» 10 People's Republic of Belarus.

» 11 Ales Puszkin, *Дзень Воли ў Бабры* 2017 | Art performance of Ales Pushkin / Bobr 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=BhMiex39hwU> (16.02.2023).

» 12 Village councils.

cation and did not practice art until a certain time. As he himself admitted, he is not an artist by profession, but by destiny. When he embarked on his artistic path, he did not carry on his father's painting traditions, which were very revolutionary during the communist era and later conformed to the conventions of academic painting. Instead, he started with new media and became one of the few contemporary Belarusian actionists.

Since the artist does not always publish full versions of his texts online, at my request he sent me the originals of his manifestos and documentation of his actions and allowed me to publish them. As reference material, I used interviews that were conducted with him and are available online, as well as our own correspondence. All reflections on his motivations and intentions were discussed with him, and our conversations helped me gain a better understanding of his art. In his manifestos, the artist often uses neologisms that he believes best capture his ideas, and in the quotes provided I have tried my best to translate these terms.

Kuzmich's actions that I have described either date from the period when he lived and worked in Belarus or are directly related to Belarusian themes. After his forced emigration, the artist travelled around Europe and based on his own experiences as an artist, wrote a book on conceptualism and actionism. After an action related to the Belarusian 2020 protests, *I Protest*, he held two other actions: *Imitation* at the Elysée Palace in Paris and *TransUSSRversion: a Delicacy for an Enlightened Eater, or Conjunction Art* action during the Biennale in Venice.

Artist with no balls

The artistic path of the conceptualist began with the action *Tvoriec biez jajec (Artist With No Balls)* of 2019, held at the Art-Minsk Festival 2019¹³. This is a festival sponsored by the “capitalist employer” Belgazprombank, which needed nice paintings to decorate the gallery spaces. During a speech by one of the festival's organisers, the artist came out in an orange cleaner's outfit and had the word “Tvoriec” (Artist) emblazoned on his back, after which he scattered the pages of his manifesto on the floor and began cleaning the gallery floor. During the opening, the society's bohemian crowd drank champagne and had a good time, and at that very time the Artist performed his mission of cleaning up inconvenient things and entertaining the audience of his art.

In his manifesto, he described that the action depicts the image of the contemporary Belarusian artist, who is nothing more than a service provider fulfilling the wishes of clients and operating in a world of total

» 13 Alexei Kuzmich, Акция “Творец без яЕц”. 2019. Видео-документация. Алексей Кузьмич, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=87RhbSQLhYk&t=46s79> (16.02.2023)

commercialization of art. There is little better occupation for an artist to seek projects for which he can receive lavish remuneration, or to perform state commissions (after all, there are still portraits of Lukashenko made by artisans). In this action, the artist used the metaphor of castration as a symbol of deprivation of dignity and attachment of the slave to his host (curator or art institution). This is how he described the artist's predicament: "Castrated and stripped of physical and moral dignity, the eunuch had no right to self-expression"¹⁴.

Apart from a lifetime "ban" imposed on the artist of ever participating in this festival again, the action did not elicit a harsh public response. After it was carried out, Kuzmich was invited to exhibit his work at another institution, which, after his second action in this gallery space, regretted it deeply.

Shield or the Ministry of Phalloculture

The subsequent action, due to its scandalous nature, made ripples not only in artistic circles, but also among the ordinary public. Kuzmich was invited to take part in an exhibition at the State Centre for Contemporary Art (SCCA)¹⁵. Before starting work on his installation, he asked about the subject matter of the exhibition and possible censorship interference, to which he was told in response: you can do anything except "erect penises", because the exhibition was curated by the Belarusian Ministry of Culture. Such absurd rules and regulations for the event gave rise to three months of research by the artist into the functioning of Belarusian art institutions. In addition to the installation he made for the exhibition, he prepared an action to shed light on the problem of bizarre rules being imposed on artists and the censorship of their art.

During the action *Shchit ili Ministerstvo falokultury (Shield or the Ministry of Phalloculture)*, the artist swallowed a Viagra tablet, came to the launch of his own exhibition, took off his clothes and "censored" the hard-on with a banner bearing the inscription "Ministry of Culture", a copy of a plaque from the actual ministry building¹⁶. After undressing, he threw onto the floor the package of a previously used drug and a tablet, on which the sounds of a porn film could be heard and whose screen showed a black background with the word "censored". Later, the artist stood with his hands raised, and his palms bore the inscription: "I agree with everything".

» 14 From the artist's manifesto [author's archives]

» 15 I am going to use the abbreviation SCCA. The very name of this institution is an oxymoron, because "state" and "modern" in Belarus are fundamentally different things.

» 16 Alexei Kuzmich, *Акцыя „Щит или Министерство фалокультуры”*, 2019. Алексей Кузьмич, <https://www.youtube.com/watch?v=oaVEucyNpVc&t=204s> (16.02.2023).

By censoring his penis, he expressed “solidarity with the ideological apparatus that aims to protect the public in the space of the State Center for Contemporary Art from taboo subjects in art”¹⁷. And such elements as Viagra and pornographic films playing in the background “are instruments for stimulating erections in the mud of the absurdity of the Belarusian art scene. In an environment where desire cannot appear in a healthy man”¹⁸. Even though he did meet the criteria for participation in the exhibition as he did not depict an aroused penis, the SCCA did not appreciate the action and asked the artist to publicly apologise. The author did not do so, and apologised only for failing to design a mechanism with a motor so that this plaque could rotate. A complaint was then written to the police. In an interview with the newspaper “Nasha Niva”, SCCA director said that Kuzmich had no talent and was simply a boor who had tarnished the reputation of the gallery, and now the state may turn its back on it (and on Belarusian art in general): “And now we have to prove again that we are good and blushing”¹⁹.

The key element of the action, however, was not the five-minute performance at the opening, after which the photos spread online. The most important thing was the aftermath of the deed, which the artist did not control, namely the absurd investigative case, which can be described in a few words as a search for naked genitalia on the footage of the action to accuse the artist of hooliganism and distributing pornographic content. Fortunately, the case did not go to court, although in today’s reality, proving Kuzmich’s guilt would be far easier. All the trolling and trickery of the artist was not recognized by government agencies as a threat. The covert satire proved incomprehensible to officials of the power apparatus. In times of partisan protest, creativity and camouflaging the message were often the salvation from prosecution.

The aftermath of this action makes it very clear what place has been assigned to the contemporary Belarusian artist: you do not exist if you do not “spice up” reality. One can see a widespread lack of self-reflection and a blind acceptance of official ideology. These two important features of Belarusian art and, to some extent, of Belarusian society will often make themselves present in Alexei Kuzmich’s future works. During an online discussion of actionism in Berlin’s Russian-speaking community, the artist observed that the Ministry of Culture had lost its *raison d’être* and that cultural affairs and free art affairs must be separated, since the manage-

» 17 From the artist’s manifesto [author’s archives]

» 18 From the artist’s manifesto [author’s archives]

» 19 L. Kasperowicz, “Минский художник выпил виагру и голым протестовал против цензуры. Организаторы: «Это клоунада»,” in: “TUT.by”, <https://news.tut.by/culture/656285.html>, 07.10.2019 (04.05.2021).

ment of the latter by the ministry is obsolete²⁰. Given that now Belarus comes increasingly closer to the anti-utopia from George Orwell's novel 1984, the statement is definitely not far from the mark.

Homeland-BDSM

Due to the apparent jocularly of the first two actions, the artist gained wider popularity even among people who perceived the artistic actions as merely interesting hooliganism and presentation of the body of the “new sex symbol of Belarus”, but Kuzmich's subsequent works were scathingly critical of the political and social situation of the day.

In early 2020, even before the events of the presidential election campaign, he made a video *Homeland-BDSM (Rodina-BDSM)*, a prelude to his action under the same title²¹. The abbreviation BDSM (Bondage, Discipline, Sadism & Masochism) is a reference to BRSM, i.e. the Belarusian Republican Youth Union, an organisation which is in essence the successor of the Soviet Komsomol. BRSM raises the young generation in the spirit of Belarusian patriotism, and for those who want to pursue a career in government membership is mandatory. Its concept resembles both Komsomol and Hitler-Jugend: a cult of unreserved love of the Motherland (only in the Soviet-Lukashenko sense, of course), obedience to the authorities and cultivation of the regime's values guarantees the stability of the dictatorship in Belarus.

The action was carried out as a response to amendments to the law On Preventing Extremism of 1 February 2020. These amendments were another form of restriction of democratic freedoms in Belarus. With this government law, a dissatisfied citizen can be prosecuted and punished, their behaviour interpreted at will. For example, people who disseminate Nazi symbols as well as those who destroy them in public are both subject to this law. However, the latter are not in line with the president's policies and can now be easily disposed of.

The artist made a video in which, his hand over his heart in a gesture of devotion, he burns a cross made from the remains of his installations once displayed in state galleries, then covers his eyes with a red scarf, which was the badge of pioneers (an organisation of teenagers that preceded the BRSM), and a symbol of obedience and blind faith. By showing the Nazi gesture of raising his hand as a symbol of worship and idealising the content of the regime's propaganda, the artist risks legal con-

» 20 Alexei Kuzmich, Беседы об акционизме. Онлайн-дискуссия. Берлин, 2020, 21.12.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=U36FRseSO6E&t=1s> (16.02.2023).

» 21 Alexei Kuzmich, *Homeland-BDSM (Родина-BDSM)*. 2020. Alexei Kuzmich, <https://www.youtube.com/watch?v=4clGoPmDCY0&t=1s>

sequences and public offence. Nazism in Belarus is a painful and highly controversial topic, and displaying this gesture seems unacceptable. After publishing the video on his YouTube channel, the artist faced a spate of hate and accusations, even though he only pointed out the general features of any cult ideologies and did not claim to be a Nazi.

In a manifesto for *Homeland-BDSM*, Kuzmich wrote: “We help the regime pretend to be the Homeland, to skillfully portray the ideological machine as the motherland that raised and fed its sons and daughters, who now must prove their loyalty with blood”²². During the action, the artist nailed the BRSM badge to his chest, thereby offering his body and mind in the service of the ideology of the organisation and the state.

As part of the *Homeland-BDSM* action, Kuzmich sent an official letter to the BRSM chairman, in which he described in detail his rite of dedication and proposed it as a way of welcoming new members to the organisation. He pointed out that such a rite perfectly reflects their value. He did not receive a response to his letter, but Dmitry Voronyuk, first secretary of the BRSM, commented on the situation in an interview with TUT.by as follows: “I don’t know if it will be possible to re-educate him, but we can recommend him a good psychotherapist. We have never had rites of sacrifice, but if Kuzmich wants to join the organisation ‘through pain and purification’, we will take it into account”²³. Voronyuk said the badge could be attached with a magnet: “If he had waited a little, it would have been possible to do without the pain. In short, creative boys are always welcome with us”²⁴.

After the action was published, Alexei Kuzmich suffered no legal consequences: neither BRSM nor the state wanted to participate in his further actions. As in the case of the first action, *Tvoriec biez jajec*, the author considered this work a failure, because the best action is the one that provokes a response, and it turned out that the pro-government organisation behaved more calmly than the art gallery, which took offence.

A belated reaction of state services to Kuzmich’s actions followed his very last action in Belarus, known as *Veruju ili Filisterskij mir politiceskih zhyvotnyh* (*I Believe, or the Philistine World of Political Animals*).

» 22 From the artist’s manifesto [author’s archives]

» 23 “«Можем посоветовать хорошего психотерапевта». БРСМ ответил скандальному художнику Кузьмичу”, [in:] “TUT.by”, 03.02.2020, <https://news.tut.by/culture/671106.html> (04.05.2021).

» 24 “«Можем посоветовать хорошего психотерапевта». БРСМ ответил скандальному художнику Кузьмичу”, [in:] “TUT.by”, 03.02.2020, <https://news.tut.by/culture/671106.html> (04.05.2021).

I believe, or the philistine world of political animals

On 9 August 2020, during the presidential election, Alexei Kuzmich performed an action *Veruju ili Filisterskij mir politiceskih žyvoťnyh* in two parts²⁵. In his manifesto, he describes the concept of Belarusian elections, whose rigging triggered events in August and mass protests:

The action examines a realistic absurd ritual known as the “Election of the President of the Republic of Belarus”. This procedure, as I understand it, is a celebration of an eccentric farce, a modern kind of religious cult and hierarchical preservation of primogeniture. [...] Election as an instrument of freedom in Belarus does not exist. It is replaced by a phantasmagorical illusion of post-election, in which the technologization of lies is used, when power is unavailable to the ordinary person²⁶.

On August 9, the last day of the vote, Kuzmich came to the polling place, got undressed and left only a white hip band on his body, blindfolded himself with a red and green flag, and taped to his chest an election bulletin on which a simplified penis was drawn in red paint. He stood like that, imitating the pose of Christ during the crucifixion. The whole action lasted only a few minutes, then the election observer asked the artist to leave.

The other part of the action, which the artist held in the evening of the same day, was titled *Prishestvije 2. Apokalipsis (Advent 2. Apocalypse)*²⁷. When there was a confrontation between the protesters and the police, the artist appeared in the same “costume” in which he had appeared at the polling station, facing a column of OMON and military machines. The biblical motif of the Apocalypse was very close to reality: Kuzmich stood in the open air almost naked, while smoke bombs flew all around; the first shots were fired, sirens squealed, and people raced by and shouted. Eventually the shooting started, there were wounded and killed in the crowd, but luckily nothing happened to Kuzmich. An interesting detail, which would later be significant, is that the artist stood facing the OMON troops with a drawn phallus and then turned around and showed the same to the protesters.

» 25 Alexei Kuzmich, *Верую, или Филистерский мир политических животных*, 09.08.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=2DlCqf-3HOY> (16.02.2023).

» 26 From the artist’s manifesto [author’s archives].

» 27 Transl. *The Second Coming. Apocalypse*. Alexei Kuzmich, «Пришествие 2. Апокалипсис». Вторая часть акции «Верую, или Филистерский мир политических животных», 09.08.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=1xN75jRv9cA&t=1s> (16.02.2023).

The next day he was arrested in his own home and taken to the Okrestino temporary detention center²⁸, where he spent three days. He was severely beaten and tortured but managed to leave together with medics in an ambulance. He calls the marks left by the batons of the OMON officers a continuation of his work by the police. As with the artist's previous actions, the reaction from the agents for whom the action was intended was as important as the artistic part carried out by the artist himself. Later, the artist, fearing for his life, left the country. In addition to the case concerning administrative regulations infringement, the possibility of fabricating a criminal provision was only too real and he faced a prison sentence.

During the administrative trial, "the court ruled that Kuzmich, by behaving explicitly and intrusively without taking into account the opinions of other citizens who were in a public place (polling station), where everyone was pursuing their own goals, restrained them with his appearance, thereby limiting their will and ability to make choices with his behaviour"²⁹. It is a pity that in Belarus today a fair lawyer's defence is out of the question, because if the matter had been tried in a real court of law, the artist could have confidently said that he certainly had no intention of restricting someone's choice, simply because the motivation and justification for his action was, by definition, the lack of any choice during the voting process. However, things turned out just as he had predicted in the manifesto: the representatives of the authorities would argue that there is democracy, and whoever says otherwise wants to do away with this democracy and is therefore a criminal. The Belarusian courts turned out to be an even bigger farce than the presidential elections.

These two different parts of the action, one in a solemn atmosphere of pseudo-voting, the other in an almost warlike reality, were compared by Kuzmich to Paradise and Hell. This is another reference to Christianity, in addition to the Christ pose. The artist justifies this by the fact that the ideology of Christianity (in Belarus - mainly Orthodoxy) is very firmly rooted in the consciousness of Belarusians, even non-believers. Christian symbols and associations constitute the cultural base in which we live.

For the artist, the phallus is an archaic symbol of domination, worship and power, which is exercised by one "baboon" and his allies. I was very curious to see if this is also related to the patriarchal nature of power in Belarus (after all, there is a "bat'ka", not a mother) and how this can be related to the concept of "women's protest". Should a woman win the election, a question arises: how will the artist find himself in the new political context and will the next action against future female power involve the

» 28 The site of the vilest torture of the protesters.

» 29 From the official court decision [author's archives].

use of a drawing of female genitalia? Below is an excerpt from my discussion with Alexei on this topic:

A. Kuzmich: The penis as a symbol of power does not directly refer to the patriarchal system; it smacks of fierce populism, and we move from the artistic field to activism. The penis is power, which, regardless of gender, has a phallogocentric construction. Even in art, in what is done today, it is common to see the image of a woman with a strapon and other such things, which is indicative of the appropriation of power and the domination of one human being over another, rather than the liberation of personality. In simple words, we deal with a redistribution of areas of influence. Feminism as I understand it is about anti-authority and liberation from the oppressive system and objectification that modern feminism has now at some points taken over from patriarchal power.

I had to concede his point, because even in Slavic languages it is often said that someone “has balls”, i.e. is bold and strong. This phrase can also be used in reference to women, and so male genitalia in the context of strength and power are indeed not of one sex.

A.K.: Please do not misunderstand me. I am for absolute equality and I am trying to live and accept people, no matter what they have in their pants. Modern feminism is concerned with a sharp separation of the sexes, not with the original idea of equality. Therefore, we have a situation of reverse discrimination or even gender fascism. Belarus, as an illustration of a similar movement, demonstrates vividly another motif in the development of this idea, in which the revolution has a “woman’s face”.

Later on, the artist told me that they did not want to take one of his works for an exhibition about the Belarusian protest because “it had nothing to do with the revolution, which is feminine, and they accepted works either by women artists or only with feminine themes”.

M.P.: I just don’t believe that we have [in Belarus] now a situation of gender fascism through a revolution recognized as a “women’s protest”. In its essence, the current concept of a protesting woman is completely non-feminist. “How can they raise their hand against women! Let’s give them flowers so they don’t beat us!” - after all, they are not in favour of equal treatment, let alone in favour of domination. On the contrary, they are offended by the police handling them

as aggressively as they do men. And the images in protest art rarely resemble those of Joan of Arc. They are often traditional concepts: a mother, a woman in white, with flowers, gentle even towards her abusers, innocent and praying. If the portraits showed elderly ladies fighting with OMON over every detained boy, that would be a very different thing. Although I can't deny the fact that most public attention is drawn to the stories of political female prisoners, rather than male prisoners, who are more numerous. It is an inequality, but I don't think it has emerged from feminism, even from its unhealthy variety.

Everything has stayed the same. Only instead of drawing attention to the negative aspects of male domination, such as sexism, domestic violence, stigmatisation over child-rearing, wages, etc., there has been an outcry that its traditional "advantages" (respect for the weaker sex, the duty to defend and honour) have been annihilated and trampled into the ground by the regime's aggression. The concept of feminism is absolute equality and so the path to "gender fascism" leads through the following: 1) domination of group A over B; 2) equality of A and B; 3) reverse domination of B over A. I suspect that Belarusian women are not so smart as to go straight to point 3.

A.K.: You may be right about feminism, and I have phrased my thought incorrectly. The women's protest tried to play with the beast based on classic principles: the duty to honour and defend because it is a woman. But it was forgotten that the political beast knows nothing but power and does not care about morality. In general, the subject is very fascinating and needs to be explored; I cannot fully grasp the process myself [it is about the concept of women's protest], but it is obvious that it is unfolding.

The critique of the opposition: *I Protest* campaign. A radical change of opinion about the artist

In the situation of Belarusian dualism, most artists declare allegiance to either the protesters or the regime. Artists who have previously refrained from politics in their work have now actively reacted to lawlessness and violence. However, given that most Belarusians were politically inactive even before 2020, this "sudden" awakening of artistic consciousness is not surprising.

There is a popular view among Belarusians that someone's omission of a highly controversial topic immediately indicates their sympathy with the regime: "There will be no place for such artists (policemen, judges,

doctors, etc.) in the new Belarus, and criminals will be punished” is the mantra repeated by the most popular opposition network Telegram channel NEXTA. On the one hand, it is an attempt to continually intimidate the current “yabat’kas”, and on the other, to give people hope that someone will pay for the lawlessness and violence later: an eye for an eye, a tooth for a tooth.

Similar notions of building a new state, in which everything that was considered good during the regime will be overthrown, are very popular. Such strong and stilted promises to create “everything in reverse” are reminiscent of waiting for the Second Coming of the Messiah: “When Jesus comes again, he will judge the nations and separate the righteous from the wicked”³⁰. A question arises who will be the Christ and the judge? And what about those who do not share the universal faith, such as Kuzmich?

By now everyone can see what a lamentable state the economy, health service, and human rights in Belarus have been brought to. While accepting that bold and radical changes will be needed, I cannot imagine another regime which will be founded against the previous one. Martyrs will become saints not because they did good, but because they began to address evil. I realise that, from a political point of view, such radical changes will certainly not happen any time soon, and no one can predict the consequences of this confrontation, but the gradually forming ideology, in my opinion, is already hampering artistic expression.

When Kuzmich was on the side of the protesters, he was spoken of as a hero and martyr, even though he himself does not like to talk about what happened to him at Okrestino. He has often pointed out that he is not an activist, but an actionist, the fundamental difference being that he does not have a specific goal: he does not demand anything, he just presents the problem. He treats the August events as a coherent artistic work but is aware that hardly anyone reads his manifestos and that the perception of his art is very superficial. A bare bottom and a hard-on at the exhibition opening, the Nazi greeting against the backdrop of a burning cross, and a heroic march in the front of a crowd of protesters is a collective portrait of Kuzmich in popular culture. Following his 2021 action critical of the protests, this list has expanded to include accusations of cynicism, a mockery of the struggle for independence and the artist’s worthless attempt, in a classic sense, to draw attention to himself with yet another disgraceful action.

On Valentine’s Day, 14 February 2021, the artist released the short film *Ja pratestuju (I Protest)*³¹, in which he acted as director and cinematographer. The main character is a little girl, portrayed by an adult

» 30 Mt 25, 31–46.

» 31 Alexei Kuzmich, *Я пратэстую*. 2021. Францыя/Чернагорыя, 14.02.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=CjyzTzYQ42s> (16.02.2023).

actress. The entire video is a collage of the child's moods, her whimsical and happy moments. When the little girl is sad, she cries and protests, stomping her feet because she was not given a red-and-white mask and flag, she cannot access the swing, which is closed, just like her country. When she spots a Russian flag, she becomes hysterical and demands that it be taken down. The operator explains that it is not the flag of Russia, but the child refuses to listen and, in a naïve tone, states that Russia is bad. In moments of optimism, she shouts "Belarus is alive" and sings an opposition song titled *Pagonia (The Vytis)*. In the playground, she sees a symbol resembling Lukashenko's moustache and starts tapping on the structure because she no longer likes the playground. When she wins the battle against the playground, she proudly shouts "Belarus is alive". Her behaviour is "programmed" to different impulses, which are non-negotiable and follow a primitive division between good and bad.

This shift in mood simulates the emotional swing of Belarusians during the protests: every small victory (even over an impersonal wall, marked with a red-white flag) brings great joy and belief in the victory of "good over evil". Yet the successive aggressive responses of the authorities were surprising and outrageous, and people felt defenceless against the regime. The August events of 2020 came as a surprise to most. Many of those who had not been politically active before did not remember the 2010 protests and the events held under the opposition colours after the earlier presidential elections. They had never encountered such fierce violence by the uniformed services, although the conduct of the police was a consequence of prolonged "brainwashing" and years of regime propaganda. It was a shock, yet it was bound to materialise sooner or later.

Under these extreme conditions, critical, rational thinking was replaced by raw emotion, an uncompromising attitude that people value in times of total lawlessness. The division between good and evil, simplifications and contrasting symbols help people grow accustomed to what is going on around them. Without this critical thinking, we would return to childhood, naivety and blind faith, just like the girl in *I Protest*. Towards the end of the film, the girl asks God and Grandpa Frost for Lukashenko's death, an expression of infantile faith in miracles. In Belarus, after 26 years of widespread reconciliation with the situation, this newly regained faith has grown very strong. The author considers this a sign of naivety because he finds faith to be a kind of fantasy and a transfer of responsibility for one's own life to higher powers, rather than a way of analysing reality.

The film also shows scenes of clandestine masturbation with an electric toothbrush, first during a speech by Lukashenko and later by Svetlana Tikhanouskaya. The filmmaker thus expressed the view that even if most people hate Lukashenko, "he is still the core, a sexual symbol [Kuzmich

often uses references to biology, sexology and behaviourism in his work], around which everything revolves. Everyone masturbates at the sight of him: someone with fondness, and others with hatred and swearwords”³². The fact that the film’s protagonist, after brushing her teeth with toothpaste in the colours of the opposition flag, changes the type of pornography from the president’s speeches to those of the opposition president, highlights the hypocrisy of those who switched to the “side of good” when they realised that it was convenient and, most importantly, fashionable.

I had a problem with this interpretation of the division of “sexual and political” preferences in Belarusian society and entered another polemic with Alexei:

M.P.: Most people have never actively supported Lukashenko, and I wouldn’t say that most protesters have undergone a radical transformation: from glamorising Lukashenko to favouring Tikhonouskaya. With regard to sexuality, one could say that most people simply allowed ideological public masturbation, i.e. examples of worship of Lukashenko’s supporters such as kitschy concerts, billboards, pathetic texts, and bureaucrats’ speeches. People were indifferent, experiencing “sexual stagnation”, and now they have come to see new heroes.

A.K.: You have nailed the issue of stagnation and sexuality. Everyone got involved in politics and started masturbating in front of leaders, creating new idols. Three groups stand out here: “strugglers” (the object of excitement - Tikhonouskaya and the opposition), “yabat’kas” and conformists (a-sexual); sometimes they masturbate, depending on the political agenda, here and there, and then they don’t do it at all, because it serves their mercantile interests. And the fourth group, which has recently begun to emerge, are those who take no side and prefer real sex to porn; real sex is revolution. They condemn both sides (ridicule, hatred), are in favour of change, but they understand that they are being deceived and fed with fiction. In general, however, there is still the hypocrisy of the asexual stagnation of most of the population, who used to accept Lukashenko or were not distinguished by their civic activism, but quickly became “strugglers” when it became mainstream in August.

It is interesting to note that the glamorization of Tikhonouskaya shown through masturbation during her speech is present in memes and this is deemed funny and acceptable, which of course cannot be said about the reception of Kuzmich’s work.

» 32 From the correspondence with the artist [author’s archives].

In *I Protest*, the author shows the image of a naïve protester, an adult-child. It is worth emphasising here that naivety is not the same as stupidity. The portrayal of the protesters as a bunch of dumb unemployed persons has been dealt with by Russian television, where Tigran Keosajan hosts the satirical-political program *International Pilorama*, which has little to do with logical thinking and constructive criticism. In episodes starting on 5 September 2020, the hired actress impersonated a “typical Belarusian female protester” who went to the streets because she had no money and did not work anywhere herself. She took part in protest against Lukashenko because there was no protest against “small boobs”³³. The reaction to such commentary from the state television of a neighbouring country was much broader than the publicity accompanying the work of a conceptual artist unknown to anyone. Keosajan’s film on YouTube has collected around 10,000 dislikes.

The similarity between the two stories on the nature of the Belarusian protest is only superficial. The infantile nature of a generation of people who have lived under an authoritarian regime for 26 years is not a shocking thing, but the attempt to portray as idiots those who demand freedom (by whatever means available) shows the lack of creativity of Russian propaganda.

* * *

Kuzmich’s work is located firmly on the margins of contemporary art. It is sharp, radical and critical. Each work is the result of lengthy research and deliberation, which I became aware of through numerous conversations with the artist. Hence, his works can be compared to thoughtful analytical statements. Critical artists, however, represent only a small part of the overall creative “boom” of the 2020 protest.

It is hard to predict how the situation will evolve and how the new policy in Belarus will unfold. Certainly, after the enthusiasm and belief in the best have cooled down, there will be time for a rational rethinking of what has happened. Again, priorities and authorities will change, erstwhile heroes will turn into enemies, and their proud images will no longer enter the portfolio of illustrators. The only thing that will remain unchanged is that there will be critics, there will be intellectuals and there will be artists like Alexei Kuzmich, who will create conceptual art in a small circle, not expecting that it will one day be widely accepted. ●

» 33 6 Международная пилорама, 5 сентября 2020 года, 05.09.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Cl2-T5dn-Fo> (16.02.2023).

Abstract

The subject of the article is the specifics and political context of conceptual art in Belarus. The main research issue is the political actions of two Belarusian artists before and after the 2020 protests in Belarus: Ales Pushkin and Alexei Kuzmich. The article consists of two parts. The first discusses the conditions under which Belarusian conceptual art was formed: the political regime, censorship of art, and techniques for subordinating art to state ideology. The second discusses examples of political actions by two artists: the old-generation actionist Ales Pushkin, and the young artist Alexei Kuzmich. The second part consists of subsections in which each of these actions is described in detail. As part of this research, interviews were conducted with Alexei Kuzmich. These interviews with the artist and the materials he provided became a helpful element in understanding and interpreting his works. The article concludes with a summary in which the author talks about the marginal position of conceptual art compared to other traditional art forms associated with the 2020 Belarusian protests.

Keywords:

Belarus, protest, actionism, political, Alexei Kuzmich, Ales Pushkin

Bibliography

Kacewicz, Michał. *Łukaszewko. Dyktator w kolchozie Białoruś*. Warszawa: Ringier Axel Springer Polska, 2007.

Pirs, Aleksiej. *Ja vyhozu*. Warszawa: Pearce, 2021.

Filmography

Adamowich, Slavamir. Славамір Адамовіч (акцыя “Зашыты рот”), 1997, <https://www.youtube.com/watch?v=Zxyjms4rtE4>

Kuzmich, Alexei. Акция “Творец без яЕц.” 2019. Видео-документация. Алексей Кузьмич, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=87RhbSQLhYk&t=46s>

Kuzmich, Alexei. Акция “Щит или Министерство фалокультуры.” 2019. Алексей Кузьмич, <https://www.youtube.com/watch?v=0aVEucyNpVc&t=204s>

Kuzmich, Alexei. Беседы об акционизме. Онлайн-дискуссия. Берлин, 2020, 21.12.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=U36FRseSO6E&t=1s>

Kuzmich, Alexei. Homeland-BDSM (Родина-BDSM). 2020. Alexei Kuzmich, <https://www.youtube.com/watch?v=4clGoPmDCYo&t=1s>

Kuzmich, Alexei. Верую, или Филистерский мир политических животных, 09.08.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=2DlCqf-3HOY>

Kuzmich, Alexei. «Пришествие 2. Апокалипсис». Вторая часть акции «Верую, или Филистерский мир политических животных», 09.08.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=1xN75jRv9cA&t=1s>

Kuzmich, Alexei. Я пратэстую. 2021. Франция/Черногория, 14.02.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=CjyzTzYQ42s>

Pushkin, Ales. Подарок Президенту, Минск, 21.07.1999, https://www.youtube.com/watch?v=LSWtsw5f_MM

Pushkin, Ales. Дзень Волі ў Бабры 2017 | Art performance of Ales Pushkin / Bobr 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=BhMiex39hwU>

Transaction Art, Алексей Кузьмич – “Сделано на коленке” – голый художник, протест против цензуры, 25.10.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=-rVek-MVnznw&t=972s>

Международная пилорама, 5 сентября 2020 года, 05.09.2020, uploaded from: <https://www.youtube.com/watch?v=Cl2-T5dn-Fo>

Netography

Fein, Luba. “Women and Feminism in Belarus: The Truth behind the «Flower Power».” In: “FiLiA Women’s Rights Conference”, 21.09.2020, <https://filia.org.uk/latest-news/2020/9/21/women-and-feminism-in-belarus-the-truth-behind-the-flower-power> (access: 04.05.2021).

Kasperowicz L., “Минский художник выпил виагру и голым протестовал против цензуры. Организаторы: «Это клоунада».” In: TUT.by, <https://news.tut.by/culture/656285.html>, 07.10.2019 (access: 04.05.2021).

“Kolchoz”, <https://encyklopedia.interia.pl/historia/sownik-pojec/news-kolchoz,nId,1968079> (access: 04.05.2020).

“Грешник Лукашенко – замазан” [in:] “Компрогат.ру”, http://www.compromat.ru/page_14638.htm, 20.03.2004 (access: 04.05.2021).

“«Можем посоветовать хорошего психотерапевта». БРСМ ответил скандальному художнику Кузьмичу.” In: “TUT.by”, 03.02.2020, <https://news.tut.by/culture/671106.html> (access: 04.05.2021).

Paweł Moźdzynski

Holder of a post-doctoral degree (dr hab.), sociologist and art anthropologist at the Institute of Applied Social Sciences of the University of Warsaw. He researches structural art phenomena (art institutions, institutional rituals, ultra-conservative discourse in 21st century Polish art), anti-structural phenomena (liminality, transgressions, subversions), and artistic interventions in urban space. Head of the Sociology of Art in Public Space Laboratory of the University of Warsaw. Carries out reception studies for cultural institutions and publishes in sociology and art sciences journals.



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

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (43)/2023, s. 218-240
doi: 10.48239/ISSN1232668243220243

Paweł Możdżyński
University of Warsaw

Women's Performances, **Rituals and Mysteries** **in Contemporary Polish Art.** **Analysis of Selected** **Examples**

Are contemporary female performers looking for ritual and mysterious forms to frame their actions, performances, manifestations, and a host of other activities? Can we even speak of rituals and mysteries in an era in which a considerable part of women's art (and not only!) is taken up by projects geared towards transforming the social order, expanding the field of women's freedom and agency? In this text I will attempt to discuss this topic based on selected examples of visual arts projects by women artists in Poland over the past 10 years¹.

» 1 In this text I present the results of a study of the discourse of the visual arts conducted using an analysis of existing materials. The selection of the analysed materials is, of course, partly subjective in nature. I have tried to select such examples of works, projects, and exhibitions that are important for the topic at hand and aptly depict the phenomenon. I use the term "field of art" after Pierre Bourdieu (Bourdieu 2001, 2005). Some of the findings made in my text coincide with the results of my earlier research (see: Możdżyński 2008, 2011, 2016, 2017).

We are increasingly seeing art projects that transcend traditional artistic media or even media called “new” (installation, video, performance, etc.). There are more and more multimodal and multi-stage art projects based on different techniques, articulation channels and means of expression. Here, I will look at both single performances and multi-modal projects that take place over an extended period, often involving different people, the results of which can be a material work, the experience of the participants or new social relationships formed². Contemporary women artists pursue a variety of performative projects, which involves practices that aim to establish temporary relationships and bonds or more permanent female communities. Such projects include workshops and discussions which, organised by women artists, are held in the art institutions (galleries, museums, etc.).

In search of transgression, liminality, and subversion in 20th and 21st century art

Modern and contemporary art is to a great extent oriented towards transgressions, deconstruction of the dominant conventions of morality and the aesthetics, the political and economic order³. This is accompanied by attempts to find the element of liminality, ways of achieving insights into the hidden “nature of things” or alternative states of the mind, as well as creating and recreating (para)ritual forms. I believe that modern and contemporary art has reclaimed part of the field that was abandoned by institutionalised religions and churches, whose structure, power relations and interests have eliminated the sensations of the “unorganised sacred”, liminality and the *communitas*⁴. The response to the crisis of the churches is an interest in non-institutionalized, non-religious „spirituality”. This is evident e.g., in the art and statements by Agnieszka Brzeżańska: “[...] I don’t like religion at all and wouldn’t encourage its practice. On the other hand, I think that experiencing spirituality is highly necessary for us. I myself have such a nervous system that I easily reach various mystical states”⁵. Spiritual (“metaphysical”) inquiries have been pursued by artists representing mystical abstraction (e.g., Hilma af Klint, Emma Kunz, Casimir Malevich, Piet Mondrian), body-art (e.g., Vienna Actionists, Ma-

» 2 See Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, transl. Łukasz Białkowski (Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAR, 2012).

» 3 More on the theory of the structural/anti-structural liminal experiences and the *communitas* in: Turner 2005a, 2005b, 2008, 2010; see Moźdzyski 2011.

» 4 See Stefan Czarnowski, *Dzieła*, vol. 3, *Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii*, transl. Nina Assorodobraj (Warszawa: PWN, 1956).

» 5 Karolina Plinta, “Przeżyć żalobę po Ziemi. Rozmowa z Agnieszką Brzeżańską”, *Szum*, 07.02.2020. <https://magazynszum.pl/przezyc-zalobe-po-ziemi-rozmowa-z-agnieszka-brzezanska/>.

rina Abramović, Natalia LL), Conceptualism (e.g., Roman Opalka, Jerzy Rosołowicz), land-art and site-specific (e.g., Robert Smithson, Jarosław Koziara, Jarek Lustych), as well as socially-engaged art (e.g., Joseph Beuys, Polish critical art).

Particularly evident in performance art (art actions, happenings, etc.) are attempts to (re)construct forms of rituals and mysteries that initiate female performers into uncommon spheres of existence not (yet) regulated by dominant political and economic relations. The performer(s) violate taboos, deconstruct morality, shock and tear themselves and other participants out of the shackles of everyday life, violating moral and aesthetic practices and conventions. The artist(s) approach the restaged rituals and new mysteries in different ways. They can “play seriously” or “pretend”⁶; in the latter case, they assume a great deal of distance from the ceremonies, treat them (self-)ironically, and the language of magic and meditations becomes a way of rising out important existential or social issues. Below I will try to explore the diverse aspects of rituals and mysteries present in the performances created by women.

Meditations, initiations, magic

Contemporary women artists often try to draw on meditative techniques⁷. For example, relaxation and meditation practices are used by Weronika Pelczyńska and Monika Szpunar in their choreography classes. This is how they instruct the participants of their workshops:

Next, direct your attention towards your breath. Pay attention to your body position. Don't try to change it, find comfort and stability in it. Perhaps you are standing on two legs, maybe one of them more distinctly, maybe you are sitting or lying down? Maybe your hands rest comfortably on your body, or are in some relationship; maybe you are holding an object or touching some surface? As you breathe, indulge in a mindfulness journey. Listen to your body from your feet to the top of your head. Move your attention inwards and outwards at the same time, front and back, left and right. Notice the movement in a posture that may seem static⁸.

» 6 See Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, transl. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2007).

» 7 Here I will deal with a few examples that explicitly refer to practices of meditation, relaxation, etc. I will look into other endeavours in later parts of the text in the context of practices aimed at broadening the experience of the body, the community, etc.

» 8 Weronika Pelczyńska, Monika Szpunar, “Praktyki siostrzeństwa (sisterchód),” in: *Ślady siostrzeństwa*, ed. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022), 294.

In the second half of the 20th century, the paths of Western counterculture were strongly influenced by Buddhism. Agnieszka Brzeżańska invokes Buddhism in her work, heavily imbued with symbols that refer to the worship of the Ur-Mother or the paintings of abstractionists seeking a path to the absolute (e.g. Emma Kunz). An album accompanying one of her exhibitions included instructions for Zen meditation⁹. The sculptor and performer Kamila Szejnoch also set up Zen gardens in two art projects. The first project, *I Have a Dream. Sennik Śląski. Ogród zen na haldzie w Kostuchnie (I Have a Dream. Silesian Dream Book. Zen Garden on a Heap in Kostuchna)* took place on a mine slag heap in Katowice and was part of the Katowice – a City of Gardens program. Szejnoch found the “Zen garden” entry in the Silesian Dream Book and decided to pursue the dream in reality. The artist and invited people planted vegetation and then she fashioned a shape of a water drop out of white gravel. There were yoga and zazen sessions led by one of the Zen instructors¹⁰. As part of the Zen Beach project on the Vistula beach in Warsaw, Szejnoch, together with invited people, drew waves and circles on the sand with huge rakes specially made for this activity, amidst huge boulders specifically brought to the site. The artist writes about this action as follows:

The “Zen Beach” attempts to transfer a traditional Japanese garden onto the sand on the bank of the Vistula. In addition to stones, sand, gravel, and occasional plants, the Zen garden contains an important metaphysical element, in the form of the meditation process inherent in its essence and function. [...] Meditation in the Zen garden has been practiced, e.g., by daily raking of the sand or gravel, which gives its surface a characteristic wave-like pattern. Special rakes are used for this purpose. The essence of the beach activity was the raking of waves and circles. [...] The raking is an attempt to find peace and harmony in the face of war, geopolitical turbulence and other disturbing phenomena in the world. It is also a play with the appearance and context of the beach; and finally, a personal experience, the rhythm of “Sisyphian labour”, of the morning raking and trampling ...¹¹

Women performers resort to “magical practices” and to the persona of a witch, symbolic of a free and creative woman, with liminal experiences, free from the burdens and limitations imposed by the dominant culture, operating outside an oppressive community. With reference to

» 9 See *It All Occurs Quickly, With Ease, Grace and Joy*, <https://agnieszkabrzezanska.com/portfolio/downloads/> (access: 20.11.22).

» 10 On the basis of the materials offered by the artist.

» 11 On the basis of the materials offered by the artist and participatory observation.

a performative project based on choreography and song, Marta Jarnuszkiewicz observes: “manifestations of magical thinking in contemporary culture are necessary and are practised”¹². A similar observation is made by Liliana Zeic (Piskorska), who uses magical practices to express her political discontent:

Let us accept with confidence that magical language has become an equally legitimate way of talking about effects and causes, diagnoses and phenomena. The power of the sacred flows through our country and has a plethora of forms. The magic word is a mode of action rather than an instrument of thought. The time has come to make or break. Let us no longer spin intellectual discourses, let us reject logic, which has long ceased to matter anyway.

In an engaged series of performances *Unicestwić przez mówienie* (*Annihilation by Speech*) she performed “enchanted rituals”. Zeic intended to “recant the curse cast on Poland”: “I wish to reverse evil and remove evil phenomena. It is written: a person who was cursed was in severe pain. You need to recant the curse to lift the pain”. She performed the *Re-enchanting Rituals* (of annihilation by speech) e.g. in front of buildings of the ministry of Culture and National Heritage and of the Polish Sejm, protesting against the policy of the government¹³. Another example of a collective that used the symbol of the witch was the Witches' Chorus active at Black Protest demonstrations (Women's Strikes)¹⁴. In *Performative Conversations with Spirits*, Justyna Górowska, working in collaboration with Krzysztof Gil, impersonated a *brzeginka*, a water or mountain nymph recognizable from Slavic mythology. The performer rediscovered the charm of spiritism and “conjured up” the spirit of Jadwiga Janczewska, the beloved of Witkacy, on the premises of Muzeum Tatrzańskie.

Another form of investigating the world and establishing relationships with subtle forces, alternative to legitimate science, is radiesthesia. Radiesthesia was used by Kamila Szejnoch as part of her residency at the Centre for Polish Sculpture, in a long, elaborate project to explore the place of power¹⁵. The artist was inspired by the legend of a chakra being

» 12 Marta Jarnuszkiewicz, “Anaberg. Performatywne działanie kobiet z lokalnej społeczności Góry św. Anny,” in: *Ślady siostrzeństwa*, ed. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022), 324.

» 13 Based on the artist's website: <http://lilianapiskorska.com/pl/praca/unicestwic-przez-mowienie/> (access: 13.10.22).

» 14 The demonstrations and protests that followed the toughening of the abortion law in Poland in 2019 abounded with various performative speeches. Black Protest also became the subject of women performers' projects such as performances, workshops, and discussions held in galleries (see Araszkiwicz 2017). Below, in different sections, I will analyse some of them.

» 15 On the basis of the materials offered by the artist.

located in Orońsko. She invited the master of radiesthesia Jakub Zemła, who, using a pendulum and a wand and in the presence of the artist, carried out the search. In the film that documents these activities, the radiesthesia practitioner and the artist can be seen walking in the park¹⁶. The master uses a pendulum and additional materials. He also explains the basic principles of radiesthesia: “Radiesthesia, in the simplest terms, is the ability to consciously feel radiations”. The radiesthesia practitioner characterises the park space under investigation: “We are standing on some kind of terrain climax. [...] There are weak places of power here, at the junction of the etheric and the astral. These are delicate places of power, they are not yet spinning, this energy is stable, so it has a calming effect”. It turned out that in the Park of the Polish Sculpture Centre there is no chakra, i.e. a nexus of power, but there is instead a place of positive power, where one can regenerate, relax, meditate, etc. The project also involved the artist participating in the Therapeutic Radiesthesia and Environmental Radiesthesia Attitudes Course. She admits:

Apart from preparing me for the project, the course was a real adventure and opened a new “non-material” horizon for me. [...] I myself have, moreover, experienced the workings of the subconscious using a pendulum. The existence of the etheric and astral body, or the aura around a person, ceased to be a matter of belief for me and became more of a fact, even though I cannot see it myself.¹⁷

The various rites of passage known to religious historians are accompanied by activities involving hair. Cutting, shaving, braiding, unbraiding, and similar practices signify a transition to a new condition, social group (e.g., age cohort), exclusion and incorporation into a community, the attainment of a new degree of spiritual development. These are just some of the meanings of rites of passage associated with hair¹⁸. Iwona Teodorczuk (Iwona TM) variously incorporates hair into her artistic projects (performances, installations, and paintings). In the action *Iwona TM 5.0*, which took place on the banks of the Vistula, she decided to make a transition on her 50th birthday, the most important part of which was cutting the hair she had grown for many years. The cutting ceremony was performed by the artist’s friends. The artist explains that it was “a ritual connected with

» 16 The video *Miejsce Mocy. Badanie radiestezyjne* is available on the channel of the Centre of Polish Sculpture on YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=hnpjEj51dRw> (access: 20.10.22).

» 17 Based on a conversation with the artist.

» 18 Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, transl. Beata Biały (Warszawa: PIW, 2006), 167-168.

the flow of strengthening energies from female friends”¹⁹. Here she draws inspiration from the Tibetan legend of the “Black Crown, the ceremonial headdress of the Karmapa, the highest teacher of the Karma Kagyu lineage of Tibetan Buddhism”. As she observes: “According to Tibetan tradition, the mystical prototype of the crown was woven by the dakinis from their own hair and given to the Karmapa as an important symbol signifying the Karmapa’s power to bring benefit to all sentient beings”²⁰.

The body

Myths and rituals are obviously oriented around the body, as religious experience is always based on bodily sensations. According to Marvin Carlson, a performance theorist, the body is the primary tool of performers: “Performers almost by definition do not rely on figures previously created by other artists, but on their own bodies”²¹.

The corporeality of performance corresponds strongly to the embodiment of religious experience: „there is no religious experience without the intervention of the senses”, wrote Mircea Eliade, who created the concept of “mystical physiology”²². Victor Turner similarly emphasised the body’s participation in liminal experience: “the body is regarded as a kind of symbolic matrix for the transmission of gnosis, the mystical knowledge concerning the nature of things and how they came to be what they are now”²³.

Women artists perform sensory, moral, and aesthetic transgressions that aim to shatter the taboos related to the body, deconstructing the canons of beauty and health engineered by modern society. At the same time, they experience all sorts of discoveries into new forms of sensation, the “initiations” that change their perception of reality and their existential status. Below, I will look at some contemporary performances that are specifically focused on the body and its aspects.

In a rather radical performance, *Infaturation*, in the park belonging to the Centre of Polish Sculpture, Izabela Chamczyk addressed the emotions linked to the topic of love (infatuation) and immersion. Here is an excerpt of a statement concerning the project:

» 19 Based on a description of the event on Facebook (access: 20.10.22).

» 20 Based on the artist’s website: <https://iwonatm.wixsite.com/website/wiedzmy-czarownice> (access: 20.10.22).

» 21 Marvin Carlson, *Performans*, transl. Edyta Kubikowska (Warszawa: PWN, 2007), 30.

» 22 Mircea Eliade, *Mity, sny i misteria*, transl. Krzysztof Kocjan (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999), 92, 107.

» 23 Victor Turner, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, transl. Andrzej Szyjewski (Kraków: Nomos, 2006), 127.

The performance addresses the being infatuated and enamoured that we all get immersed in every now and then. Is this a state in which one can function normally? Do we then need support, do we need to get out of it, or on the contrary, are we supposed to unthinkingly plunge into this state? Intuitively, we sense that something is different, maybe even wrong, and we don't know whether to escape or wallow in this state? The state of falling in love is classified as a mental illness in the International Classification of Diseases as F63.9. Is it treatable, then? Will it go away on its own? Does one have to suffer through it? Do we need to fear it or go with the flow?²⁴

The action took place in autumn in the CRP park. Chamczyk, dressed in a light-coloured dress with an additionally draped transparent foil (a wedding dress?), stood on a platform by a pond. Counting down one by one, she threw seventeen stones (the number of the artist's partners?), attached to her dress, into the water. She jumped into the pond, the attached stones "dragging" her to the bottom. Finally, the people gathered helped her out of the water.

As a body practice, dance is a medium of expression of the feminist agenda and a way of building a female *communitas*. Choreographers Pelczyńska and Szpunar address the role of the body in their choreographic practice:

Working together, we create a space where we enhance individual skills and embody the synergy that comes from being together and garnering attention. [...] Our means of communicating sisterhood values are choreography, improvisation and dance. We are especially inspired by the explorations of postmodern dance and performance art artists²⁵.

One way of using the body is through singing. Singing together becomes a technique for attaining communal experiences. Jarnuszkiewicz explains the importance of singing in her project as follows:

A chorus of women working in consonance is a depiction of a female community building bonds between themselves. Focused on interaction, women create a contemporary song, evoking a range of extreme emotions and sensations. [...] The sirens' song, a whale call, a state of alert, a wall of sound, a conch, and a vibrating wave are just some of

» 24 Based on the artist's website: <http://izabelachamczyk.com/zadnurzenie/> (access: 10.11.22).

» 25 Pelczyńska, Szpunar, "Praktyki siostrzeństwa (sisterchód)," 292.

the buzzwords triggered in our collective imagination in preparation for the performative action²⁶.

Women are also rediscovering archaic, traditional singing techniques: Marta Jarnuszkiewicz works with white singing, Monika Weiss with lamentations. For Jarnuszkiewicz, the way to unlock the body and to free a woman's body from restrictive social norms is to scream:

Already at the childhood stage we encounter prohibitions: "don't shout", "be quieter", "control your emotions". [...] Our voices are thus culturally blocked; we do not know their pliability, variety of sound or potential pitch. [...] Touching one's true sound is therefore a certain process of opening up, familiarisation, loosening up, and group acceptance²⁷.

Much has already been written about how (late)modern societies have been relegating disease to the social margins and sick bodies beyond the boundaries of the visible. Monika "Mamzeta" Zielińska's *This Is Cancer* is a performative project that is also a rite of (cultural) healing²⁸. Mamzeta smashes the taboo that eliminates images of women after mastectomy from public visual discourse. The immediate goal and material effect of this artistic project was to adorn the artist's body with a tattoo after her mastectomy and breast reconstruction. The tattoo design was to be chosen following a competition and jury decision. The title of this project refers to a popular children's rhyme in Poland: "Idzie rak nieborak/raz do przodu, a raz na wspan, idzie rak nieborak, jak uszczypnie będzie znak". The documentation of this (ritual, initiation) process includes photographs and films showing the artist's naked body after breast reconstruction, the artist "trying on" several tattoo designs (projections of tattoos from a beamer onto her body). In addition, the artist is painting drawings on herself, browsing, commenting live (e.g., "Lovely"), and laughing. The half-naked artist can also be seen in the process of getting a tattoo: first the tattooist makes a drawing, Mamzeta talks, glancing at the mirror, observing, and commenting. In conversation with the tattooists, she talks about her mastectomy and shows her reconstructed breast. During the tattooing process, she complains about the pain.

Post-pornography is an interesting if controversial body art phenomenon outside the artistic mainstream. As the organisers of the first

» 26 Jarnuszkiewicz, "Anaberg. Performatywne działanie kobiet z lokalnej społeczności Góry św. Anny," 316.

» 27 Jarnuszkiewicz, "Anaberg...", 316-317.

» 28 Analysis of work of Monika "Mamzeta" Zielińska based on the documentation from the artist.

in Poland film post-pornography festival claim, it is based on “artistic and visual strategies, often subversive and peripheral, yet invariably inclusive, significant and filtered”²⁹. This niche phenomenon, outside the mainstream art scene, is gradually entering the public discourse in Poland. The mainstream Muranów Cinema, which caters to the middle class with a more developed cultural capital, hosted the first edition of the Post Pxrn Festival Warsaw in 2022. The event’s website announced:

The term post-pornography originated in the 1990s and arose from the need to broaden perspectives on understanding the body and sexuality and to critique mainstream pornography. An intersectional art movement, post-pornography is a platform for exploring the relationship between culture and oppression, particularly in the context of bodily autonomy, biopolitics, pleasure and identity. Post-pornography applies a critical approach to the dominant socio-cultural order through testing new artistic narratives filtered through the language of contemporary and ethical pornography seen as a branch of visual art³⁰.

One camera performance representing post-pornography is the *Polish Sperm Bucket* by Aga Szreder and Rafał Żwirek. This endeavour represents political art and radical body art, the abject aesthetics. From the point of view of the patriotic, Catholic ideology and dominant aesthetics, it is and is intended to be shocking and iconoclastic. The artists juxtapose realistic images of naked genitals and sexual activity with the colours of the national flag, the visual symbols of the national Catholic tradition and the swastika. It is both a protest against political decisions and the suppression of the right to abortion. The first scene of the action shows a ceramic object shaped like a part of the female body (thighs, vagina, lower abdomen). The object is hollow inside; it is white on the outside and red on the inside. The upper part of the object is finished from the outside with a pattern containing symbols of a cross, a swastika, an “anchor” (the symbol of the “Fighting Poland” from WWII). Two male figures appear; one can partially see their bodies shown from the knees up to the navel level. Masturbation and ejaculation follow, with semen flowing into the red interior of the object. A naked female performer appears (her body is visible from thigh to neck). Her image is “projected” onto the object. The woman uses a file to grind away with a chisel the symbols placed on the object. She removes miniature hussar wings from her vagina. She breathes a sigh of relief. A caption appears: “The film is dedicated to Polish women

» 29 Website of the Post Pxrn Festival Warsaw: <https://ppffw.pl/> (access: 20.11.22).

» 30 Website of the Post Pxrn Festival Warsaw: <https://ppffw.pl/> (access: 20.11.22).

who have been subjected to repression by the right-wing government and the Catholic Church. And to all those who do not see this. And to those who do not want to see it”³¹.

A female communitas

As Turner demonstrates, a communitas is an element of anti-structure. It is a community based on equality, transgressing values and norms, hierarchies, inequalities, and interdependencies that inform social structure. A female communitas, known in pre-modern (e.g., tribal) societies from the studies by Eliade and other scholars is called “female clandestine societies”. They were contingent on the “desire to gather in women’s circles to celebrate mysteries related to conception, fertility, and general fecundity”³². Women thus fought to be free from the standards imposed by men and to obtain a higher social status: “gathered in secret societies, women acquired a magical and religious prestige that allows them to emerge from a state of despicable submission to their husbands and enjoy a certain freedom”³³.

Without a doubt, female art has tried to establish more permanent communities. The central term which has entered the language of women’s art is that of “sisterhood”. The curators of the *Traces of Sisterhood* exhibition observe:

These categories of community and solidarity are the core categories on which most debates referring to the idea of sisterhood are built. They point to the commonality of women’s experiences, the need for mutual support, the need to strengthen women’s voices and actions to improve the status of women, and to fight together for equal rights³⁴.

The construction of a female identity and the quest for ways to strengthen female solidarity in Liliana Zeic’s (Piskorska’s) performance project took the form of rejecting her previous surname inherited from her father (Piskorska) and changing it to her mother’s surname (Zeic). The artist applied for a change of name to the Registry Office, writing in justification of the application, among others:

» 31 Description on the basis of video footage received from the artists.

» 32 Mircea Eliade, *Inicjacja, obrzędy tajemne. Narodziny mistyczne*, transl. Krzysztof Kocjan (Kraków: Znak, 1997a), 113.

» 33 Mircea Eliade, *Inicjacja, obrzędy tajemne...*, 113.

» 34 Ewa Chomicka, Eliza Proszczuk, “Ślady siostrzeństwa: warsztaty,” in: *Ślady siostrzeństwa*, ed. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022), 9.

Returning to the maternal lineage is for me a symbolic and feminist gesture. From one generation to the next, we lose our mothers' names, we lose them again and again, only to lose them once more the next moment. The history of our genealogy is a history of forgetting, a history written along the male line, a history of transmission (of identity/ownership) through the father's surname to that assumed from the husband³⁵.

Sisterhood presupposes a reformulation of social relations to be devoid of hierarchy and structural correlations, while the search for a female *communitas* leads to an understanding of art as a space for the establishment of relationships³⁶. This, of course, requires a deconstruction of the role of the artist as a genius who creates outstanding works. Instead, "The artist primarily initiates [...] and structures collective processes. The focus is on the collective consciousness and collective action"³⁷. The artist sometimes takes on the role of coordinator of an emerging non-hierarchical community³⁸:

For the next six months, my role was mainly to arrange and moderate meetings. It was important to me to create a horizontal and non-hierarchical structure in which each person had an equal say. I wanted to avoid a dominant role and wanted to be in the position of one of the participants. Our art project became a process of creating space for imagination, developing new ideas and actually improving the lives of the participants. We focused on aspects of leisure and dreaming. Leisure time spent together in the open air played an important role here: growing a vegetable garden together, planting and tending the calla bush that welcomes visitors and guests to the settlement of Finnish cottages, *Otwarty Jazdów*, where the project participants meet³⁹.

» 35 The work was part of the series *Micro-commissions* by a left-wing center *Warszawska Świetlica Krytyki Politycznej*. Based on the artist's website: <http://lilianapiskorska.com> (access: 13.10.22).

» 36 See Bourriaud, *Estetyka relacyjna...*, 2012.

» 37 Marta Romankiv, "Możesz na mnie liczyć. Od sztuki do pierwszego związku zawodowego domowych opiekunek," in: *Ślady siostrzeństwa*, ed. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022), 347.

» 38 An interesting issue is the possibility of realistically equating the status of the artist(s) with the participants(s) in performance activities. In the context of Pierre Bourdieu's concept of symbolic violence, this seems doubtful. I addressed the topic of symbolic violence in performances in an earlier publication (Moźdzynski 2017).

» 39 Romankiv, "Możesz na mnie liczyć...", 347.

The construction of women's consciousness also finds expression in political events. An important performative event in the field of engaged (political) art taking the form of a political manifestation was the project *100 flag na stulecie uzyskania praw wyborczych przez kobiety (100 Flags for the Centenary of Women's Voting Rights)*. The collective made up mostly of women was an open invitation to participate in the venture to create flags for the centenary of women's suffrage⁴⁰. This undertaking was one of the few feminist events that took place in the year in which the centenary of Poland's independence was celebrated. Made by artists, flags with feminist, liberation, and LGBTQ-friendly messages, as well as other objects that loosely alluded to the form of the flag, were carried in a procession from Castle Square in Warsaw to the BWA Gallery⁴¹. They were later presented in exhibitions, including at the Museum of Modern Art in Warsaw.

The sought-after practices of women's communality take the contemporary form of workshops, discussions, and meetings. The curators write about the workshops held during the exhibition *Traces of Sisterhood*:

This three-day meeting kicked off a multi-year project on sisterhood as a form of social organisation, and more broadly on being in the world. [...] During the workshop, the perspectives of women from the worlds of art, culture, activism, and science met. We became acquainted with various approaches to sisterhood and the different forms of its practice in everyday life, in artistic or activist practice, in social research. We tried to grasp its main values, reflected on new forms of solidarity and the potential of sisterhood as a model for the organisation of the future⁴².

During the anthropological and artistic project known as *Group Practices*, Liliana Zeic meets with various feminist groups, sometimes associated with the Black Protest or the Women's Strike. The result of these encounters is an archive composed of notes and photographs that the artist has taken of members of the collectives⁴³. A permanent form of community resulting from the performative project is also the formation

» 40 The collective was composed of: Tomasz Chwiakowski, Agata Korba, Dorota Podlaska, Aleka Polis, Anna Sałata, Marta Skuza, Aga Szreder, Lena Wilemska, Krzysztof Wiluch, Agnieszka Zechowska, Rafał Żwirek, and Natalia Żychska.

» 41 Based on information about the event on Facebook: <https://www.facebook.com/100flagkobiet/posts/pfbid02shRr9e2vpjGnxCrUmKwsZr6pNG1eTV44zfna45yT2KaFibL6SNLgkjPaVmS6hAnqj> (access: 23.09.2022).

» 42 Chomicka, Proszczuk, "Ślady siostrzeństwa...", 8.

» 43 Based on the artist's website: <http://lilianapiskorska.com/pl/praca/praktyki-grupowe/> (access: 13.10.22).

of the Trade Union of Domestic Workers, bringing together immigrant women and men⁴⁴.

The magic of weaving and embroidery

The search for practices/ceremonies/techniques that constitute female community-building by contemporary visual artists leads to a rediscovery of the “magical” power of the rituals of weaving, embroidery, etc.⁴⁵ The extensive symbolism of weaving practices, known from the history of religion, is always linked to the sacred feminine aspect. It concerns the Cosmos, the basis of human existence: time and fate. Eliade wrote that the activity of weaving is the principle that explains the functioning of the World⁴⁶. The rituals of weaving manifest the „tacit linkages between female initiations, spinning and sexuality”⁴⁷.

Eliade observes that in some cultures, after the confinement, the girls continue to meet at the old woman’s house to spin together. Spinning is a dangerous craft, and therefore can only be practised in special houses and only at certain times and during certain hours⁴⁸.

Women performers, implementing ancient myths in contemporary reality and in present-day art, see weaving as an opportunity to meet the feminist demands. The art historian Eulalia Domanowska explains in the catalogue of the *Traces of Sisterhood* exhibition: “Textile art is one of the vehicles of the development of the feminist agenda and the idea of sisterhood”⁴⁹. A workshop held during the exhibition was titled *A Sisterhood Tablecloth* (moderators: Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka). The photographs in the catalogue show the artists sitting in a circle, embroidering a large piece of fabric.

Embroidering a tablecloth together became a pretext to talk about themselves, to get to know each other as a group of workshop par-

» 44 Romankiv, “Możesz na mnie liczyć...,” 353–355.

» 45 The work of Małgorzata Mirga-Tas, an artist with Polish-Roma roots, is very significant in this context. Her textile works are devoted to the history of the Roma, their culture and forms of community, and is at the same time imbued with mythological, magical, and astrological symbolism. The artist’s works were exhibited at the Polish Pavilion in Venice in 2022. See: *Przeczarowując świat*, https://labiennale.art.pl/wp-content/uploads/2022/04/PRZECZAROWUJAC_SWIAT_katalog.pdf (access: 20.10.22).

» 46 Eliade, *Inicjacja, obrzędy tajemne...*, 70.

» 47 Eliade, *Mity, sny i misteria...*, 260.

» 48 Eliade, *Inicjacja, obrzędy tajemne...*, 70-71.

» 49 Eulalia Domanowska, “Sztuka tkaniny – herstorie,” in: *Ślady siostrzeństwa*, ed. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022), 84.

ticipants and to exchange ideas about sisterhood. The activity drew on social practices: the tradition of embroidering tablecloths together and the group concentration and conversation that accompanies embroidery⁵⁰.

As an artist, Eliza Proszczuk has for a long time delved into weaving techniques. This is how she comments on her endeavours:

When dealing with embroidery and more broadly with textiles, I notice the traces that women have left behind in history. Learning from female folk artists and using my own skills, I create textiles whose form and content are contemporary, while the manufacturing technique remains traditional. I am keen for my work to explore the theme of sisterhood, i.e. the formation of female alliances, mutual care and support, and to use natural materials⁵¹.

As the artist assures us, weaving in a group “gives us each a pleasurable sense of community. The ladies make up a small local community, they are much older than me, a generation from the end of the war”⁵². Video footage and photographic documentation shows the artist weaving together with the women. The women talk, explain what weaving is all about, and make comments. One of the artist's projects, which was made collectively, is rich in female symbolism. Proszczuk intentionally incorporates the figure of the great mother, the vagina and floral motifs⁵³. In another project, the artist sewed and embroidered a dress from lamb intestines, a reference to the taboo of menstrual blood and the rite of seclusion for the menstruating woman in Jewish tradition⁵⁴.

Nature, water, and eco-feminism

Water symbolism has been a common feature in women's rituals, for example in the form of the “sacred bath ritual”⁵⁵. Water symbolises “the primordial substance from which all forms originate and to which they return”. Furthermore: “contact with water invariably entails regeneration:

» 50 Chomicka, Proszczuk, “Ślady siostrzeństwa...,” 12.

» 51 Eliza Proszczuk, “Ślady siostrzeństwa, poszukiwania...,” in: *Ślady siostrzeństwa*, ed. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022), 108-109.

» 52 Proszczuk, “Ślady siostrzeństwa, poszukiwania...,” 110.

» 53 Based on the description on the artist's website: <http://elizaproszczuk.com/portfolio/2210/> (access: 20.10.22).

» 54 “Ślady siostrzeństwa, poszukiwania...,” 119.

» 55 Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, transl. Jan Kowalski (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 214.

first, because dissolution is followed by a ‘rebirth’, and secondly, immersion fertilises and therefore enhances the resource of life and the capacity to create”⁵⁶. There is a clear representation of aquatic symbols in ecofeminist actions. Interesting in this context is a series of recurrent community artistic projects by Agnieszka Brzeżańska and Ewa Ciepielewska *Flow/Przepływ*.

In them, the river becomes a starting point for artists, curators and community activists to be and act together, in order to revamp the idea of art as an experiment without preconceived outcomes or the need to produce objects. [...] FLOW/PRZEPŁYW is also an exercise in a different economy, in sharing and making that is not a cog in the financial circuit or institutional structures⁵⁷.

Brzeżańska and Ciepielewska invite artists and social activists to long cruises along the Vistula on a galley. The catalogue *Ślady siostrzeństwa (Traces of Sisterhood)* includes a photograph from *Flow/Przepływ*, showing people bathing in the river. The caption reads: “Becoming a guide, the river refreshes the creative practices of artists, curators and social activists, their being and acting together”⁵⁸. Brzeżańska and Ciepielewska link the projects with social engagement: “The result of these experiments are activities carried out as part of civic engagement in wildlife conservation and artefacts that successfully function in the institutional circuit of the arts”⁵⁹.

A project by Iwona Teodorczuk Możdżyńska (Iwona TM) titled *Sawa i Wars. Transfiguracja/równonoc jesienna performans z udziałem syrena, który powstał z nadwiślańskich śmieci (Sawa and Wars. Transfiguration/Autumnal Equinox, a performance featuring a male mermaid created from the rubbish lifted off the Vistula)* was rife in aquatic and cosmological symbolism⁶⁰. In the first phase of the project, the artist and the neighborhood’s residents collected several bags of rubbish, from which she created the figure/sculpture of the “Siren”, a male equivalent of half-man and half-fish (a reference to the Warsaw legend of Wars and Sawa). According to the artist, the male mermaid both personifies the patriarchal culture that enslaves women and is aimed at exploiting and destroying nature, and its victim. The performance with local residents and artists

» 56 Eliade, *Traktat o historii religii...*, 207–208.

» 57 Based on the description on the Fundacja Pamoja website: <http://www.pamoja.pl/akcja/flow-przeplyw> (14.10.22)

» 58 Photo caption in the catalog *Ślady siostrzeństwa*, p. 22.

» 59 Agnieszka Tarasiuk, „Cała Ziemia parkiem narodowym,” in: Agnieszka Brzeżańska. *Cała Ziemia parkiem narodowym. Przewodnik po wystawie*, (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2020), 17.

» 60 Analysis of the action on the basis of participatory observation and the description of the action on the artist’s website: <https://iwonatm.wixsite.com/website/sawa-i-wars-transfiguracja> (access: 20.10.22).

took place on the day of the autumnal equinox and the full moon. The performer “fished” the Mermaid out of the Vistula, freed herself and him from the restraining nets (symbolised by a piece of cloth), and carried out “healing” activities using fire, incense and a blue pigment symbolising Medicine Buddha in the Tibetan tradition⁶¹. At the end, she distributed the healing pigment to the people gathered. An explanation posted on the artist's website underlines the feminist significance of this project:

At the magical time of the autumnal equinox, Wars and Sawa, the two elements contained in the city's name, male and female, were transfigured. The well-known legend about Warsaw which reflects the dominance of patriarchal culture over the feminine element has been deconstructed. Now, can the new myth become the basis for a restoration of balance, where patriarchal culture, based on the exploitation of nature, is transformed into a culture of rebirth, based on a partnership between woman and man, culture and nature, environment and civilization?⁶²

Earth's symbolism in the history of religions is very extensive. Associated with the female element, the Earth symbolises the circle of life and death, both fertility, growth, regeneration as well as the return to the primordial, descent into the abyss, and death⁶³. Some ancient rituals are indicative of a yearning for the womb, of a return to the “chthonic uterus” and unity with the creative core of life. Eliade quotes Rigveda: “Creep towards the ground, creep towards your mother”⁶⁴. In this context one can mention the project *Trouble* by Michalina Kuczyńska and Anna Rutkowska. Michalina Sablik comments on the project as follows:

The body tightens, muscles and bones are visible, veins swell with blood. It assumes awkward positions, painfully inscribing itself in the lines defined by the horizon, the lines of tree branches, rocks or dried-up stream beds. Like lichen, moss or various species of grass, it becomes a bio-indicator, a bio-identifier whose state indicates imminent ecological hazard. The body is shown as lying on the ground

» 61 The artist often uses blue pigment in her performances as a symbol of healing energy.

» 62 Based on the documentation on the artist's website: <https://iwonatm.wixsite.com/website/sawa-i-wars-transfiguracja> (access: 20.10.22).

» 63 Eliade, *Mity, sny i misteria...*, 231, 207-209; Eliade, *Traktat o historii religii...*, 276-280.

» 64 Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, vol. 1, transl. Stanisław Tokarski (Warszawa: PAX, 1997b), 29.

or creeping upwards, arrow-like. It assumes positions reminiscent of magical rituals, as if it wished to cast a spell on and subdue reality⁶⁵.

In a series of photographs documenting the project, a woman's naked body can be seen stretched out on the grass, sprawled on dry soil and stones, half-covered, stretched out on the wire fence around the farm field. "The artists were fleeing large concentrations of people towards nature. They sought a connection to the organic Mother Earth," writes Zablik. Trouble exudes anxiety. Nature is not portrayed here as "joyful" and "friendly"; the artists sense an impending climate catastrophe.

The pandemic

The time of the Covid-19 epidemic was a liminal period: anxiety, suffering and death abounded. Many social norms were suspended, human relationships and bonds were broken. The dramatism of this period was well reflected in Izabela Chamczyk's projects. During the lockdown, which suspended art life in the real space, the artist made four performances online, broadcast in real time as well as recorded and later posted on the website. During the action *The Beginning of the End*⁶⁶, the artist investigates the lens, applies make-up with lipstick, slowly smears the lipstick, applies a white substance to her face, blows at the lens, gradually smears the red and white substance. After a while, her face is smeared in white and red (the colours of the Polish flag?), gradually turning red. Chamczyk whispers movingly all the time; towards the end of the performance, the whispering turns into moaning:

More infections. Fewer infections. Masks do not protect. You can eat in the pub. You can't take off your mask. You can take it off when you are eating. You can't take it off when you pay and order. This is absurd. I don't believe in the virus. Let's meet. Let's not touch one another. Take precautions. It's just like before. It will never be like before. When will we come back to normal. It will never be normal again. It will never be like it used to be. When will it be possible to go dancing. Weddings of up to 150 people are legal. Are gatherings legal now. You must wear a mask indoors. I don't know what to do. Will there be holidays at all. One will need to wear a bikini. Always main-

» 65 Michalina Sablik on the project "Trouble". Based on the documentation received from Anna Rutkowska.

» 66 *Początek końca* (*Beginning of an End*), the first online performance from the *Codziennosc* (*Everydayness*) series. The series is made up of three actions: *Beginning of an End*, *Złoty środek* (*Golden Means*) and *Koniec końców* (*End of Ends*). Based on the description on the artist's website: <http://izabelachamczyk.com/poczatek-konca/> (access: 10.11.22).

tain a distance of 2 metres. In gyms, a spacing of 1.5 metres. There is no limit to the number of people on buses. You can fly abroad. Borders are not yet open. Do projects online. Coronagalleries. You can finally go to a shopping mall. I don't want to go to a restaurant yet. I'm scared. The virus is not an invention. There is no virus. Limit social contact. Keep your distance. [...] Panic floods the brain...

No conclusion: a source of power

The political struggle for women's rights and social status continues in the field of visual arts. Polish women artists are leaving their hiding places and the margins they have been stuck on. They are breaking glass ceilings in exhibition institutions, fighting for equal treatment in masculinized academies. Female performers are increasingly empowered. Their artistic actions are aimed at deconstructing norms, social conventions and at creating sister communities. They fight for rights in politics and speak out against state oppression perpetrated on their bodies.

Do the reconstructed ritual forms, mystery themes and rituals help the performers in their struggle for freedom and equal rights? Do archaic rituals once practised by women's clandestine societies and now incorporated in workshops at art institutions empower contemporary women artists? Are transgressions aimed at liberating the body and sexuality useful in artistic creation and political struggle? Does the experience gained during liminal and/or communal practices make their art more expressive? I believe so. I think that rituals, customs, and women's magical practices bring female performers closer to the source of creativity and causality. After all, entertainment is a source of culture⁶⁷.

Acknowledgements

Many thanks to Izabela Chamczyk, Monika "Mamzeta" Zielinska, Anna Rutkowska, Kamila Szejnoch, Iwona Teodorczuk-Możdżyńska, Aga Szreder, and Rafał Żwirek for providing documentation of the performances. The video footage, photographs and descriptions enabled me to conduct the analysis of the works in this text. ●

Abstract

The subject of the text is the search for contemporary forms of rituals and mysteries in women's performances in the latest Polish art. Using the methods of sociological discourse analysis, the author examines photographic and videographic documentation

» 67 See Huizinga, *Homo ludens...*, 2007.

of performances. Paweł Możdżyński focuses on the issues of liminality and community, corporeality, and female symbolism in performances. The author shows that these performers combine meditation practices, rituals and magical rites with feminist ideas and the fight for women's rights.

Keywords:

sociology of art, anthropology of art, contemporary visual arts, performance, liminality, anti-structurality, magic, rituals, sisterhood

Bibliography

Araszkievicz, Agata. "Kobiecego rebelia?!... Sztuka i bunt społeczny." *Szum*, 27.10.2017. <https://magazynszum.pl/kobiecego-rebelia-sztuka-i-bunt-spolesczny/>.

Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Transl. Łukasz Białkowski. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, 2012.

Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Transl. Aleksander Zawadzki. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001.

Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*. Transl. Piotr Biłos. Wydawnictwo Warszawa: Naukowe Scholar, 2005.

Brzeżańska, Agnieszka. "Emma Kunz: The Researcher Who Refused to Become a Guru", *Frieze*, 22.03.2019. <https://www.frieze.com/article/emma-kunz-researcher-who-refused-become-guru>.

Carlson, Marvin. *Performans*. Transl. Edyta Kubikowska. Warszawa: PWN, 2007.

Chomicka, Ewa, Proszczuk, Eliza. "Ślady siostrzeństwa: warsztaty." In: *Ślady siostrzeństwa*, ed. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka, 7-30. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Czarnowski, Stefan. *Dziela*, vol. 3, *Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii*. Transl. Nina Assorodobraj. Warszawa: PWN, 1956.

Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. New York, Ithaca: Cornell University Press, 1974.

Domanowska, Eulalia, "Sztuka tkaniny – herstorie." In: *Ślady siostrzeństwa*, ed. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka, 83 – 106. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Danto, Arthur. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Transl. Leszek Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.

Eliade, Mircea. *Inicjacja, obrzędy tajemne. Narodziny mistyczne*. Transl. Krzysztof Kocjan. Kraków: Znak, 1997a.

Eliade, Mircea. *Historia wierzeń i idei religijnych*. Vol. 1. Transl. Stanisław Tokarski. Warszawa: PAX, 1997b.

Eliade, Mircea. *Mity, sny i misteria*. Transl. Krzysztof Kocjan. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999.

Eliade, Mircea. *Traktat o historii religii*. Transl. Jan Kowalski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.

Eliade, Mircea. *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*. Transl. Krzysztof Kocjan. Warszawa: PWN, 2001.

Gennep van, Arnold. *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*. Transl. Beata Biały. Warszawa: PIW, 2006.

Huizinga, Johan. *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Transl. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2007.

Jarnuszkiewicz, Marta. "Anaberg. Performatywne działanie kobiet z lokalnej społeczności Góry św. Anny." In: *Ślady siostrzeństwa*, ed. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka, 309–328. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Kudelska, Marta. "Mediumistki, widma i zjawy. Nadrealne strategie w sztuce polskich artystek." In: *Brakujący element. Wątki ezoteryczne w sztuce współczesnej*, ed. Jakub Woynarowski and Joanna Kaiser, 89–104. Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2022.

Możdżyński, Paweł. "Rytualna sztuka współczesna." In: *Oblicza religii i religijności*, ed. Irena Borowik, Maria Libiszowska-Żółtkowska, Jan Doktor, 398–420. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS, 2008.

Możdżyński, Paweł. "Emocje sztuki współczesnej." In: *Emocje a kultura i życie codzienne*, red. Wojciech Pawlik, 149–169. Warszawa: IFiS PAN, 2009.

Możdżyński, Paweł. *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

Możdżyński, Paweł. "Performans artystyczny jako rytuał. Struktura i antystruktura." *Zeszyty Artystyczne* 29, no. 2 (2016): 87–102.

Możdżyński, Paweł. "Przemoc symboliczna w sztuce partycypacyjnej." In: *Spór. Antologia internetowego „Obiegu” 2004 – 2015*, ed. Marcin Krasny, 172–178. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2017.

Pelczyńska, Weronika, Szpunar, Monika. "Praktyki siostrzeństwa (sisterchód)." In: *Ślady siostrzeństwa*, ed. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka, 287–308. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Plinta, Karolina. "Przeżyć żalobę po Ziemi. Rozmowa z Agnieszką Brzeżańską", *Szum*, 07.02.2020. <https://magazynszum.pl/przezyc-zalobe-po-ziemi-rozmowa-z-agnieszka-brzezanska/>.

Proszczuk, Eliza. "Ślady siostrzeństwa, poszukiwania..." In: *Ślady siostrzeństwa*, ed. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka, 107 – 128. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Romankiv, Marta. "Możesz na mnie liczyć. Od sztuki do pierwszego związku zawodowego domowych opiekunek." In: *Ślady siostrzeństwa*, ed. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka, 346 – 360. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Tarasiuk, Agnieszka. 2020, "Cała Ziemia parkiem narodowym". In: *Agnieszka Brzeżańska. Cała Ziemia parkiem narodowym. Przewodnik po wystawie*, 3–26, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2020.

Turner, Victor. *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*. Transl. Wojciech Usakiewicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005a.

Turner, Victor. *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*. Transl. Małgorzata and Jacek Dziekanowie. Warszawa: Volumen, 2005b.

Turner, Victor. *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*. Transl. Andrzej Szyjewski. Kraków: Nomos, 2006.

Turner, Victor. *Antropologia widowiska*. Transl. Małgorzata and Jacek Dziekanowie. Warszawa: Volumen, 2008.

Turner, Victor. *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*. Transl. Ewa Dżurak. Warszawa: PIW, 2010.

Weiss, Monika. "Nirbhaya." In: *Ślady siostrzeństwa*, ed. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka, 267–286. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Zych, Magdalena. "Gwiezdny ślad siostrzeństwa, czyli o spotkaniach i wystawie POWERBANK/ siła kobiet." In: *Ślady siostrzeństwa*, ed. Eliza Proszczuk, Ewa Chomicka, 143 – 160. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2022.

Websites and documentation

Agnieszka Brzeżańska, website: <https://agnieszkabrzezanska.com/> (20.11.22).

Agnieszka Brzeżańska, a Vimeo.com channel: <https://vimeo.com/user2238178> (12.11.22).

Izabela Chamczyk, website: <http://izabelachamczyk.com/> (10.11.22).

Eliza Proszczuk, website: <http://elizaproszczuk.com/portfolio/2210/> (20.10.22).

Iwona Teodorczuk-Możdżyńska, website: (Iwona TM) <https://iwonatm.wixsite.com/website> (20.10.22).

Liliana Zeic (Piskorska), website: <http://lilianapiskorska.com/> (13.10.22).

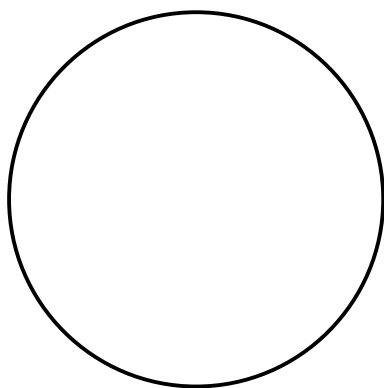
Kamila Szejnoch, *Miejsce Mocy. Badanie radiestezyjne* film on the YouTube channel of the Centre of Polish Sculpture: <https://www.youtube.com/watch?v=hnjpEj51dRw> (20.10.22).

Website of Małgorzata Mirga-Tas's exhibition "Re-enchanting the World" at the 59th Biennale in Venice 2022, <https://labiennale.art.pl/wystawy/przeczarowujac-swiat/> (20.10.22).

Website of Post Pxrn Festival Warsaw, <https://ppffw.pl/> (20.11.22).

FLOW / MOTŁAWA, Agnieszka Brzeżańska, Ewa Ciepielewska, Fundacja Razem Pamoja Gdańska Galeria Miejska, 2016-07-23 do 2016-07-23. <http://www.pamoja.pl/akcja/flow-motława> (14.10.22).

FLOW / PRZEPLYW, Agnieszka Brzeżańska, Ewa Ciepielewska, Fundacja Razem Pamoja bd, <http://www.pamoja.pl/akcja/flow-przeplyw> (14.10.22).



Weronika Piróg

Holder of an MA in Film and Audiovisual Culture Science at the University of Gdańsk, second-year MA philosophy student of the University of Gdańsk. Research interests: non-dogmatic post-secular spirituality, posthumanism, pantheism, eco-phenomenology, philosophy of cinema and new media. Author of a review "Błogosławieni ci, którzy nawołują w pustkę... O poszukiwaniu (bez)sensu na podstawie książki Janusza Bohdziewiczza *Osiem Pochwał*" in *KartoTeka Gdańska*.



<https://orcid.org/0000-0001-9167-2520>

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (43)/2023, s. 242-254
doi: 10.48239/ISSN1232668243244257

Weronika Piróg
University of Gdańsk

The Body as a Medium of Experiencing the Other. Posthumanism and Postsecular Spirituality in the Art of Performance – a Case Study of Teresa Murak's Work *The Grain*

In her text *The Performative Turn in Contemporary Humanities*, Ewa Domańska claims that a new paradigm is arising in the postmodern Western culture, determined by the dynamic shifts and the need for a sense of agency which is absent from traditional and postmodern art¹. She refers to the eponymous turn towards the performative and the activating in art, which stems from an increased need for exerting real impact on reality.

» 1 Ewa Domańska, "Zwrot performatywny' we współczesnej humanistyce," *Teksty Drugie*, no. 5 (2007): 52.

Indeed, today performance serves both art and political and social struggle for emancipation, also of non-human subjects.

Thus, if a new paradigm has emerged, it is worth considering what qualities specific to contemporary Western culture it involves and how it corresponds with other currently relevant philosophical discourses. This will illuminate some of the essential functions of performance, such as, for example, the postmodern dialogue with spirituality or the construction of anti-anthropocentric relations with the Other. This, in turn, will lead to the key argument to be defended here, namely that artistic performance can be seen as a post-secular mystical experience, which will be illustrated through the example of Teresa Murak's land-art work entitled *The Grain*. It is therefore useful to review Domańska's above publication, in which one can find an essential starting point for reflections on the issue under consideration here.

The author looks at culture through the lens of the vision of reality that it filled. She divides the history of art in a *sui generis* dialectic manner, as if inspired by Hegel's triad: thesis-antithesis-synthesis. It then acquires a traditional period, a postmodern period and a performative period, each distinguished by a different view of the ontology of the work, the means of expression used and the impact on the audience.

Classical art offered the audience a finished artefact, encapsulated in its form, presenting what the author wanted to communicate. The artwork constituted a "grand narrative", which the recipients were expected to read correctly. Postmodernism already represents a shift away from contemplation to a reflection on the structure of the cultural text and its deconstruction². It unmask the conventionality of signs, which actually means the possibility of a play with convention and the schematic nature of representations. The period was dominated by a pastiche of old formulas and an emphasis on form rather than content. The performative turn, on the other hand, is geared towards overcoming the impasse of empty parodies. Artists constantly question and challenge their work, trying to develop new values and transcend existing horizons in contact with the audience. The paradigm shift, according to Domańska, is mainly contingent on the fact that "language not only represents reality, but also causes changes in it, and furthermore that certain phenomena exist only in the act of their performance and that they must be repeated in order to exist"³.

Domańska explicitly notes that performative solutions in art can be interpreted as a creative transmission of the posthumanist idea⁴. Following this line of thought, it can be noted that the three aesthetic strategies

» 2 Domańska, "'Zwrot performatywny'...", 54.

» 3 Domańska, "'Zwrot performatywny'...", 49.

» 4 Domańska, "'Zwrot performatywny'...", 57.

described by the author are historically and conceptually linked to the evolution of the philosophy of the subject, described e.g. by Rosi Braidotti. These are humanism, anti-humanism and posthumanism.

Braidotti sees the history of humanism as the foundation of the Western world in all its aspects, such as politics, ethics and legislation. She concludes that this project for the secular salvation of humanity is intrinsically driven by a dialectic of norm and exclusion⁵. This is due to the binary logic and linear metaphysics favoured in this paradigm, which treats humans as the highest entities on the ladder of beings, due to their ability to think rationally⁶. These beliefs lead to the identification of an axiological framework that divides reality according to “human” and “animal” or “barbarian” standards. Despite the emancipatory aspirations within humanism itself, this narrative has proved inadequate, as it is based on erroneous theories assuming an abstract, sterile human being, most specifically in the guise of the white, heterosexual Western male⁷. Braidotti analyses the postmodern collapse of cultural homeostasis triggered by the leftist philosophers of the 1968 generation. Their revolutionary and critical stance resulted in new ideological currents debating anthropocentrism, Eurocentrism, masculinism and other oppressive systems of thought generated on the basis of a humanist worldview. Deconstruction, second-wave feminism and postmodernism are but a few of the proposals that Braidotti encapsulates in a collective anti-humanist paradigm. This antithesis of Enlightenment values exposes their illusory nature and their conventionalism and proclaims that the ideal human being of humanism has never existed. However, as the philosopher points out, apart from the decomposition of the discourse, society gains virtually nothing new⁸. Braidotti thus argues for a third path, which runs across the aforementioned oppositions. She has in mind posthumanism, i.e. a progressive, egalitarian system, based on processual ontology and paraconsistent logic, which is an extension of the framework of humanist discourse. Its fundamental assumptions include the belief in the equality and causality of all entities, not only human beings; the negation of the unique status of human beings; and anti-dialecticism, resulting from the mutual impact of all spheres of life. Under this perspective, the hierarchy within human society is an abuse, and equality is to be shared by a holistically conceived material reality in which the division between the animate and the inanimate no longer obtains. The radical polycentrism of the new paradigm rec-

» 5 Rosi Braidotti, *Po człowieku*, transl. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014), 64.

» 6 Braidotti, *Po człowieku*, 64-65.

» 7 Braidotti, *Po człowieku*, 78.

» 8 Braidotti, *Po człowieku*, 87.

ognises human beings, animal beings, plant beings, artefacts, and ecofacts as absolutely identical in essence. Although it is now a very broad term, which also includes numerous sub-groups that do not always agree with one another, the above description of the basic features around which the posthumanist view focuses is sufficient for the problems discussed here. How does one recognise that the periods in art as defined by Domańska represent different stages in the development of humanism? The “grand narrative” of anthropocentrism manifested itself through enduring artefacts of culture conveying truths considered objective and indisputable. At the centre of the work stood the human-artist, usually male, who was the „measure of all things”, endowing reality with its expected framework. Postmodernism, on the other hand, is an anti-humanist negation of enduring truths, expressing itself in the belief that art has become exhausted and that it is impossible to create anything genuine and authentic because one does not know what this could mean. Hence the deconstruction of the old discourse, which did not lead to a new one.

The new interpretation of causality proposed by the performative turn also makes the entire non-human world, such as animals, artefacts or eco-facts, i.e. natural products, the object of interest. The essence of this phenomenon derives from the postmodern philosophy of the subject, i.e. posthumanism, according to which the human being cannot be considered in isolation from the rest of the Universe, as there is no coherent, sterile entity that is not dependent on other actors and actants transcendent to it. The heterogeneous structure of the cosmos, in which it is impossible to “segregate” inbred subjects, brings about an inseparable merger of all areas of life, where all dualities are obliterated.

Citing the philosopher of science Andrew Pickering, Domańska shows that in the performative idiom it is necessary to take posthuman ontology into account, as it captures non-human influences on the totality of matter and postulates a new vision of science as drawing on the performative turn and moving away from the research analytical apparatus towards a processual and transformative approach. In a broader perspective, this would result in interdisciplinarity, arising from the inadequacy of epistemically homogeneous disciplines, in a diverse and fluid universe⁹. Reconstructing this perspective in the arts, it should be noted that the multidisciplinary is one of the most essential trends in contemporary art, as a determinant of the basic assumptions of interactivity, conceptualism or precisely performance. The transmedia encoding of content and the wide range of techniques used within a single work or larger project burst the framework of classical conventions and produce space for the development of surprising assemblages.

» 9 Domańska, “Zwrot performatywny...”, 58-59.

Performance is closely linked to posthumanism and can artistically express its principal claims. There is, however, another important current of thought to be introduced into these reflections. It is post-secularism, which according to Rosi Braidotti occupies a very important position in posthumanist reflection. The turn towards spirituality did not seem to be of interest and significance to philosophers and philosophers of both humanism and anti-humanism.

The author of *The Posthuman* draws attention to secularity as one of the hallmarks of humanism. On the one hand, she appreciates the rupture with religious dogmatism as one of the ideals guiding the new paradigm and the shift in emphasis from obedience and trust in the divine will to a more critical and rational self-improvement. The philosopher notes that humanism, born of a move away from doctrinaire thinking, elevates those cultural and scientific developments that lead to the expansion of practical and theoretical knowledge and the creation of a field for discussion, which is extremely valuable¹⁰. Many of the solidarity aspirations of excluded social groups acted on behalf of secular values inspired by humanism. This was due to hostile attitudes towards religion, which arbitrarily placed certain minorities lower in the hierarchy, producing their low status in community life, rituals or even devaluing them morally. A case in point are the hierarchical monotheistic institutions in which only males make decisions. The struggle for gender equality was thus also a struggle against established traditions based on thinking according to religious norms¹¹.

Feminism and other emancipatory movements are supported by secular foundations, an escape from orthodoxy and, above all, by rationality and political entrepreneurship. Despite the undoubted value of the actions of male and female activists, their invocation of a universal and objective axiology again evokes the hegemonic tendencies of the West and highlights further dichotomies: between the rational and the irrational; the secular and the spiritual; the public (political) and the private. The secularisation of advanced civilised countries in relation to non-Western and poorer ones may result in a return to the self-exaltation of countries adhering to “liberal standards” as opposed to “backward” countries and attempts at military intervention, as exemplified e.g. by the destabilisation of the Middle East by the United States. Questioning the imperialist aspirations of the West should also entail a consideration of secularism and the question of whether the separation of human beings from spirituality and the culture built on it is the right tactic.

» 10 Braidotti, *Po człowieku*, 88.

» 11 Braidotti, *Po człowieku*, 92-93.

Braidotti indicates that a return to being rooted in the faith is frequent during the time of receding humanism¹². While anti-humanism still attempts to deal with the trauma of the previous tradition of thought and fails to address questions about religious life or even deconstruct belief systems as oppressive and perpetuating the conservative and abusive status quo, posthumanism, according to this philosopher, has the greatest potential to accommodate the post-secular turn. Attempts to rationally conceptualise the order of reality turn out to glorify once again this contingent feature of the human species, ignoring the perception of the Other and alternative, paraconsistent forms of discourse. The multiplicity of narratives drawing on non-Western spirituality, the awareness of equivalent identities existing also outside the realm of the ratio, is a space in which diverse forms of realisation of subjects can develop, none of which claims to be objective. Secularisation, in Braidotti's view, is a failed project. She notes how many of the new post-human theories show a strong spiritualist provenance that invokes associations with animism or pantheism. One can conclude from this that a relational community of solidary and liberated organic and inorganic entities can be freely found at the level of various beliefs, or even inspire them.

The above argumentation leads us to believe that reading performance through the lens of post-secular posthumanism is legitimate. Not every performance of this type will convey this idea, but by its very nature this field of art has a greater potential for this than others, as Domańska clearly demonstrates. At this point, it is worth considering what conditions the presentation of an act must meet in order for it to be seen as fitting into the discourse outlined, and which qualities testify to this.

The body is the essential medium of the performer. It is the body that constitutes the tool of artistic expression, of contact with the audience, as well as with the other entities that jointly create the event. As Monika Bakke notes, posthumanist discourse problematises this subject matter in the context of the interrelationship of human and non-human, in the sense of living organisms and technological bodies¹³. In posthumanist artistic activity, creative subjects open up their bodies to contact with the Other as eco- or artefact. Any posthumanist art form therefore takes an intrinsically self-reflexive approach to the relationship established between the artist and the medium at the level of their bodily communication. This issue is relevant to posthumanist art, which explicitly emphasises the polycentrism of the reality of bodies. One of the constitutive elements typical of this current is the authentic construction of a sensual relationship between both

» 12 Braidotti, *Po człowieku*, 90-100.

» 13 Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015), 233-236.

the artist and the Other, who is here part of the performance, as well as the recipients, or the exposure of one's own body to the stream of events.

The post-secular dimension of performance is also revealed in the phenomenon of embodiment. According to Jean-Luc Nancy, life takes place within the body, which always functions as fluid, taking in and giving out at the same time. One body is intrinsically a conglomerate of many others, transforming itself with every contact, equally affecting the Other¹⁴. For the philosopher, each opening of the body, oriented towards a union, a relationship with the not-I, is an ontological event, the very root cause of all things¹⁵. There is no meaning, either immanent or transcendent, without the body¹⁶. This interpretation may provide an appropriate interpretative key for modern art forms that are part of the narrative of post-secular posthumanism. In this paradigm, the body becomes a medium and a gateway to contacting the surrounding reality, which is performative in nature, typical of contemporary media. Nancy claims that in the gesture of touching the world, the body captures meaning, while meaning becomes embodied. This sets in motion a circular symbiosis which links the transcendent and the immanent, thus making all meaning trans-immanent¹⁷.

This proposition is completed in the work of art, which is always an embodiment, as it cannot be realised without the body. Contemporary artists seem to understand this more profoundly than in the past, when the traditionally understood process of producing the object of aesthetic experience seemed irrelevant and the public had the opportunity to get acquainted with the already finished work by contemplating it. The material and corporeal layer of the work was irrelevant to its evaluation and did not inspire interest. Performance is a genre whose most essential component is the unveiling of the act in its source, and thus of the body making meaning present. Such creative performances present a model of trans-immanence; the ideas that transcend the very immediacy of the process that is currently taking place are at the same time grounded in it and expressed in an existential leap by the artist. This leap always turns towards the Other, who, in the above perspective, does not have to be human. A kind of union of the senses takes place here, in which the human being does not appropriate the Other, but in a kenotic gesture descends towards the Other in order to meet Them in a space of mutual, affective understanding¹⁸.

» 14 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, transl. Małgorzata Kwietniewska (Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2002), 25-27.

» 15 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 28-30.

» 16 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 56-58.

» 17 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 66-68, 80.

» 18 Joanna Sarbiewska, "Wszystko co straszne, pragnie naszej miłości": 'Inny' posthumanizmu w ujęciu (post)sekularnym (przyczynek)," *Kwartalnik Filmowy* 101-102, year XL (wiosna-lato 2018): 198. In this text, the author coined the term "kenotic posthumanism", deriving it from

Another important aspect is the creation of opportunities for participation in the work. Following Eric Zimmerman, Ryszard W. Kluszczyński distinguishes several ways of defining the category of interactivity, vital for clarifying the basic concepts within the framework of consideration¹⁹. The first is cognitive interactivity, determined by the psychological involvement of the audience taking place at the level of mental operations which are responsible for the processes of interpretation, understanding or emotional reactions. The second type is referred to as functional and concerns the set of operations that the audience can perform on the matter of the artefact. The explicative type of participation allows choices to be made and freely branches out the structure of the work. This can be called intrinsic interactivity, as it develops the hypertextuality of the universe. The final way of defining this phenomenon is meta-interactivity, which consists in the occurrence of motifs in a transmedia space which unfolds extensive narrative universes.

The category of cognitive interactivity seems vague insofar as it can comprise any cultural text with at least one recipient or one viewer. The understanding of the content and the psychological reaction to it seem to show the general characteristics of participation in discourse. This understanding of participation is not a novelty and does not define the specificity of postmodernity. Other definitions are much clearer descriptions, which capture the essence of contemporary phenomena. These will include various forms of artistic intervention, activism or publicist and critical statements aimed at effecting concrete change, as well as immersive works.

When considering the art of posthuman post-secularism, the interactivity of the other types must be taken into account because of their potential to engender real change in physical and technical space (in the case of the explicative type, the possibility of different narrative paths can also be reinterpreted within performance, body-art and other event-type works that loosely rely on a scenario) and the transmedial repetition of successive incarnations of a given paradigm, which becomes relevant for transcultural concepts and has a non-dogmatic ritualistic dimension.

Thus understood, interactive aesthetics is clearly part of the project of non-institutional spirituality, as it expresses the fundamental ontological propositions and philosophy of the subject belonging to this semantic field. Above all, participatory art is not a closed representation of the artist's chosen vision, which is then performed in front of an audience in

kenosis, i.e. Christ's emptying of divinity and becoming human. Sarbiewska believes that in posthumanist ethics it is the duty of human beings to empty themselves of human hubris and to empathise with the non-human Other.

» 19 Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2010), 161-163.

a predetermined shape. The phenomenon described by Kluszczyński articulates the essence of a fluctuating, vital matter, rhizomatic and entangled in a network of interrelations. This omnipotent flux relies on intelligible projections. Adopting the metaphysical assumptions of processualism shifts the emphasis in art from the production of the artefact to the very dynamics of the act, which entails ecstasy towards the Unknown. The aesthetics of the “here and now” gesture, divested of strict narrative structure, resonates with the postulate of purging discourse of dialectics and normativity. The division between the artist and his or her work is lifted in this case. The fluidity and openness of participatory discourse fits perfectly with the new needs of spirituality, which, on the basis of this tendency, can reveal itself in contact with the Other, human or non-human, an awareness of the causality of all entities in the Universe and a critical analysis of the myths of humanism, which can lead to an ethical-intellectual upheaval and an opening up of perspectives on post-human issues.

One more type of interactivity, unnoticed by Kluszczyński, should be introduced into the discourse. It concerns building a relationship with both the human subject who is part and parcel of the work and the non-human one. This demand permeates conceptual art on many levels. Artists are aware of being part of bio-relationships and, metaphorically speaking, they step down from the pedestal of humanity as the yardstick of all things, exposing themselves in their work to the responsiveness of the Other. For example, the proposals in the field of land-art (Earth art) consist of using only natural materials. Land-art projects therefore employ processes resulting from the movements of organic entities, such as decay, the growth of plants, changes in state of matter, etc. The performance may invite a human audience to participate, however, turning to non-human actors and actresses will have a bio-egalitarian dimension.

Concluding the theoretical considerations, it is fitting to use an analysis of a specific work that illustrates the philosophy outlined above. We are talking here about a land-art performance *The Grain* by Teresa Murak, whose interpretation will be offered within the theses put forth here. It was recreated a number of times, in 1976, 1989, 1991, and 2014. The artist, naked, enters a tub filled with water and cress seeds. She stays there for as long as it takes for them to swell and for the plant to germinate. Eventually, after a few days, the artist finds herself in a muddy mass of green shoots which coat her body. This performance, although simple in its execution, carries a great deal of relevance to the subject matter built up over the course of this work. First and foremost, the body is the medium here. It is through her body that Murak interacts with the non-human Other, i.e. the seed and the cress that grows out of it. It is through her body that she experiences a vital flow and it is her body that she exposes to

the audience as a means of communication. Therefore, locating this event in the matter of the body calls for an in-depth analysis.

For Jean-Luc Nancy, bodies are constantly spreading out in an anti-dialectical movement of accepting and surrendering oneself to the Other²⁰. It is a process of perpetual fluctuation, of relationality, of being a message and a transmitter at the same time. By touching the water and the sprouting plants with her naked body, the artist makes an existential leap, releasing an ontological event that is always a form of embodiment. She embodies meaning present in the tangibility of this gesture, and the gesture becomes meaningful by making it sensual. The hermeneutic circle comes full circle. At the same time, Murak gives herself away, surrendering her warmth and space to the growth of organisms, herself also becoming part of the biological cycle. She allows the power of the earth, of plants, of non-human energy to flow through her, revealing itself in a multiplicity of sprouts teeming with life. The author of the performance expropriates herself from the coherence of her own Self and becomes depersonalised in the act of becoming a plant. Opening up towards the external, the multiplied and the transforming delineates the fluid framework of the nomadic body.

In her performance, Murak sanctifies nature itself in a very primal way, which helps to situate her work in a post-humanist horizon. The artist chooses to deal with the cress in *statu nascendi*, as seed. This evokes an animistic cult of fertility and a turn towards ancient cultures that worship primordial matter. Murak freezes motionless and allows physis to organise itself spontaneously with its own rhythm. What is determined by the laws of nature must fulfil itself in a specific time and cannot be controlled. The human being of humanism, equipped with *hybris*, has always tried to interfere in the realm of the Other in order to adapt it to his needs. The artist departs from this pattern and removes her Ego from the space of the unfolding process. The time of her performance is measured by the growth of the plant rather than by anthropocentric projections. The coexistence of the artist and the other non-human actor is constituted solely by virtue of ecstatic affirmation on the affective plane. Murak decentralises her position as the author. It is not she who determines how long and in what way the performance will proceed. She negates her claims to the Other and enters the realm of ignorance, where she allows nature to manifest itself in its rhythm and exposes herself to the arbitrariness of events.

All the above contexts revealed in the work *The Grain* fully correspond to the project described in the pages of this work. Clearly, the artist walks the path of post-secular post-humanism. In mystical loss, she escapes from the humanist construct of the Self and roots the relationality of the post-human in her own body, opening herself to and accepting the

» 20 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 15-18.

pre-determined laws of the Universe. Her performance highlights liminality, one of the key categories of postmodern discourse. She overcomes ossified dichotomies, situating herself on the periphery of the descriptive. It sanctifies Earth and the body, puts the creator and her material on an equal footing, both transcends the natural order of physiology and reasserts it.

Summing up the theoretical concerns taken up here and the analysis of practical artistic action, it should be said that performativity is a quality that makes it possible to elevate contemporary social transformations and, at the same time, a quality that seems to return to more primordial forms of communion with matter, closely linked to animistic or pantheistic spirituality. In the light of the arguments presented, it is reasonable to consider that an interactive performance, centred around corporeality and contacting the non-human Other, can have the character of a mystical union with the Absolute which is manifested in every single being. Such an approach to art can prove immensely valuable for a deeper reflection on transient anthropocentrism. The non-dogmatic sanctification of the terrestrial cosmos should lead towards openness, bio-egalitarianism and the affirmation of the Universe as the new foundations of an interspecies community. This is a necessity especially at a time of climate crisis, as humans must become aware of their responsibility for the Other. Ultimately, it opens up the possibility for posthumanist ethics to become a universal concern and a respect for each individual being, which inherently contains an irreducible spiritual value. ●

Abstract

The topic of this article is posthumanism and postsecular spirituality in performance art, shown on the example of Teresa Murak's work *The Grain*. I wish to show that nowadays performance may play the role of a non-dogmatic ritual which evokes discourse that sanctifies matter. I take the position that, contemporarily, this idea is visible in posthumanism, which – according to Rosi Braidotti – often reaches for reflections of a spiritualistic character and, thanks to them, moves to a postsecular position. Posthumanism abolishes anthropocentrism and, in a spiritual way, turns to the equality of all beings, therefore becoming a postmodern form of mysticism. In Ewa Domańska's works there is the definition of the performative turn, which is a new and extremely popular paradigm in cultural studies. The performative turn clearly reflects the theses of posthumanism and can be used as an optic to understand this phenomenon. I put forward the thesis that if, according to Domańska, performance is connected with posthumanism – and Braidotti shows that posthumanism may be postsecular – this may indicate the existence of postsecular posthumanism within the performative turn. Therefore, I consider which qualities in performance may prove the existence of the tendency to celebrate nature in the manner of rituals. First of all, I contemplate being rooted in one's body and turning it into a medium for contact with the non-human Other through interactive approaches. Furthermore, I wish to show that the determinants of this new paradigm's art are its potential for intervention, its publicistic tone, and its impact on reality. All the above considerations are finalised with an analysis of Teresa Murak's *The Grain*. This is a performance from the land-art

trend in which the artist submerges herself naked in a tub filled with water and watercress seeds. I wish to propose an interpretation which shows that this work reveals the hallmarks of postsecular ritual.

Keywords:

performance, pantheism, posthumanism, postsecularism, performative turn, Teresa Murak, Ewa Domańska, ritual

Bibliography

Bakke, Monika. *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.

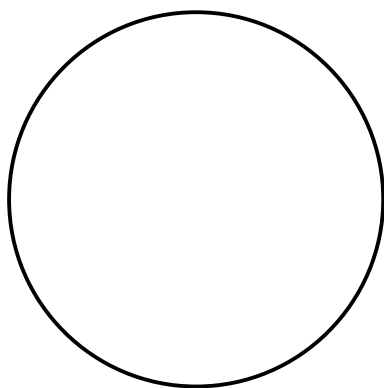
Braidotti, Rosi. *Po człowieku*. Transl. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.

Domańska, Ewa. “Zwrot performatywny’ we współczesnej humanistyce”. *Teksty Drugie*, 5 (2007): 48- 61.

Kluszczyński, Ryszard W. *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2010.

Nancy, Jean- Luc. *Corpus*. Transl. Małgorzata Kwietniewska. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2002.

Sarbiewska, Joanna. “Wszystko co straszne, pragnie naszej miłości’: ‘Inny’ posthumanizmu w ujęciu (post)sekularnym (przyczynek)”, *Kwartalnik Filmowy* 101-102 (wiosna-lato 2018): 197-202.



Agata Myjak

Graduate of the Institute of Art History at the University of Warsaw and the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art at the Warsaw Academy of Fine Arts. Conservator at the Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw (2005-2019), director of the Non-public High School of Fine Arts at the Polish-Japanese Academy of Information Technology in Warsaw (2011-2013), teaching fellow at the Academy of Fine Arts in Warsaw (2016-2020). She has carried out dozens of conservation and restoration works. She was awarded a distinction by the General Conservator of Monuments and the Association of Conservators of Monuments in the 2nd Competition for the best scientific, design and popularisation works on monument protection and museology. Lecturer in history of art at the Polish-Japanese Academy of Information Technology in Warsaw. Supervisor of the theoretical sections of several dozen graduation projects. She investigates the theory of contemporary art in the context of ancient art.



<https://orcid.org/0000-0002-0697-8355>

Zeszyty Artystyczne

nr 1 (43)/2023, s. 256-272

doi: 10.48239/ISSN1232668243258275

Agata Myjak

Polish-Japanese

Academy of Information Technology

Mystery, Ritual and **Performative Action** **– Krzysztof Jung’s Visual** **Theatre**

In the 20th century, artists moved beyond the frame of traditional visual arts such as architecture, painting or sculpture and embraced a medium that had not been previously used in a similar way, i.e. the human body. It ceased to be solely a source of inspiration; increasingly, the artists themselves, in their physical, almost tangible form, could become works of art which were ephemeral, impermanent, one-off, elusive, and accessible solely through participation in the unique experience whose character and aura cannot be captured even by photography or film. The study of the body corresponded to the search for performative art and was also an integral part of Krzysztof Jung’s practice. The vast majority of the work of this painter, performer and educator is on deposit in the museum of his Alma Mater, the Warsaw Academy of Fine Arts. His oeuvre deposited there consists of over six hundred works¹, most of which are not widely

» 1 According to the list drawn up by Maryla Sitkowska, the Museum of the Warsaw Academy of Fine Arts (MASP) received on 21 September 2012 646 objects as deposits. The author of this article verified the inventory and on 8 April 2013 supplemented it with one omitted drawn sketch and indicated that Documentation No. III was not ultimately deposited with MASP.

known, as Jung's art has not yet been subject to a comprehensive study. In cultural texts, this artist appears occasionally and above all as a "precursor of Polish gay art"².

The works and documents left after Krzysztof Jung's death have been deposited at the Museum of the Warsaw Academy of Fine Arts (MASP) as a deposit of his heiress, Dorota Krawczyk-Janisch. Working as a conservator at this institution, I was entrusted with the care of Krzysztof Jung's legacy. I applied the necessary conservation and restoration treatments to the artist's works and this helped me learn more about his technique and broaden my research perspective. I was given a unique opportunity to see almost all of the artist's works, not only those collected in the museum's storehouse, but also those scattered in private collections, because, quite independently of my work at MASP, I met Dorota Krawczyk-Janisch, in my opinion Krzysztof Jung's most faithful friend, and also established contacts with other people that were close to him. I conducted a series of interviews with people whom fate had brought into contact with the artist: people from the culture sector, friends and students; I exchanged letters with some of them.

Some researchers call Krzysztof Jung a precursor of Polish performance art³, although I prefer to refer to him as a creator of original visual

- » 2 This topic is not the subject of this article and for this reason the cultural texts mentioned are not discussed. I believe, however, that it should be emphasised that the critic who stressed the homoerotic side of Jung's work and pointed to its pioneering position in the history of Polish queer art is Prof. Paweł Leszkowicz, associated with the Poznań school of art history. This scholar's most important texts on Krzysztof Jung are listed in the bibliography. Jung was recognized as a pioneer of Polish gay art after the exhibition *Ars Homo Erotica*, held in the summer of 2010 at the National Museum in Warsaw. Curated by Leszkowicz, the exhibition showcased and documented for the first time in a former Eastern Bloc country the numerous homoerotic themes present in the work of domestic artists. Krzysztof Jung was represented at the exhibition; his drawings were on display, as well as sculptures depicting him by Barbara Falender (*Narcissus and Ganymede*) and photographs by Grzegorz Kowalski, featuring Jung posing nude for the above sculptures. Paweł Leszkowicz prepared two albums for the exhibition: *Ars Homo Erotica* and *Art Pride. Gay Art from Poland (Polska sztuka gejowska)*. Karol Sienkiewicz is a critic who continues to see Krzysztof Jung as a precursor of gay art in Poland.
- » 3 In Poland the term *performance* was first used on 29 March 1978 at the international festival of performance art *I am – International Artists Meeting*, held by Henryk Gajewski at Galeria Remont (Riviera halls of residence of the Warsaw University of Technology). See Katarzyna Urbańska, *Henryk Gajewski. Od konceptualizmu do sztuki interpersonalnej* (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2022). Another event was an International Encounter of Artists *Performance and Body* at Galeria Labyrinth in Lublin (12-14.10.1978). The artist laying the foundations of performance art in Poland include e.g., Jerzy Beres, Włodzimierz Borowski, Janusz Bafdyga, art duo KwieKulik (Zofia Kulik and Przemysław Kwiek), Teresa Murak, Ewa Partum, Andrzej Partum, Maria Pinińska-Beres, Krzysztof Zarębski, and Zbigniew Warpechowski. The first artistic experiments of performance art in the Warsaw community were presented mainly by galleries: Foksal, Repassage, Dziekanka, Remont, Stodoła, Pokaz, and Galeria Działań. See Grzegorz Dziamski, "Performance – tradycja, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska," in: *Performance*, ed. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski and Jan Stanisław Wojciechowski (Warszawa: MAW, 1984), 84; Grzegorz Dziamski, "Performance, czyli otwartość na codzienność życia," in: *Awangarda po awangardzie* (Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1995), 103-129; Grzegorz Dziamski, "Żywa sztuka," *Arteon* 10 (2005): 37-39.

theatre, as this seems closer to his terminology. All the more so as these were not classical performances, but rather “crypto-political actions in the public space”⁴, e.g. *Działanie na bramie Uniwersytetu Warszawskiego (Action at the Gate of the University of Warsaw, 16.10.1978)* and *Calopalenie IV. Epitafium uliczne pamięci Jana Palacha (Holocaust IV. Street epitaph in memory of Jan Palach, 5.05.1979)*, or else typically theatrical events one attended as regular theatre performances.

Krzysztof Jung created his visual theatre in the harsh communist reality in Poland, when a woman’s body solely was esthetic and a man’s body was deformed and obscured. He was one of the few to discern its beauty and was moreover able to bring it to light. His theatre employed both actresses and actors, by and large young people united by the aesthetics of the body. The artist bound them with threads⁵, thanks to which they forged various physical and sensual relations with one another. Using these threads, he created complicated structures in which he hid or from which he extracted the (usually naked) bodies of the participants in these unusual “performances”. This artist was fully aware of the potential of the human body, including his own, and was extremely comfortable in front of the lens. This is evident in the photographs and diapositives stored at MASP and in private archives. As Grzegorz Kowalski recalls, “He had the body of a young faun, a faun’s carnality”⁶.

The male body in Jung’s work was an object to be looked at and by its very physical attractiveness it was supposed to please the onlooker. The motif of illness, suffering or death, a state in which the body becomes disgusting and gets disintegrated, was never a feature of his work. Invariably, Jung regarded the human body as a source of aesthetic, sensual satisfaction. His actions expressed a quest for and expectation of love, emotional closeness, erotic exaltation, and overcoming loneliness. They were, moreover, records of rapture and tenderness, desires, fears, passions, yearnings, disappointments, incomprehension, and rejection, but above all a quest for meaning in an overwhelming reality. His works told the story of a genuine feeling between two people who cannot resist it and expressed a sense of absolute intimacy with the other person. They conveyed the timeless truth that the other person makes us beautiful, enlightens and elevates us. I think that by creating in this way he was also escaping from the reality of life in dull, communist Warsaw.

» 4 The term was used by Grzegorz Kowalski in the film *Imago Krzysia (The Imago of Krzys)*, a documentary portrait of Krzysztof Jung, dir. Barbara Janisch, Adam Janisch, Germany 2016. “Crypto-political” as the codes used were obscure to many.

» 5 Hence the common name used in Polish for his actions: *nitkowania* (threading). Even in the artist’s drawings the ginger lines are arranged on paper in the shape of taut threads or a spider’s web.

» 6 On the basis of an interview with Prof. Grzegorz Kowalski on 18 September 2021.

He carried out his experiments with threads at the Repassage 2 Gallery⁷ between 1978 and 1980. He visited the Repassage while still a student, made his debut there in 1976, and after Elżbieta and Emil Cieślars left for France, he managed the gallery himself for a short time. The space was a valuable centre of student culture⁸.

Krzysztof Jung's first work using threads was his graduation project from 1976 entitled *Visual and non-Visual Aspects of Space*⁹. This show was born out of the idea of creating a visual theatre for the blind. Jung entwined the space with thread so that blind people could feel depth in different dimensions and perceive shapes through touch. The artistic action unfolded for one viewer in the realm of sound and tactile interaction. While remaining a viewer, he simultaneously became an actor for that part of the audience for whom the artistic action developed exclusively in the visual realm. As the author himself explained, "This is an attempt to incorporate seemingly non-visual means (touch, sound) into a purely visual action. Except that the range of influence of these means is limited to one person. This is because the content of the performance reaches to the innermost truths of human existence. It is a question and answer about the relationship between us and the surrounding world. Man created the reality of objects, concepts and terms in order to be able to rule over it. But mastery has become slavery, resulting from an inability to love what we create"¹⁰. The graduation project, despite the high social value of the issue it addressed, was not received favourably and even sparked a scandal. This was caused by a naked man appearing in the project¹¹, which shocked the graduation committee and the professors of the Academy of Fine Arts in Warsaw¹². The artist himself explained his idea as follows: "For me, the event was a kind of symbolic bat-

» 7 Elżbieta and Emil Cieślars ran the Repassage Gallery until February 1978. After they left the country, the Gallery was managed successively by three artists. The first of these (from October 1978) was Krzysztof Jung. He called the gallery under his management Repassage 2, to distinguish it from its earlier period, associated with the Cieślars, but also to emphasise the continuity of the tradition of the place, functioning under the name Repassage for five years already. The artists who succeeded Jung's management were: Roman Woźniak (who renamed it Re'Repassage) and Jerzy „Słoma” Słomiński. The gallery was closed down on 13 December 1981.

» 8 Officially, the gallery operated under the auspices of the Socialist Union of Polish Students at the University of Warsaw.

» 9 The degree show in the Department of Exhibition Design at the Faculty of Visual Design of the Academy of Fine Arts in Warsaw took place on 9 June 1976.

» 10 Krzysztof Jung, "Wizualne i niewizualne aspekty przestrzeni," <https://artsetmontagnes.com/2018/01/11/galeria-repassage-e-e-cieslarow-1973-1978/> (22.08.2022).

» 11 The man was Sławomir Gajus, Jung's classmate from the Ludwik Krzywicki Technical School of Economics at 36/42 Chłodna St. in Warsaw.

» 12 The graduation work was completed under the supervision of Prof. Henryk Wiśniewski, the supervisor of the annex (i.e. the performance by S. Gajus) was Bohdan T. Urbanowicz, who was absent during the exam (he was replaced by Emil Cieślars) – from: *Kronika studentów in: Rocznik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, vol. 5: 1975-1976, 252.

tle between man and nature, where nature, expressed symbolically by the structure of the thread, revealed its richness and difficult-to-read code of construction. Man, on the other hand, by mutilating a spatial construction incomprehensible to him, introduced his 'god' there. I want so much for the human 'god' to become a link between man and a world incomprehensible to man, but it must not be the 'god' of war, but the 'god' of silence, in which the weakest can be heard on a par with the strong"¹³.

From his graduation project onwards, these highly sensual actions marked an intimate space. The artist dedicated subsequent projects to people close to him: *Transformation* was dedicated to Wojciech Karpiński and (interchangeably) Grzegorz Kowalski. His friends, such as Dorota Krawczyk-Janisch, Maria Olejniczak and Jerzy Słomiński, often participated in the thread-actions themselves.

The activities, by their very nature, were impermanent. What remained were photographs and (usually scanty) written accounts of the participants, and therefore fragmentary traces, not commensurate with the phenomenon and the attendant emotions. In the visual theatre, whatever was not possible in real life became, if only briefly, real. These were the author's peculiar rituals in the linearity of days.

Krzysztof Jung was like a demiurge, a director and often also an actor. He was able to masterfully involve people in his actions. As a rule, they were not professionals or artists (except for Krasimira Dimchevskaya, a Bulgarian, his partner from his student days, with whom he had one joint action, *Cocooning*, on 17 January 1979). For the *Metamorphosis* project he invited a milk-distributing student he met on a staircase. "He was able to get close to various people, some of whom at some point entered this circle"¹⁴. Jung's actions went beyond performance art and conventional theatre¹⁵ and were a completely unique phenomenon, experimental and marginal at the same time.

Although communist Poland had relegated male nudity and attractiveness to the sidelines, it must be acknowledged that in the 1960s a handsome, muscular man appeared on stage as an aesthetic and sexual subject and object, which radically challenged the traditional male role. The theatre of Henryk Tomaszewski, founder of the Wrocław Pantomime

» 13 Krzysztof Jung, *Publiczne motanie przestrzeni, wrzesień 1977* <https://artsetmontagnes.com/2018/01/11/galeria-repassage-e-e-cieslarow-1973-1978/> (28.08.2022).

» 14 A reminiscence of Dorota Krawczyk-Janisch during a conversation on 25 June 2021.

» 15 Nowadays, drawing a precise line between theatre and the visual arts is extremely difficult, if not downright impossible. As Richard Schechner observed: "Performances are actions. [...] In fact, there is no boundary [...] that can be delineated historically or culturally of what performance is", quoted after: Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, transl. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 16. Krzysztof Jung's action can be placed at the intersection of body art, performance art, ritual, and theatre performance.

Theatre, can be located on the borderline between pantomime, ballet and speech. The performance *Garden of Love* from 1966 consists of panoramas of naked, attractive, mainly male bodies. The affirmation of life, movement, love, both fulfilled or unrequited, pleasurable or painful, was achieved through language and body expression. The 1968 production of *Gilgamesh* featured handsome young men on stage, portrayed in a highly sensual, aesthetic manner. The finely built young men were touching and caressing one another. Tomaszewski explored the concept of beauty and the incredible possibilities of the human body. He was able to translate literature into movement and used synthesis and mental shortcuts. He staged his theatre all over the world. He was appreciated, making Wrocław's culture famous at home and across Europe.

Worship of beautiful nude male bodies was moreover the basis of dance performances of Wojciech Misiuro's Expression Theatre, active on the Baltic Sea coast (Sopot, Gdańsk) and in Silesia (Katowice) in the 1980s and the 1990s. examples of such projects include *Idols of Perversion* (1991) and *The City of Men* (1994). As a student of Tomaszewski, Misiuro decided to continue his work. He created a theatre of movement and dance of the nude, male, muscular body, which instead of actors involved athletes found by Misiuro in body-building clubs and additionally trained to achieve body flexibility close to that of gymnasts. It was probably because of this physical attractiveness of male unleashed nudity that the Theatre of Expression was such a success.

Krzysztof Jung's activities took place in the Repassage, a space with no traditional division between the stage and the auditorium. A small number of spectators, selected and invited by the artist, gathered around the central part of the room. This brings to mind the theatre of Jerzy Grotowski, who in the 1960s and 1970s likewise explored the relationship between the stage and the audience, i.e. as in the case of Jung's visual theatre, a small group of genuinely interested spectators. Jerzy Gurawski, a long-time collaborator of Grotowski's, created a stage space in his architectural and scenography productions that engulfed the audience, making them active participants in the performance. The spectator was no longer a voyeur but was genuinely admitted. Grotowski and Jung shared a conviction that working with the human body was extremely important. Their activities can hardly be called spectacles or performances. Rather, they were works-processes with a unique form, born out of human improvisation.

Some of the photographs taken during Krzysztof Jung's activities bring to mind the photographs from the cross-dressing and erotic photo shoots of Ryszard Kisiel, but, while in the case of the latter, the sessions were dominated by a relaxed atmosphere and a joyful mood of playfulness, in the case of the former, focus was always present. He required absolute tranquillity.

Activities were, on the one hand, planned in a specific space and, on the other, evolved on their own. Krzysztof Jung was an excellent psychologist. He realised relatively early how dependent we are on our upbringing, our family, the pressures of our environment, and how much effort it takes to pursue our own path. It took him a long time to free himself from his own limitations, but ultimately he succeeded completely in this respect. “He was the most inwardly free person I knew,”¹⁶ recalls Dorota Krawczyk-Janisch. Jung’s visual theatre was about breaking ties. Threads replaced the artist’s pencil or paintbrush; they connected people and conveyed emotions, but also painfully restrained them, encircled, enslaved, and invited to break them. They had the function of connectors and transmitters. The inherently delicate threads also served as shackles. They entwined bodies like spiders. Those entwined needed to free themselves. Their nudity was essential, necessary, even indispensable. Nudity is a primal state, which is why it can be embarrassing or disturbing for some. Removing one’s clothes seems to violate a certain boundary, to step out of one’s comfort and safety zone and to expose oneself. Jung, too, sacrificed his own body in a ceremonial fashion. “Each of us was in pursuit of something,” confirmed Grzegorz Kowalski. “First of all, we were young and therefore our carnality manifested itself more freely and sought ways of expressing itself through the body. In my opinion, it was just the manifestation of one’s own independence and freedom through nudity. It was affirmative nudity.”¹⁷ It is only with our clothes off that we sense the minutest movement of the other person. In such a situation, interaction is essential. The bodies were real. So was the pain. Like in a chivalric or Japanese ritual. These were not just physical experiences; Jung’s actions had their depth and revealed the truth about the human being.

He involved the audience in an action entitled *Metamorphosis*; the naked male figure was connected by an intricate network to the people invited to the event. In the middle of the darkened room was a lone, huddled man, linked by threads to the others sitting around him on chairs. This cocoon, a combination of the shape of an insect and a man lying in an embryonic position, is a clear reference to Jung’s fascination with nature (he treated the tiniest creatures with respect and admiration and did not relate everything solely to humans and their problems) and to Franz Kafka’s *The Metamorphosis*. As the audience moved, tense threads cut into the man’s body, inflicting pain.

This was the first performance Dorota Krawczyk took part in¹⁸. “Everyone was experiencing it for the first time. I had a moment of near

» 16 On the basis of a conversation with Dorota Krawczyk-Janisch on 25.06.2021.

» 17 A reminiscence of Grzegorz Kowalski of 18.09.2021.

» 18 She was not Janisch yet, then, as she married Volker Janisch on 19 August 1980.

terror, because I felt, physically almost, even though I was dressed and sitting in a chair, that if I wanted to free myself, to move in any way, I could inflict pain on him. The thread was being pressed into his body and he was struggling to get out. You were automatically part of it, even as a spectator,”¹⁹ recalls Dorota Krawczyk-Janisch. Of course, it was possible to tear off the thread and get out, but no one did; everyone waited for the events to unfold. The audience did not know if and when the entangled man would disentangle himself and how the other participants would react. After all, their reactions could get out of hand and unleash unexpected emotions. Sometimes it only takes one instigator to change the behaviour of the others. The lying man had nothing to protect him; he was almost stripped of his skin. There was certainly an erotic charge in this as well. However, the audience felt above all the tension, the genuine pain of the man, so unpleasant emotions prevailed. There was a nagging uncertainty. It was an exhausting experience. After a while, although entangled in the threads, the man managed to free himself and this concluded the performance. “The aim of the performance was neither to prove anything, to shock the audience, or to provoke, but to emotionally move and compel reflection.”²⁰ The traditional distance between the actor and the audience shrunk considerably. Jung also demonstrated the great role that touch, which had been marginalised by sight and hearing in theatre, could play. Naturally, both of these senses were also present. It was not uncommon for him to build a “scene” by means of a narrow trickle of light struggling to penetrate a dark room²¹. He engaged all the senses. For their author, these actions constituted a mystery, a kind of bodily, haptic ritual. When he would unravel the threads, he moved confidently and nimbly at the same time, entangling his chosen subjects as if in an ecstatic, ritualistic dance, almost in a trance. Yet I suspect he did this deliberately and was in control of the actions he was performing.

Visual theatre would not have been possible without the involvement of people closer or farther away from the artist, his friends and relatives. He had to think carefully about whom to approach. He entered into a deep dialogue that he could not have with everyone. He carefully selected the actors and the audience. In this sense, these were contained acts, intended for people in whom he had great trust, and they also had to trust him. “He was very protective of this sphere, so that only selected people were there, he didn’t want to document it because he thought it would spoil

» 19 A reminiscence of Dorota Krawczyk-Janisch of 25.06.2021. The statement refers to the performance of 10 March 1978, in which Jerzy Słomiński performed. The performance was repeated twice more (6.12.1981 and 1.12.1987).

» 20 A reminiscence of Dorota Krawczyk-Janisch of 25.06.2021.

» 21 Archival photographs show the windows of the Repassage Gallery with the curtains drawn.

everything. It was a mystery; the atmosphere was thickening, growing"²². People were interacting with each other. You could feel the other person's movement and you had to interact. Concentration and silence were important. You could hear hearts beating. It didn't allow you to be a passive spectator; it drew you in and mobilised. The spectators became actors.

Through his visual theatre he created a community, transferred energy and fostered interpersonal relations. It was a form of conversation rather than a show. He wanted to express himself without words and expected answers from others. It was necessary to raise certain issues and pose questions, to establish, literally and figuratively, a thread of understanding. To some extent, this was interaction too. Of course, the involvement in these "performances" of people who were close to him generated a variety of tensions. I suspect that the real substance of the visual theatre was the relationships and emotions between people. Certainly, in the beginning they were accompanied by a natural fear of the unknown. It was only later that a sense of intimacy with another human being emerged, perhaps unattainable under normal circumstances, but only after the barrier of intimacy had been crossed and a personal truth had been reached; it was not explicitly revealed but was framed in an aesthetic structure. "He had the concept of consciously leaving an unsatisfactory feeling after what happened during the performance. And this dissatisfaction was to nurture, to remain. [...] I think that this dissatisfaction was his intention and that it would cause the continuation of these relationships,"²³ observed Grzegorz Kowalski.

The only time Jung's visual theatre became a little more public was at a student festival in Łódź²⁴. His *Joint Performance* shown there was performed again a month later, on 22 December 1980, at the Repassage Gallery in an altered form and under a different title: *Conversation*. Appearing at a festival may be evidence that the author wanted people to see these activities. However, we are still only talking about a festival audience, i.e. interested and focused spectators rather than a very wide audience; he did not try to show himself to the masses. The Warsaw action involved three people: Krzysztof Jung, Wojciech Piotrowski and Dorota Krawczyk-Janisch. The surviving photographs show that everything took place in a dark room. Dressed in black, Krzysztof and Wojciech sat on chairs facing each other and were sewing their shirts and trousers together, as if they wanted to unite in this way or show their mutual bonds and dependencies. Then they both removed their clothes and left the room naked. By taking off their clothes, they freed themselves from the constraints of civilization like insects emerging from a cocoon. The photographs do not show an

» 22 A reminiscence of Dorota Krawczyk-Janisch z 25.06.2021.

» 23 On the basis of an interview with Prof. Grzegorz Kowalski on 18 September 2021.

» 24 National Confrontations "Young Art Łódź '80", Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź 1980.

audience, but witness accounts indicate that there were no more than a dozen people in the room²⁵. “He liked to expose himself, he was quite bold about it... As a result, his performances, public shows, or relatively public, because they were intended for the initiated circles, were so erotic,”²⁶ recalls Grzegorz Kowalski.

The artist may have felt bound by a web of injunctions, prohibitions, restrictions and relationships and used his own body to demonstrate this. As Raimund Wolfert explains, “The liberation triggered by these actions can be seen as equivalent to the development of the human ‘embryonic larva’ into a unique individual and its assumption of an upright position. It is moreover symbolic of the individual’s struggle with and opposition to the outdated image of masculinity, imposed by the patriarchal society and the political system”²⁷.

Only photographs and scant accounts of the ever-diminishing group of participants have remained of Jung’s visual theatre. Memories blur and fade with the passing of time; images, dates and names get confused. Time has already dimmed many faces, reshuffled facts and circumstances. Memory often enhances past events. “Grzegorz Kowalski insisted on taking pictures of these activities; otherwise, nothing would be left. These were fascinating things. Some of the activities were repeated specifically for the purposes of photographic documentation, some involved different people than originally and were certainly no longer the same,” recalls Dorota Krawczyk-Janisch²⁸. Even the best photography cannot capture the entire experience of a performance²⁹, let alone photographs showing not so much the original performances, but their replays, done specifically for the purpose of documentation. And these were very private statements and situations, addressed to specific people, so that their full meaning can

» 25 This was unanimously confirmed by Dorota Krawczyk-Janisch and Grzegorz Kowalski when I asked about it.

» 26 On the basis of an interview with Prof. Grzegorz Kowalski on 18 September 2021.

» 27 Raimund Wolfert, “Płomień. Krzysztof Jung, prekursor polskiej sztuki gejowskiej,” transl. Dorota Krawczyk-Janisch, *Zeszyty Literackie* 113, no. 1 (2011): 104-110.

» 28 A reminiscence of Dorota Krawczyk-Janisch written down during a conversation we held on 25.06.2021.

» 29 This was indicated e.g. by Peggy Phelan: “Performance lives only in the present. It cannot be preserved, recorded, documented, or participate in any other way in the circulation of images. When entering this circle, it becomes something other than performance. In attempting to become part of the economy of reproduction, performance betrays and detracts from the promise of its own ontology. The essence of performance, like the ontology of subjectivity proposed here, is disappearance” in: Peggy Phelan, “Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji”, transl. Agnieszka Kowalczyk, in: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, ed. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2013), 267. A different perspective is provided by Rebecca Schneider’s research, according to which performance is not ephemeral but repetitive. See Rebecca Schneider, “Performans pozostaje,” transl. Dorota Sosnowska, in: *Re//mix: Performans i dokumentacja*, ed. Dorota Sajewska, Tomasz Plata (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Komuna// Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014), 23-33.

no longer be understood today. It was for this reason, Dorota recalls, that their author shied away from taking photographs for a long time. He wanted it all to remain ephemeral. “He said that these were one-off statements, highly concentrated, emotionally dense, and that the presence of a photographer would make it all disappear. But he eventually gave it a go”³⁰. Some issues linger in the memory, others split into disparate scenarios. Grzegorz Kowalski remembers Jung’s approach to photographing activities somewhat differently; in his opinion, deep down the artist himself wanted to document them³¹.

Certainly, Krzysztof Jung was driven by a desire for freedom and for the liberation of his own creative powers. The visual expression of these aspirations was the action *Creation Through Others* and the *Horizon of Freedom* (1980), in which the naked artist was laboriously climbing a structure of threads and four vertical supports. More important to Jung than reaching his destination was the path itself, the process of reaching it, the unfettered act of creation.

Visual theatre was part of the atmosphere of the Repassage Gallery, which became a creative home for Krzysztof Jung. “Repassage was an essential, domesticated place of great freedom. It offered great encounters between different people”³². It was a unique assemblage of the strangest if fascinating people, some incongruous but some who matched the spirit of the place. “You came there for tea³³, you could theoretically look through the window³⁴, come in from the street and be taken seriously if you had something to say, you were drawn into the orbit of conversation. [...] There was a lot of freedom to experiment while respecting boundaries, no one was forced to do anything”³⁵.

Frequent were actions created in response to another artist’s project. Whole cycles were created, and a kind of often non-verbal communication was established. Jung attracted a very diverse company, not just artists. The circle associated with the gallery included: Grzegorz Kowalski, Barbara Falender, Jerzy Jarnuszkiewicz, Zofia Kulik, Paweł Kwiek, and Roman Woźniak. It was a very democratic space, based on the principle of respect for everyone. Wojciech Karpiński, who shared a deep friendship and intellectual bond with Jung, initially criticised the activities. He felt

» 30 A reminiscence of Dorota Krawczyk-Janisch, 25.06.2021.

» 31 On the basis of an interview with Prof. Grzegorz Kowalski on 18 September 2021.

» 32 Jakub Zgierski, “Stwarzanie poprzez innych. Rozmowa z Dorotą Krawczyk-Janisch o Krzysztofie Jungu”, *Zeszyty Literackie*, 9 October 2019, <https://zeszytyliterackie.pl/zgierski-krawczyk-janisch-stwarzanie-poprzez-innych-rozmowa/> (18.08.2022).

» 33 When the Cieślars were in charge, the gallery patrons would meet, and drink tea bought for money everyone chipped in.

» 34 The gallery had three windows. All overlooked Krakowskie Przedmieście Street.

» 35 A reminiscence of Dorota Krawczyk-Janisch, 25.06.2021.

that they took up valuable time in which his friend should be drawing and painting. Later, however, he came to appreciate the breadth of thought and the creative and aesthetic weight of performance acts.

The study of the visual theatre revealed to me the astonishing multi-dimensional quality of its author's nature. In his quasi-theatrical activities, Krzysztof Jung has left testimonies, which help one assemble his portrait. He was an extremely open person (to other people and to the world), full of zest, a social activist and at the same time a strong personality, an individualist, often in need of solitude. He wanted to share, both intellectually and emotionally. He would fervently tell stories and did not keep to himself; he wanted to leave a trace. His liveliness, cheerfulness and energy were contagious. He was above (political and social) divisions. He did not care about others' opinions and practised art on his own terms, defying fashion, breaking its boundaries and broadening its field. I see in this a genuine need to create. He did not impose the only correct interpretation on us, hinting at certain clues, but also dropping ambiguities and unanswered questions.

Independent as a person and an artist, full of unimaginable grace, he was a friend to many. People flocked around him; he brought them together, uniting whole communities and pulling them into being close. He had charisma, enticing others with a boyish and sincere smile; there was a certain charm about him. "He integrated people, gathered them around himself. He attracted people and created an aura where people felt comfortable with one another. He sustained bonds that would probably have fallen apart without him. It was his court... He was the king, while the others were the satellites that orbited around [...] He stood out for his complexion and his black hair," reminisced Grzegorz Kowalski in the film *The Imago of Krzysio*³⁶. Jung was also attentive. He was sensitive to the other person. Today, being attentive has disappeared. "Now there are divisions, people are locked in enclaves. They don't hear one another, even if they listen, they don't try to hear.... Christopher knew how to listen; he was open to others and their diversity. He made people feel that he was listening and hearing. People would open up; they felt important, there was never any disrespect from him³⁷. I suspect they had the impression that he was speaking directly to them about the things that were important to them. Wojciech Karpiński summed him up as follows: "There was something of van Gogh in him in that passion for throwing himself wholeheartedly into the world, into art, into love, into friendships. [...] Goethe's words about the truly alive man, who like a butterfly strives for ever higher

» 36 *Imago Krzysia*, a documentary film portrait of Krzysztof Jung, dir. Barbara Janisch, Adam Janisch, Germany 2016.

» 37 A reminiscence of Dorota Krawczyk-Janisch, 25.06.2021.

fulfilments and finally burns in a flame, apply to him with extraordinary force. [...] He was a radiant guest on this earth, a fiery person and one could burn one's wings in that fire"³⁸.

Krzysztof Jung thought a lot about life and death. On the one hand, he displayed an extraordinary affirmation of life, an eternal fascination with youth, and on the other, a familiarisation with death. Illness³⁹ curtailed his life just when he was beginning to live with full awareness of what he wanted to do and what he could do. He never grew old. That is how he was remembered. To use Grzegorz Kowalski's formula, he "passed away at a faun's age".

I see very many levels of perception of this extraordinary man. I was captivated, moved even, by his independence and his obsession with life, with the beauty of existence. He was intoxicated by nature, he really was. I appreciated the breadth of his creative thought, his intellectual and moral problems, and his consistently serious attitude towards his interlocutors. He fascinated with the extent of his interests. He looked at culture, people, problems, the world beyond the patterns and labels of ideology, politics and prevailing fashions. He sought a deeper meaning and had the ability to steer towards things that were truly important.

He lived a short but beautiful life. Not only in the sense that an aesthete would give to this word. Beautiful also in the sense of courage, awareness and intensity of experience. Then he melted into the universe, reunited with his beloved nature... Or perhaps a man exists as long as he is remembered? If so, Krzysztof Jung is still present. I imagine him walking, a smile on his face, among the red trees⁴⁰ just now, waves of black hair descending on his shoulders....

The aesthetic, which was an incredibly important element of his performative acts, seems to perfectly define the artist himself. I believe that his quasi-theatrical actions were part of his personality. The limitations of the human body are created primarily by the psyche, mind, fears, phobias, or anxieties. In order to free himself from them, the artist used his visual theatre whose essence was the creative process itself. For this author, the visual theatre became a safe haven and a secluded niche of freedom⁴¹. ●

» 38 Wojciech Karpiński, "Krzyś," in: *Krzysztof Jung (1951–1998)*, exhibition catalog, ed. Maryla Sitkowska (Warszawa: Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni – Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 2001), 16.

» 39 In 1997, Krzysztof Jung developed serious health problems. He died suddenly in Warsaw on 5 October 1998 due to a severe asthma attack. He was only 47 years of age.

» 40 Red trees were a very common motif in Krzysztof Jung's paintings.

» 41 The selection of Krzysztof Jung's actions under scrutiny here, their interpretations, as well as the literature cited do not exhaust the topic, leaving Jung's visual theatre a phenomenon open to further analysis and different research perspectives.

Abstract

A study of Krzysztof Jung's achievements, and especially his performative actions, shows the amazing complexity of this artist's personality. The artistic theatre which he created in the Repassage Gallery was a phenomenon – unique, experimental and intimate. It was a mystery, a kind of haptic ritual, in which the human body played an extremely important role. Jung introduced touch and sound into the realm of visual arts. The actors in his theatre were mostly young people who were united by the aesthetics of their bodies. The artist entwined them with threads through which they entered into various physical and sensual relationships. These inherently delicate threads fettered, looped, ensnared and required severance. They had the function of connectors and relays. With the help of art theatre, Krzysztof Jung built a community, transferred energy, stimulated reflection and created interpersonal ties. He also definitively shortened the traditional distance between actor and audience and created a niche of freedom for himself.

Keywords:

Krzysztof Jung, artistic theatre, performative actions, paratheatrical, actions, body, threading, Repassage Gallery

Bibliography

Books and articles

Agamben, Giorgio. *Nagość*. Transl. Krzysztof Żaboklicki, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2010.

Biały, Aleksandra. "Od czystej formy w siną dal". *Rzeczpospolita* 203, 1-2.09, 3 September 2018. <https://archiwum.rp.pl/artykul/1384490-Od-czystej-formy--w-sina-dal.html>.

Carr-Gomm, Philip. *Historia nagości*. Transl. Agnieszka Wyszogrodzka-Gaik. Warszawa: Bellona, 2010.

Ciało, płęć, pożądanie. Tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie, ed. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald. Warszawa: Wydawnictwo: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2008.

Dziamski, Grzegorz. "Performance, czyli otwartość na codzienność życia." In: *Awangarda po awangardzie*, 103-129. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1995.

Dziamski, Grzegorz. "Żywa sztuka." *Arteon* 10 (2005): 37-39.

Foucault, Michel. *Historia seksualności*. Transl. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant i Krzysztof Matuszewski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.

Karpiński, Wojciech. "Krzyś." *Zeszyty Literackie* 69, no. 1 (2000): 31-51.

Kowalski, Grzegorz. In: "Krzysztof Jung (1951-1998). Retrospektywa" *Zeszyty Literackie* 67, no. 3 (1999): 114-121.

Krzysztof Jung (1951-1998). Exhibition catalog, ed. Maryla Sitkowska. Warszawa: Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni - Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 2001.

Krzysztof Jung. Peintures, dessins, photographies, Paris: Bibliothèque Polonaise de Paris, 2017.

Krzysztof Jung. Przemiana. Exhibition catalog, ed. Jakub Zgierski, Katarzyna Urbańska. Warszawa: Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2016.

Krzysztof Jung. The Male Nude | Der männliche Akt, Berlin: Schwules Museum, 2019.

Leszkowicz, Paweł. *Art Pride. Gay Art from Poland. Polska sztuka gejowska*. Warszawa: Wydawnictwo Abiekt.pl, 2010.

Leszkowicz, Paweł. *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012.

Leszkowicz, Paweł. "Performance pożądania. Po nitce do kłębka, czyli erotyka Krzysztofa Junga." In: *Parametry pożądania. Kultura odmieńców wobec homofobii*, red. Tomasz Basiuk, Dominika Ferenc, Tomasz Sikora, 177-195. Kraków: Universitas, 2006.

Leszkowicz, Paweł. „Transgresje” *Narcyza Barbary Falender z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań: *Studia Muzealne*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2021: 109-132.

Leszkowicz, Paweł. "Władza–Sztuka–Seks." In: *Sztuka a erotyka. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Łódź listopad 1994, red. Teresa Hrankowska, 445–471. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 1995.

Możdżyński, Paweł. *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

Performance, ed. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski, Jan Stanisław Wojciechowski. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984.

Phelan, Peggy. "Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji." Transl. Agnieszka Kowalczyk. In: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, ed. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Katarzyna Sloboda, 267–288. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2013.

Piotrowski Grzegorz. "Krzysztof Jung – reaktywacja." *Zeszyty Literackie* 4 (2011): 190–194.

Plata, Tomasz. "Świat po homofobie" (published online: "Queer artyści") *Polityka* 11.09.2018, 3177, no. 37 (2018), 85.

Schechner, Richard. *Performatyka: wstęp*. Transl. Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.

Schneider, Rebecca. "Performans pozostaje." Transl. Dorota Sosnowska. In: *Re//mix: Performans i dokumentacja*, ed. Dorota Sajewska, Tomasz Plata, 23–33. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna// Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2014.

Sigma, Galeria Repassage, Repassage 2, Rerepassage. Exhibition catalogue, ed. Maryla Sitkowska. Warszawa: Galeria Zachęta, 1993.

Sitkowska, Maryla. *Sylwetki. Sztuki wizualne. Krzysztof Jung*. Warszawa: Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 2003.

Tomczyk-Watrak, Zofia. *Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro*. Gdańsk: Browat, 2003.

Urbańska, Katarzyna. Henryk Gajewski. *Od konceptualizmu do sztuki interpersonalnej*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2022.

Wolfert, Raimund. "Płomień. Krzysztof Jung, prekursor polskiej sztuki gejowskiej." Transl. Dorota Krawczyk-Janisch. *Zeszyty Literackie* 113, no. 1 (2011): 104–110.

Zgierski, Jakub. "Stwarzanie poprzez innych. Rozmowa z Dorotą Krawczyk-Janisch o Krzysztofie Jungu," *Zeszyty Literackie*, 9 October 2019, <https://zeszytyliterackie.pl/zgierski-krawczyk-janisch-stwarzanie-poprzez-innych-rozmowa/> (28.08.2022).

Movie

Imago Krzysia, documentary, film portrait of Krzysztof Jung, dir. Barbara Janisch, Adam Janisch, Germany 2016.

Online sources

Jung, Krzysztof, the artist's website www.krzysztoffjung.com (16.08.2022).

Jung, Krzysztof, *Publiczne motanie przestrzeni*, September 1977 <https://artsetmontagnes.com/2018/01/11/galeria-repassage-e-e-cieslarow-1973-1978/> (28.08.2022).

Jung, Krzysztof, *Wizualne i niewizualne aspekty przestrzeni* <https://artsetmontagnes.com/2018/01/11/galeria-repassage-e-e-cieslarow-1973-1978/> (22.08.2022).

Leszkowicz, Paweł, *Akt męski. Inna historia erotyzmu Barbary Falender*, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/2046> (25.08.2022).

Leszkowicz, Paweł, *Inni chłopcy z tamtych lat. Konteksty wystawy „Boys” w Bunkrze Sztuki*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5767> (25.08.2022).

Leszkowicz, Paweł, *Sztuka gejowska?! Chłopcy z tamtych lat* <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/18288> (23.08.2022) (23.08.2022).

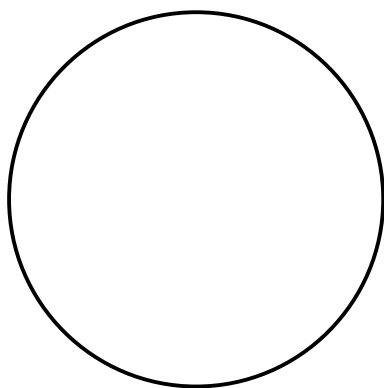
Sienkiewicz, Karol. "Artysta, faun, gej." *Dwutygodnik* 197, 10/2016 <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6822-artysta-faun-gej.html> (15.08.2022).

Sienkiewicz, Karol. Jung <https://sienkiewiczkarol.org/2016/10/29/jung/> (15.11.2021).

Sienkiewicz, Karol. *Jung w Schwules Museum* <https://sienkiewiczkarol.org/2019/03/27/jung-w-schwules-museum/> (16.08.2022).

Stasik, Elżbieta. "Krzysztof Jung w Muzeum Gejowskim w Berlinie: artysta wierny sobie." *Deutsche Welle*, 03.05.2019 <https://p.dw.com/p/3HmIE> (23.08.2022).

Grzela, Remigiusz. "Znikanie. Rozmowa z Barbarą Falender." *Zeszyty Literackie*, 17 July 2020 <https://www.zeszytyliterackie.pl/znikanie-rozmowa-z-barbara-falender/> (28.08.2022).



Izabela Franckiewicz-Olczak

Sociologist, culture expert, with a PhD in Social Sciences, assistant professor in the Department of Art Sociology at the Institute of Sociology, University of Lodz. Her research interests include new media art, contemporary art, institutions disseminating art, and the democratisation of art. An author of many articles and two monographs: *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych* (2010) and *Sztuka interaktywna. Społeczny kontekst odbioru. Perspektywy Ervinga Goffmana a nowe media* (2016).



<https://orcid.org/0000-0001-7059-9678>

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (43)/2023, s. 274-286
doi: 10.48239/ISSN1232668243276289

Izabela Franckiewicz-Olczak
University of Lodz

Performative Light Art **– Between the Elitism of Art** **and the Egalitarianism** **of Mass Spectacle**

Art in culture

The links between ritual, light and performance are loud and clear. This article pays special attention to the last two aspects. However, both performance and one of its specific forms, i.e. ritual and light overlap, and interact with, each other. Ritual is a form of performance; light is used in both rituals and performative actions in the broadest sense. What they have in common is their simultaneous egalitarian and elitist potential, inclusivity, and exclusivity.

Light is commonly referred to as the visible part of electromagnetic radiation. In the sciences, it is referred to as optical radiation. Paradoxically, this optical radiation combines mysterious, ritual and performative aspects. It has an extremely elaborate symbolism in culture relating both to beliefs, worship and related rituals, as well as to a state of mind. It symbolises eternity, incorporeality, spirituality, revelation, spiritual joy, and mere merriment. It can also signify intellect, knowledge, inspiration, and intuition.

Every historical era has in the creations of its culture referred to the symbolic dimension of light. This applied to so-called fine arts, literature, music, and architecture. Its sources, i.e. the sun and its rays as well as fire have been objects of worship in various beliefs and religions. Fire has been part of rituals across different latitudes and beliefs. Its meaning is extremely varied and even radically divergent. In rituals, fire can both symbolise evil forces or hell as well as signify ways out of darkness, a revelation. The artistic dimension of light is present in folk art, popular culture, applied art, and high culture.

The advent of electricity marked a breakthrough in the artistic exploration of light. Electrification, by providing mankind with new and more subordinate sources of light, stripped it of its aura¹, to paraphrase Walter Benjamin. At the same time, it offered art a new medium. From the 19th century onwards, it has become quite common to explore light (the first attempts date back to the 17th century) simply as a means of expression.

Today, the term light art is used to describe the activities and artefacts using light (usually artificially produced) as their principal medium. Light art is predominantly performance art. Performance is a broad concept, controversial in essence² and difficult to contain within a theoretical framework³. Although performance originally developed either in the form of theatrical or ritual activities, over time an increasing variety of everyday activities and artistic endeavours have come to be interpreted as performance⁴. As Richard Schechner argues, the 17th century added an additional theatrical and musical aspect to the term “perform”. From this point onwards, performance became associated with playing or performing a music composition⁵. The term “performance” is traditionally translated as spectacle, gig or show, but the Polish equivalents (widowisko, występ, przedstawienie) do not exhaust its semantics⁶. The performative

- » 1 The concept of *aura* is introduced by Walter Benjamin in his 1936 essay “The Work of Art in the Age of the Technical Reproduction”. He describes it by referring to natural phenomena, whose aura we discover by observing them. However, we cannot possess them. The desire to get both spatially and socially closer to the object leads, according to Benjamin, to the disappearance of its aura. Cf. Walter Benjamin, “Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej”, in: *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, ed. Jadwiga Bocheńska, Alicja Kisielewska, Mirosław Pęczak (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1993), 273–284.
- » 2 Marvin Carlson, *Performans*, transl. Edyta Kubikowska (Warszawa: PWN, 2007), 23.
- » 3 Grzegorz Dziamski, “Performance – tradycja, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska”, in: *Performance*, ed. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski and Jan Stanisław Wojciechowski (Warszawa: MAW, 1984), 16.
- » 4 Jon McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, transl. Tomasz Kubikowski (Kraków: Universitas 2011), 37–68.
- » 5 Richard Schechner, *Performatyka: Wstęp*, transl. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 391–392.
- » 6 Carlson, *Performans...*, 13.

dimension of light art is not confined to performance art, identified with spectacle or show. Light installations and even light sculptures have a performative quality, i.e. are processual, spectacular and ephemeral.

Light, due to its archetypal nature, as I have indicated, is used in rituals, performances and other performative arts. It is performance of an artistic nature and performative (processual, spectacular, ephemeral) artistic actions that will be discussed later in the text.

Rituals can be divided into religious and secular, collective and private. They are based on the sacred-profane dichotomy. These characteristics are shared by rituals with a culture of light. And it is these, combined with the ubiquity of light in culture and its ludic dimension, that make the performative art of light a form of expression that functions perfectly in both entertainment (profane, collective experience) and art (sacred, private experience). The artistic use of light superbly illustrates the possibility of simultaneously satisfying the needs of a wide audience and catering to the tastes of the limited audience that makes up Becker's art world⁷.

The Origins of Museums / Democratisation of Culture / Omnivores

The process of disseminating contact with art began with the development of mass culture and has progressed in many ways. Starting in the 18th century onwards, private art collections began to be made public in publicly accessible spaces⁸. The development of museums, as Maria Popczyk observes, did not follow a single script⁹ and art itself "became entangled in a multiplicity of overt and covert discourses that could not be easily separated from one another"¹⁰.

In the first museums, which by virtue of the dissemination of the achievements of humanity in them are associated with the democratisation of culture, distancing processes generally prevailed¹¹. This is because they were quite elitist and sublime venues compared to other attractions, such as fairs or curiosity shows, from which the newly established museum institutions sought to differentiate themselves. Bearing this in mind, art museums that allowed the general public access to private collections

» 7 Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2008).

» 8 Maria Popczyk, "Dialektyka początku i końca", in: *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk (Kraków: Universitas, 2006), 268.

» 9 Popczyk, "Dialektyka...", 268.

» 10 Popczyk, "Dialektyka...", 273.

» 11 I understand de-distancing, following Mannheim, as the disappearance or negation of distances. I examine the abolition of the distance between art and non-artistic reality, i.e. the de-de-distancing of art in relation to life, or, to use a mental shortcut, simply the de-distancing of art. The reverse process is distancing. Cf. Karl Mannheim, *Essays on the sociology of culture* (London: Routledge & Paul, 1956).

should be seen as offering egalitarian access to art that was not present in the gaudier forms of cultural participation.

In addition to the shift in displaying art, art itself is under constant transformation. The 20th century brings such new art mediums as photography and film, and in its second half the repertoire of means of expression is enriched by new media, linked first to video technology and then digital technology. Techniques of reproducing classical art started to develop in the early 20th century, a turn lamented by Walter Benjamin, as I have already indicated. In Benjamin's opinion, the display value of a work of art begin to surpass its cultural value through means of mechanical reproduction¹². The shift noted by Benjamin opens up a new chapter in the development of museums. The institution of the museum, if it did not deprive the work of art of its aura before reproduction did, then it at least decisively influenced it, for example by juxtaposing it with other exhibits, by fitting it into the narrative of the exhibition, by presenting it in the context planned by the museum professionals. A display, as Martin Heidegger observes in "The Origins of the Work of Art", makes a work of art merely an object to be disseminated¹³.

Returning to Benjamin, a work of art itself claims to have a mass nature in the era of mechanical reproduction¹⁴. Artefacts made via mechanical reproduction foster direct, everyday contact with art. According to Benjamin, masses are the matrix which shapes anew our traditional approach to art. Quantity turns into quality: multiplied many times over, the mass of participants, he argues, gives rise to a new kind of participation¹⁵.

The activation of individuals for the purpose of their participation in cultural life became a crucial element in the management of the social order in the 20th century. The importance of contact with the arts is demonstrated by the pragmatic aesthetics that has developed since the 1930s¹⁶. It questioned the previous post-Kantian values of art related to the categories of taste, beauty, disinterestedness, focusing on its practical impact on human life and the virtues of universal contact with art. In his essay from the 1930s¹⁷, first published in 1956, Karl Mannheim recognized

» 12 Benjamin, "Dzieło...", 158.

» 13 Martin Heidegger, "Źródło dzieła sztuki", transl. Lucyna Falkiewicz, *Sztuka i Filozofia* 5 (1992): 29.

» 14 Benjamin, "Dzieło...", 167.

» 15 Benjamin, "Dzieło...", 171.

» 16 The term was disseminated only in 1992 via Richard Shusterman's book *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, which was translated into Polish in 1998. The trend developed from the 1930s onwards with the ideas of John Dewey, in which he moved from the more pedagogical themes of democratic education (including in his book *Education and Democracy*) and evolved into the directions of art and aesthetics (themes developed in his book *Art as Experience*).

» 17 Throughout this text, I will focus mainly on the 1920s and 1930s, both reviewing artistic

the existence of a certain type of knowledge, undemocratic in its nature (he evokes here, among others, the knowledge of art historians and critics). Knowledge of this kind is, in his view, devalued by a democratised culture. In a democratised culture, everything must be fully communicable and demonstratable¹⁸.

The growth of interest in art and the rise in museum attendance observed in the last quarter of the century can be linked to the omnivorousness of the middle class, described by Richard A. Peterson and Roger M. Kern¹⁹. Motivated by colourful magazines (which occasionally publish reviews of exhibitions) and supported by social and cultural policies, the middle class increasingly flock to museums and art galleries, trusting in their declarative openness, disregarding the hermetic language they use. Admittedly, in Peterson and Kern's view, who refer to US culture, omnivores are the consumers of high culture who reach out to popular culture, i.e. those who have just left museums and art galleries to take advantage of the more entertaining cultural offerings and thus construct signs of their modern high status. The above authors problematise what Pierre Bourdieu perceived as a distinctive role of culture, noting that the aesthetic snobbery of the elite has been replaced by cultural omnivorousness.

Examining current patterns of cultural participation, they argue that omnivorousness has become a distinguishing factor, or a sign of prestige. Incentives for omnivorousness include social processes that make different tastes and aesthetic canons increasingly accessible to broad social circles and the abolition of the elitist aesthetic standard of the art world²⁰. It should be borne in mind, however, that consecrated access to the hermetic art world, to paraphrase Bourdieu²¹, is only available to a section of the middle class: the intelligentsia, who can support it in constructing narratives about art and attempt to engage in discussions about it. The decreasing distance, resulting from omnivorousness, between the existing audiences of high culture and the audiences of popular culture, by adopting common cultural practices, may encourage omnivorousness (in

examples and reconstructing theoretical ideas. This choice is dictated by an attempt to describe a slice of reality, chronologically corresponding to the period of development of Bauhaus ideas.

- » 18 Karl Mannheim, *Essays on the sociology of culture* (London: Routledge & Paul, 1956), 186.
- » 19 See Richard A. Peterson, Roger M. Kern, "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore", *American Sociological Review*, 61, no. 5 (1996): 900–907, and Richard A. Peterson, Albert Simkus, "How Musical Taste Groups Mark Occupational Status Groups", in: *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, ed. Michèle Lamont, Marcel Fournier (Chicago: The University of Chicago Press 1992), 152–168.
- » 20 Seweryn Grodny, Jerzy Gruszka, Kamil Łuczaj, "O zawężeniu wyższego gustu estetycznego. Analiza zjawiska wszytkożerności kulturowej w Polsce," *Studia Socjologiczne* 209, no. 2 (2013): 130.
- » 21 See Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, transl. Andrzej Zawadzki (Kraków: Universitas, 2007).

this case involving the use of the offer of exhibition institutions) in the recipients of pop culture, too.

The social changes taking place bring confusion to both the world of art and art itself, whose adjustment was observed by Benjamin. The changes are linked on the one hand to the desire of an increasingly wide range of laymen to come into contact with contemporary art, and on the other hand to the need for institutions exhibiting contemporary art to open up to a wide audience, resulting, among other things, from cultural policies in which attendance is the key word for organisers' budgets.

Light art is an art form that aligns perfectly with the changes indicated. It can require the viewer to be familiar with a broader theoretical context and at the same time it appeals to sensory experience, sometimes purely physical sensations. It is therefore able to reach and then move audiences with no interest in art at all.

Light art

Since the beginning of the 20th century, light art has been created both with a focus on the entertainment-related needs of the general public and as part of experiments not addressed to a large audience. Exemplifications of both perspectives will be presented below.

Light during public events

The use of light in public spaces to enhance mass events is an example of the former trend. The pioneering display of a light stream, as Małgorzata Bartnicka points out, occurred at one of the Panama-Pacific world exhibition in San Francisco, in 1915. The creator of the installation was the founder and CEO of General Electric's Illuminating Engineering Laboratory, Walter D'Arcy Ryan²², who was responsible for lighting the entire show. According to Bartnicka, "they actually dominated the entire exhibition. There was even a kind of fascination with lighting, and with light itself. The most spectacular luminous undertaking of this exhibition became the light fan, created especially for the occasion by means of a battery of powerful spotlights"²³.

In 1936, the conclusion of the 11th Berlin Olympic Games was marked by the Lichtdom, or a light tent. According to the above-mentioned author, anti-aircraft searchlights deployed around the stadium were used to create the light structure in question. "During the closing

» 22 Małgorzata Bartnicka, "Moc smugi światła. Przestrzenne instalacje świetlne i ich oddziaływanie", *Architecturae et Artibus*, 10, no. 2 (2018): 7.

» 23 Bartnicka, "Moc smugi światła..." 7.

ceremony, lights were switched on, initially shining vertically upwards, and then tilted into the shape of a tent, so that the light beams converged at a single point”²⁴.

The Bauhaus made its contribution to popularising the art of light at non-artistic events, too. In 1958, Edgar Varese and Le Corbusier created a multimedia show *Poeme electronique* in the Le Corbusier-designed pavilion for the Brussels World’s Fair (commissioned by Philips).

First light concerts

As well as being used to add splendour to events in the public space, light has consistently been applied as an excellent material for experimenting with the relationship between visuality and sound. The first attempts to replace sound with light were made as early as the 17th century in magic lantern shows. At the end of the 19th century, experiments took the form of light concerts, during which specially created luminous instruments began to be used. In 1885, in St. James’s Hall in London, English painter Alexander Wallace Rimington showed for the first time his colour organ. In 1919, Rimington’s instrument accompanied the premiere of the *Synaesthetic Symphony Prometheus: A Poem of Fire* by Alexander Scriabin in New York City, although one can also find accounts indicating that it was replaced by a similar Preston Miller design. Rimington believed that colours, like sounds, appealed to pure emotion and could therefore be a source of unreflective visual pleasure. However, the reception of what then appeared as new art, like the perception of music, requires competence and practice. Just as only absolute hearing can pick up all the nuances of sound, not every eye can perceive the beauty arising from the new art²⁵.

In 1916, the Philadelphia Modernists headed by the painter Arthur Carles, succeeded in creating a solar drama in which coloured lights replaced dialogue. In 1918, H. Lyman Sayen with Carl Newman and most likely the aforementioned Arthur Carles produced a show that was a combination of music, light projection and dance, referred to as colour drama²⁶. In turn, Russian musician and art theorist Mikhail Vasilyevich

» 24 Bartnicka, “Moc smugi światła...,” 8.

» 25 Izabela Franckiewicz, *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych* (Warszawa: Neriton, 2010), 132, after: <http://www.lumen.nu/rekvelld/files/newart.html> (17.11.2005).

» 26 Since the texts about each artist that I have been able to access only briefly mention the above projects and both names are used interchangeably, I have not been able to establish whether they were in fact two different projects or whether they are referring to the same thing and one of the dates is incorrect.

Matyushin, who began his explorations in the realm of painting, made a performance called *The Birth of Color, Light and Sound* in 1922.

As early as 1915, so parallel to the pioneering use of light at the World Exhibition described above, light art was brought out into the open by Claude Bragdon. He organised an evening of *Songs and Lights* in Rochester's Highland Park and repeated it the following year in New York's Central Park. He saw the future of art in light art, which would involve more than an equivalence of colour and sound. He found allies in his convictions in the painter Van Dearing Perrine and the artist of Danish origin, Thomas Wilfred. These two, together with Walter Kirkpatrick Brice, founded a group called the Prometheans, a society for the promotion of light as a medium of expression²⁷.

While it is said that Rimington's first attempts to popularise the art of light, despite the admiration of other artists, were not met with great public acclaim, Bragdon's initiatives attracted interest, which may have been due in part to their location in public parks. These events should be considered important from the perspective of the dissemination of light art.

Bauhaus and Light

The Bauhaus, too, had accomplishments in the area under discussion here. The tradition of light performances was taken up by Ludwig Hirschfeld-Mack, Kurt Schwertfeger and Josef Hartwig via their audio-visual performance *Reflecting Light Games* prepared for the 1922 Lantern Festival²⁸. It was based on the use of a device that allowed for the projection of shadows. The artists continued their collaboration until the 1950s. Hirschfeld-Mack also continued to develop his interest in light with, among other things, his *Color-Light Plays* performance, which was based on projection applying the play of colours, the transformation of darkness into light, and colour and shape into light²⁹.

In 1937, Xanti Schawinsky had his first performance *Spectodrama: Play, Life, Illusion* at Black Mountain College in the US, in which he combined colour and form, movement and light, sound and word, gesture and music³⁰. The summer sessions, held at Black Mountain College since 1944, produced projects combining media and focused on the relationship of

» 27 I explore the subject of light concerts and the relationship between image and light in more detail in the book *Kolor dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych* (Warszawa: Neriton, 2010).

» 28 One of the regular events celebrated at the Bauhaus School in Weimar.

» 29 Franckiewicz, *Kolor...*, 136.

» 30 Volker Straebel, *The mutual influence of Europe and North America in the history of Musicperformance*, http://www.straebel.de/praxis/index.html?praxis/text/t-musikperf_e.htm (21.05.2007).

image and sound. In 1948, John Cage and Merce Cunningham (who had known each other for ten years by then) took part in such a session. The result was a performance, a music drama by Erik Satie titled *La piège de Méduse*, involving also Buckminster Fuller and Willem and Elaine de Kooning³¹. After 1933, artists linked with the Bauhaus, such as Josef Albers, Oskar Fischinger, László Moholy-Nagy, Xanti Schawinsky, and Andor Weininger, continued their light experiments in the United States, where they had emigrated. Their art inspired such US artists as Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Sol LeWitt, and Barbara Kasten³².

László Moholy-Nagy's idea of theatre that combined different media and obliterated the division into stage and audience, also having its roots in the Bauhaus, had rules regarding light and music. Still, Moholy-Nagy's most renowned project is the *Licht-Raum-Modulator*. It is a structure (the first version was created in 1920) consisting of movable perforated sheets, metal grids and sheets of Plexiglas and glass. The light emitted by the modulator, encountering the above elements in its path, projects light into the space where the device is located.

Besides, one should also mention painter, photographer and architect El Lissitzky, whose oeuvre inspired the ideas of the Bauhaus. El Lissitzky was famous for his *Proun Room (Prounenraum)* projects (from the 1920s), which are arrangements in space of his paintings in the eponymous rooms, where architectural use of light played a vital role.

Light installations

Parallel to the performative light art, a trend associated with artistic projects of a more static nature or related to the spatial arrangement of light has been developing (represented among others by the works of László Moholy-Nagy and Lissitzky). Moholy-Nagy's modulator, half-instrument, half-installation of light, is part of a tradition of light instruments that began with light organs and was introduced to the world of new media in the 1990s by e.g. Nam June Paik, who created synthesisers and light lasers (e.g. *Baroque Laser* 1995). Present-day examples of light art include Olafur Eliasson's sculptures and installations that make use of the properties of light and e.g. water or air temperature (e.g. *Your Blind Passenger* 2010, *Yellow Fog* 2008), or Ryoji Ikeda's work (e.g. the *Spectra* series).

As of 2008, every day after sundown, Eliasson's *Yellow Fog* has been a highlight of the Verbund-Zentrale in Vienna. The means of expression used in the installation, i.e. the fog, which Eliasson often uses in his work

» 31 Peter Frank, "Postwar Performance: Mixing Means and Metiers," in: *Kunst der Szene*, ed. Peter Weibel, Gottfried Hattinger (Linz: Ars Electronica 1988).

» 32 Franckiewicz, *Kolor...*, 137.

to evoke a feeling of discomfort in the viewer (associated with a sense of confusion, a disturbance of vision) and the colour yellow, which, among other things, imitates the sun, are easily recognizable for his work. They are part of the broader context of his themes and have a powerful effect on the viewer, including the one who encounters his work for the first time (they evoke the feeling that surrounds the issue of the relationship between nature and technology, of nature being replaced by technology)³³. Installed in a public space, the installation performs the practical function of an aesthetic-architectural illumination of a building.

Another example, further demonstrating the ease with which the art of light adapts to exhibition spaces and finds its footing perfectly in public space, is the *Spectra* series of installations by the aforementioned Ryoji Ikeda. It is a large-scale light installation consisting of beams of white light, the purest form of electricity, emitted towards the sky. *Spectra* has been shown since 2000 in capital cities of many countries, including Paris, London and Buenos Aires. *Spectra III*, on the other hand, was presented at the 2019 Venice Biennale in the central pavilion in the Giardini Gardens. At the time, it took the inconspicuous form of a narrow and low corridor connecting the halls, filled with white fluorescent light whose intensity blinded the viewers. The latter lost the visual acuity and acted as if they were in complete darkness. Another example of the adaptive capabilities of light art is Ikeda's other work *Test Pattern*. This is a system that converts any type of input (music, text, visual images) into a zero-one code. The application used in the installation tests the relationship between the imaging capabilities of the data and human perception. This testing is done both in enclosed gallery spaces and on the façades of buildings in New York's Time Square (2014).

Light art is thriving today also, or perhaps especially, in the field of performance. Contemporary operas and multimedia performances carry forward the idea of the first concerts involving visual media. Adaptations of classical works using new media are increasingly popular. At the same time, the new projects are designed to make use of advanced technologies and even, in their themes, to some extent remain in the realm of 20th century inventions. VJ art continues to develop dynamically. Light art also interferes with the urban fabric through the mapping of public spaces or the display of light fountains. The number of light festivals is increasing year on year, both in Poland and around the world.

» 33 Eliasson was concerned with issues of perception at an earlier stage of his work. He mainly referred to the subjectivity of vision, but also involved other human senses. He often refers to the four elements: water, air, earth, and fire. Eliasson's work has seen an increasing focus on the problematic relationship between nature and technology, and more recently ecology.

Conclusion

Light is present in ritualistic activities in both secular and religious rituals. It is also a means of expression in non-ritual, artistic performance. The above examples offer insight into both the development of light art and its diversity in terms of openness or accessibility for the viewer. In addition to its abstract and aesthetic dimension, light has above all the potential to have a physical, direct effect on humans. A reference to archetypal social experiences, but also the immediacy and physicality of the sensations associated with it, make light an egalitarian medium. These properties mean that art based on it has the capacity to reach a wide audience. The multi-tiered readings of light art make it convergent with the idea of the democratisation of art. At the same time, however, it does not have to be a simple answer to the omnivorousness described. Even far from being a cliché or a shoddy spectacle, it is still able to capture the attention of a wide audience. Its many extra-artistic cultural connotations help it lend itself to relatively easy decoding, does not intimidate the viewers, but is also able to hold them at arm's length, to inspire admiration and awe. That is why it is simultaneously elitist and egalitarian, exclusive and inclusive. ●

Abstract

Light has wide practical application and many connotations in culture. Due to its ubiquity, it also has the potential to egalitarianise art. Showing the relation between light, ritual and performance, the author refers to the concept of the democratisation of culture, and to omnivore and pragmatic aesthetics. The article presents the first performative light experiments and some contemporary works. On their basis, the author demonstrates the wide possibilities of popularising contemporary art through the art of light.

Keywords:

light art, democratisation of culture, performance, ritual, omnivore, pragmatic aesthetics

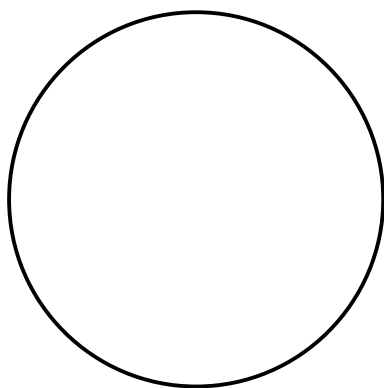
Bibliography

Bartnicka, Małgorzata. "Moc smugi światła. Przestrzenne instalacje świetlne i ich oddziaływanie." *Architecturae et Artibus*, 10, no. 2 (2018): 5-15.

Benjamin, Walter. "Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej." (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction) In: *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, ed. Jadwiga Bocheńska, Alicja Kisielewska, Mirosław Pęczak, 273-284. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1993.

Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2008.

- Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego. (Rules of Art)* Transl. Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas, 2007.
- Dewey, John. *Demokracja i wychowanie: wprowadzenie do filozofii wychowania. (Democracy and Education)* Transl. Zofia Doroszowa. Wrocław: Ossolineum, 1972.
- Dewey, John. *Sztuka jako doświadczenie. (Art as Experience)* Transl. Andrzej Potocki. Wrocław: Ossolineum, 1975.
- Franckiewicz, Izabela. *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych.* Warszawa: Neriton, 2010.
- Frank, Peter. "Postwar Performance: Mixing Means and Metiers." In: *Kunst der Szene*, ed. Peter Weibel, Gottfried Hattinger. Linz: Ars Electronica 1988.
- Grodny, Seweryn, Gruszka, Jerzy, Łuczaj, Kamil. "O zawężeniu wyższego gustu estetycznego. Analiza zjawiska wszytkożerności kulturowej w Polsce." *Studia Socjologiczne* 209, no. 2 (2013): 127-148.
- Heidegger, Martin. "Źródło dzieła sztuki." (*The Origin of the Work of Art*) Transl. Lucyna Falkiewicz, *Sztuka i Filozofia* 5 (1992): 9-67.
- Mannheim, Karl. *Essays on the sociology of culture.* London: Routledge & Paul, 1956.
- McKenzie, Jon. *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu. (Perform or Else. From Discipline to Performance).* Transl. Tomasz Kubikowski. Kraków: Universitas 2011.
- Popczyk, Maria. "Dialektyka początku i końca." In: *Muzeum Sztuki. Antologia*, ed. Maria Popczyk, 265 – 277. Kraków: Universitas, 2006.
- Peterson, Richard A., Kern, Roger M. "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore." *American Sociological Review* 61, no. 5 (1996): 900-907.
- Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art.* Oxford: Basil Blackwell, 1992.
- Straebel, Volker. *The mutual influence of Europe and North America in the history of Musicperformance*, http://www.straebel.de/praxis/index.html?/praxis/text/t-musikperf_e.htm (21.05.2007).



Olga Pankalla / Andrzej Pankalla

A lawyer, a PhD student at the Doctoral School of Languages and Literatures, Adam Mickiewicz University, Poznań, in the discipline of linguistics, a trainee at the Aston Institute for Forensic Linguistics in Birmingham. Research interests: forensic linguistics, expert witness methods in linguistics, identification of authorship of anonymous texts, substantive and procedural criminal law.



<https://orcid.org/0000-0001-7115-2296>

Psychologist, professor and lecturer of Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw and of Adam Mickiewicz University, Poznań. Research interests: history of psychology, cultural and anthropological psychology, including the psychology of myth.



<https://orcid.org/0000-0002-9138-6185>

Zeszyty Artystyczne

nr 1 (43)/2023, s. 288-308

doi: 10.48239/ISSN1232668243290311

Olga Pankalla

Adam Mickiewicz University, Poznań

Andrzej Pankalla

Cardinal Stefan Wyszyński

University in Warsaw /

Adam Mickiewicz University, Poznań

Performative Linguistic Rituals in Polish Criminal Law

Myth [and ritual – author’s addition] attempts to negate the accidental nature of the world¹.

Introduction

Linguistic ritual is a term often used in the context of linguistic research. Language scholars study linguistic rituals in different social life domains (and aspects within them): linguistic politeness during greetings, farewells, family and social gatherings², when establishing, maintaining and rectifying interpersonal relationships³, as well as the linguistic structure of Holy Mass⁴. Furthermore, linguists use the above term in analyses of the speech

» 1 Leszek Kołakowski, *Obecność mitu* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1994), 92.

» 2 See Małgorzata Kita, *Językowe rytuały grzecznościowe* (Katowice: Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych, 2005); Małgorzata Marcjanik, *Polska grzeczność językowa* (Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, 2000); Jolanta Antas, "Polskie zasady grzeczności," in: *Język trzeciego tysiąclecia II*, vol. 1, ed. Grzegorz Szpila (Kraków: Krakowskie Towarzystwo Popularyzowania Wiedzy o Komunikacji Językowej Tertium, 2002), 347–363.

» 3 See Beata Drabik, *Językowe rytuały tworzenia więzi interpersonalnej* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010).

» 4 See Hanna Stypa, "Bracia i Siostry – rytuały językowe na przykładzie mszy świętej,"

of sports journalists during football matches⁵, in the context of the language of politics and power⁶, or the language of educational publications⁷.

Ritual⁸ is a communicative behaviour of a social and symbolic nature, which performs several functions. The most important ones include integrative and differentiating (strengthening the cohesion of a social group), encoding basic structural principles (confirming social order), normative (establishing and reinforcing group norms), cognitive (enhancing reflection on the world)⁹. Furthermore, ritual performs a performative or causal function (it has capacity to create a new state of affairs) and a communicative function¹⁰. In the context of linguistic research, the last two functions seem to be of prime significance; this text will focus on the former.

A linguistic code is reported to be one of the optional components of ritual¹¹. There are many definitions of linguistic ritual¹². This text adopts the understanding of the term as proposed by Agata Małyska. The scholar indicates that a linguistic ritual is: “a linguistic and/or extra-linguistic activity having the following constitutive features: 1) institutional character - it involves following certain patterns; 2) social character - it takes place in a group and is geared towards a particular social group; 3) repetition - regularity of use in the same situations; 4) motivational context - the ritual is motivated by a certain sense that it is meant to preserve and by values that it is meant to protect”¹³. Other important features of linguistic rituals

in: *Język, rytuał, pleć*, ed. Marek Cieszkowski, Jacek Szczepaniak (Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 2011), 219–226.

- » 5 See Beata Grochala, “Nowy – stary rytuał językowy dziennikarzy sportowych,” *Język a Kultura*, 26 (2016): 221–230.
- » 6 See Kazimierz Ożóg, “Rytualizacja w języku władzy komunistycznej PRL,” *Oblicza Komunikacji*, 7 (2014): 37–50.
- » 7 See Małgorzata Bortliczek, “Językowe rytuały fatyczne w publikacjach edukacyjnych,” *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, 16, 4/62 (2021): 81–92.
- » 8 It is treated, according to the literature on the subject, inseparably from the category of myth, whose narrative reinforces, if not enables, the realisation of the above functions of ritual. Separately, ritual, together with myth, fulfils multiple psychological and psychotherapeutic functions (mythotherapy as an element of culturotherapy), which are not analysed in this text. See Andrzej Pankalla, *Psychologia mitu. Kultury tradycyjne a współczesność* (Warszawa: Eneteia, 2000).
- » 9 Drabik, *Językowe rytuały...*, 29–30.
- » 10 Drabik, *Językowe rytuały...*, 29–30.
- » 11 Drabik, *Językowe rytuały...*, 37.
- » 12 Here, referring to the category of linguistic ritual fundamental to the text, it is once again worth pointing out that myth is a constitutive part of ritual. Myth, among other things!, can be located in the area of language or, in Barthes’ terms, the word. The links between myth, including mythical thinking and Polish criminal law, do not constitute the essence of this text, but the linguistic magic mentioned further on corresponds to selected aspects of them. See *Mity kultury współczesnej. Perspektywa psychoantropologiczna*, ed. Monika Obrębska, Andrzej Pankalla (Poznań: Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM, 2020).
- » 13 Agata Małyska, “Pojęcie rytuału na tle innych zjawisk językowych,” in: *Rytualizacja w komunikacji społecznej i interkulturowej*, ed. Jan Mazur (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004), 18.

include: the connection with performative speech acts, because of their causal and creative power, and the connection with politeness and linguistic magic, due to the frequent occurrence of highly conventionalized, repetitive, and clichéd linguistic formulas¹⁴.

The primary research question in this text is whether a relationship exists between ritual, particularly linguistic ritual, and law. If one accepts that law is bound closely to morality and religion, if not arises out of religion¹⁵, it seems impossible to avoid ritualism in law. It has been pointed out that originally law and religion were one and were later separated due to social progress¹⁶. Moreover, as Peter A. Winn highlights, rituals can be observed in virtually all social institutions, especially legal ones aimed at resolving disputes¹⁷. In legal science, the term is relatively rarely used. It is more frequently applied in the context of historical or “primitive” (original) legal systems or in the context of legal defects¹⁸. Researchers address the ritual of punishment on the basis of the Babylonian talion law¹⁹, as well as biblical, linguistic rituals of expressing violence²⁰, or the Roman *poena cullei*²¹. Another subject of interest is the ritual nature of a courtroom discourse²² or the ritualism of punishable offences²³.

The scholarly objective of the article is to show that linguistic rituals contribute to Polish substantial and procedural criminal law. The researched ritualistic and linguistic aspect of criminal law can also be precisely identified, defined and characterised by means of a number of examples given below, additionally emphasising their performative function. A number of linguistic rituals make up the Polish criminal law system, starting from the grounds for initiating proceedings, i.e. the criminal act itself, through the formula of the trial, up to the level of punishment. We may distinguish at least four categories of legally relevant linguistic rituals: 1) linguistic rituals constituting the object of protection of Polish criminal law, i.e. the object of attack by those committing criminal acts, 2)

» 14 Drabik, *Językowe rytuały...*, 30–47.

» 15 See Robert A. Yelle, “Rhetorics of law and ritual: a semiotic comparison of the law of talion and sympathetic magic,” *Journal of the American Academy of Religion*, 69, 3 (2001): 627–628.

» 16 Robert A. Yelle, “Rhetorics of law...”, 628.

» 17 Peter A. Winn, “Legal ritual,” *Law and Critique*, 2 (1991): 207.

» 18 Winn, “Legal...”, 207.

» 19 Yelle, “Rhetorics of Law...”, 627–647.

» 20 Scott Noegel, “The Ritual Use of Linguistic and Textual Violence in The Hebrew Bible and Ancient Near East,” in: *State, Power, and Violence*, ed. Margo Kitts, Bernd Schneidmüller, Gerald Schwedler, Eleni Tounta, Hermann Kulke, Uwe Skoda (Wiesbaden: Harrassowitz, 2010), 33–46.

» 21 Maciej Jońca, “*Poena cullei*. Kara czy rytuał?”, *Zeszyty Prawnicze*, 5, 1 (2017): 83–100.

» 22 E.g. Mark Cammack, “Evidence Rules and The Ritual Functions of Trials: Saying Something of Something,” *Loyola of Los Angeles Law Review*, 25, 3 (1992): 783–796.

» 23 David Skarbek, Peng Wang, “Criminal Rituals,” *Global Crime*, 16, 4 (2015): 288–305.

linguistic rituals constituting an element of the object side of the criminal act, *inter alia*, the manner in which it was committed, 3) linguistic rituals performed in the course of criminal proceedings by law enforcement authorities in preparatory proceedings and by participants in judicial proceedings, and, finally, 4) linguistic rituals influencing the sentence and putting the convicted person on probation, intended to foster interaction between the perpetrator and the victim.

Linguistic ritual and the object of protection

The Polish Criminal Code²⁴ identifies a number of punishable offences in which the element of the object of protection (of the attack) is the freedom to participate in linguistic rituals. The object of protection (of the attack) comprises socially significant legal goods, such as life, liberty, security, and secrecy of correspondence. The perpetrators of criminal offences assault these goods, either violating or endangering them. From the perpetrator's perspective, a specific legal good will be the object of the attack, and from the legislator's perspective, the object of protection, as the Code provides for criminal liability for perpetrators²⁵. The linguistic rituals (or more precisely, acts having a ritualistic and linguistic character) protected by criminal law may include: 1) religious acts of a church or other religious association with a regulated legal situation (Article 195 § 1 of the Criminal Code), 2) funerals, ceremonies and mourning rites (Article 195 § 2 of the Criminal Code), 3) nuptial rituals (Article 206 of the Criminal Code), the course of a court hearing, the official acts of a court, a witness's testimony, the presentation of an expert evidence, the accusation of committing a criminal act (Articles 232 of the Criminal Code, 233 of the Criminal Code, 234 of the Criminal Code), the conduct of elections, including a pre-election assembly (Article 249 of the Criminal Code), meetings, assemblies and marches taking place in line with the law (Article 260 of the Criminal Code).

Thus, the legislator protects the freedom to participate in rituals with a regulated legal situation and significant social, religious or political significance. It also protects the proper course of rituals, as disruptions may affect the performative, i.e. causal and creative function. A perjured witness's testimony will affect the ineffectiveness of evidentiary proceedings, while a disruption of an election may necessitate its repetition. Furthermore, the legal status of the participant may invalidate the performative function of a ritual, as in the case of the offence of bigamy. Offences that violate or endanger the linguistic ritual may include interfering with religious acts, disrupting the conduct of an election, disrupting the conduct of

» 24 Act of 6 June 1997 - Criminal Code (Journal of Laws No. 88, item 553, as amended).

» 25 See Lech Gardocki, *Prawo karne* (Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2019), 90–91.

a lawful meeting, influencing the official acts of a court, or making a perjured testimony.

However, threatening offences may also include insult, defamation, propagation of fascism and totalitarianism, insulting a group of people or a person because of their national, ethnic, and racial background, on grounds of their religion or lack of it. The above speech offences are regularly committed during public events, ceremonies, marches, and national or religious holidays, which is important in the context of the social damage they cause.

By way of example of an incriminated action against a linguistic ritual, let us discuss the offence of obstructing religious acts (195 §1 of the Criminal Code). The Criminal Code states that: "Whoever malevolently obstructs the public performance of a religious act of a regulated church or other religious association shall be subject to a fine, restriction of liberty or imprisonment for up to 2 years". The protected good here is the freedom (liberty) to publicly perform religious worship by manifesting one's faith together with other believers²⁶. The causative activity will be malevolent obstruction, or a series of acts disrupting the course of a religious act or its dignity, including "ridiculing, shouting, parodying or other behaviour incompatible with socially accepted patterns of behaviour in a given situation"²⁷.

A case recognized by the District Court of Giżycko concerned a disruption of a Holy Mass²⁸. It is possible to consider this religious act protected by law also (although not primarily, especially for religious people) as a linguistic ritual. We deal with an institutional character of a linguistic ritual; the religious act follows patterns established by the Catholic Church. It has a social character in that it takes place in a group of believers of the same denomination. It is repetitive in that it takes place regularly, every Sunday and on religious holidays, and finally it is based on a motivational context, i.e. expresses the need to worship and to externalise the faith. The structure of a religious act contains clichéd, unchanging linguistic formulas, recited in a fixed order (In the name of the Father, and of the Son and the Holy Spirit, Amen; The Lord be with you - And with your Spirit). Its essence, moreover, are performative speech acts (offering one another a sign of peace or transubstantiation).

In this specific case, an oral utterance was subject to review during the criminal proceedings. The accused explained that: "he was at Mass because he wanted to speak to the parish priest. When he did not see him during the service, on impulse he stood under the pulpit and asked a priest

» 26 See Sławomir Hypś, "Art. 195 KK," in: *Kodeks karny. Komentarz*, ed. Alicja Grześkowiak, Krzysztof Wiak (Warszawa: Wydawnictwo C. H. Beck, 2021), <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 27 Hypś, "Art. 195", <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 28 Judgement of the District Court in Giżycko of 25 May 2021, file ref. no. V K 94/20.

where the parish priest was. He then proceeded to leave the church [...]”²⁹. It would seem that inquiring about the presence of the parish priest does not significantly disrupt the religious act and its dignity. However, the witnesses supplement the accused’s explanation with the exact content of his question and the extralinguistic context of the event: “in church, he disrupted the May Marian service; he was loud and vulgar to the worshippers who were in church at the time. Eventually he went up to the pulpit and to the priest who was there [and] shouted ‘where is the parish priest, give me the parish priest’”³⁰. The court explained that this action met the criteria of the offence because, among other things, the accused had “disrupted the mood of contemplation”³¹. The Court may be seen to have emphasised the particular value of the social and motivational nature of the ritual, i.e. a gathering of a group of the faithful for prayer.

It seems that verbal utterances will more often be the subject of proceedings for interfering with religious acts. Written language cases are also pending in Polish prosecutors’ offices and courts. In a district court in Poznań, proceedings are underway for the disruption of Holy Mass by a group of people who approached the altar holding banners with the slogans: “Catholic women also need abortion”, “Abortion without limits”, in this way expressing opposition to the verdict of the Constitutional Court of 22 October 2020³². The Sejm also approved the prosecution’s request to waive the immunity of an MP who, together with her husband, held banners saying: “Woman! You can decide for yourself”, and “Women should have the right to decide whether to give birth or not. Not the state based on Catholic ideology”³³. However, none of these proceedings have been concluded and we do not know the final decisions of the court.

Language rituals and the objective side of a punishable offence

Can linguistic rituals be considered as punishable acts under the Criminal Code? There are a number of crimes whose object side may contain ritual elements. Gardocki points out that the objective side of a crime consists of: the act of the subject, the effect of the act, the time and place of the act, the

» 29 Judgement of the District Court in Giżycko of 25 May 2021, file ref. no. V K 94/20.

» 30 Judgement of the District Court in Giżycko of 25 May 2021, file ref. no. V K 94/20.

» 31 Judgement of the District Court in Giżycko of 25 May 2021, file ref. no. V K 94/20.

» 32 See Maciej Orłowski, “Ruszył proces 32 osób, które przerwały mszę po wyroku TK ws. aborcji. ‘Uczono mnie, by nie być obojętnym’”, <https://www.newsweek.pl/polska/polityka/ruszył-proces-32-osob-ktore-przerwały-msze-po-wyroku-tk-ws-aborcji-uczono-mnie-by-nie-rdf2txh> (10.09.2022).

» 33 “Joanna Scheuring-Wielgus odpowie za protest w kościele. Jest zgoda Sejmu”, <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2022-11-04/joanna-scheuring-wielgus-odpowie-za-protest-w-kościele-jest-zgoda-sejmu/> (04.11.2022).

situation in which the act was committed, as well as the manner of committing the act and the object of execution of the act³⁴. A linguistic ritual, for example, can be a means of committing hate speech crimes, i.e., among others, the crime of propagating fascism and totalitarianism (Article 256 of the Criminal Code) and the crime of insulting a group or person because of national, ethnic, and racial background, religion or lack thereof (Article 257 of the Criminal Code). Noteworthy among other crimes are offences of insulting religious feelings (Article 196 of the Criminal Code), membership in an organised criminal group (Article 258 of the Criminal Code), crimes against life and health, and crimes against sexual freedom and morality.

A case in point here would be the activities of pseudo sports fans who belong to hate groups, or associations “promoting hatred and prejudice on racial, ethnic, religious, and sexual grounds”³⁵. Regular visits to stadiums, aimed not so much at supporting a chosen sports team, but at a deliberate and pre-meditated dissemination of hate speech, focused on a particular national, ethnic or religious group, can be considered a linguistic ritual. The culmination of meetings of representatives of hate groups is the presentation of slogans promoting hatred, via spoken language (e.g., stadium chants) or in writing, i.e. on banners or posters brought to the sports event. Slogans often take the form of repetitive, symbolic, and cliched language formulas, referring to the idea or name of a particular organisation. In the case of international organisations, slogans are sometimes translated into the language of members coming from a particular country (e.g. White Power, White Supremacy, Blood and Honor). In the case of exclusively Polish groups, characteristic features include the repetitive slogans of anti-Semitic groups - e.g. “Jews, Jews, Jews - all of Poland is ashamed of you!”³⁶, or hate speech directed at followers of Islam: “Islamists dirty motherf*** [...] - will not hold a candle to us Poles. The whole stadium chants with us: refugees, get the [...] out!”³⁷

The preparation of a stadium chant or the printing of banners of considerable size shows the unity of a particular group and its pursuit of specific goals through time-consuming and expensive preparations. The meeting place is planned as conducive to promoting views, integrating the group’s participants, as well as recruiting new members. A sports event, as

» 34 Gardocki, *Prawo...*, 69.

» 35 Justyna Jurczak, *Działalność Policji wobec zjawiska stadionowej mowy nienawiści* (Warszawa: Biuro Rzecznika Praw Obywatelskich, 2015), 110.

» 36 See Mariusz Jurczewski, *Prawno-kryminalistyczna problematyka przestępczości stadionowej* [Doctoral dissertation, University of Białystok], 2014, <https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/handle/11320/1272> (10.09.2022), 149.

» 37 See Olga Pankalla, “Opinia biegłego sądowego z zakresu językoznawstwa jako środek dowodowy w postępowaniu karnym – praktyka orzecznicza polskich sądów powszechnych,” *Poznański Półrocznik Językoznawczy*, 30, 1 (2021): 67.

a public event, which is additionally often televised, makes it possible to communicate hateful and discriminatory content to a wide audience. This allows the perpetrators to achieve their primary goal, which is to do harm to many people belonging to the targeted social group. Equally planned are the pseudo fans' clothes or tattoos, often with symbols of a particular group, a manifesto that strengthens the linguistic message and allows identification.

The rich symbolism of groups propagating hate speech refers to Nazi and fascist ideas (white fist, black sun, death's head, wolf's hook)³⁸. Often these are camouflaged symbols whose underlying connotation is known mainly to the initiated criminals and specialists in stadium violence, such as the number 88 or the abbreviation KKK³⁹. Thus, the activities of hate groups fulfil all the characteristics of linguistic ritual: an institutional and social character, repetitiveness and motivational context, the occurrence of clichéd linguistic formulas, as well as the participants' belief in causal and symbolic action.

Such a punishable linguistic ritual took place on 29 April 2011. In a judgement of 25 October 2013, the District Court for Warsaw-Śródmieście in Warsaw found the defendants guilty of committing an act under Article 256 § 1 of the Criminal Code. This is an offence crime involving the public propagation of a fascist or other totalitarian state system or incitement to hatred based on national, ethnic, racial, religious differences or on grounds of having no religion⁴⁰. The group of defendants chanted the slogan "Hamas, Hamas, Juden auf den gas" four times during the match⁴¹. The chanting of the slogan was accompanied by non-verbal behaviour. As indicated in the verdict: "While raising this slogan, the aforementioned individuals raised one or both hands with clenched fists, and some of them bent their hands at the elbows or were simply standing,"⁴² and also, according to the court's interpretation of the video evidence: "The conduct of the people chanting this slogan, i.e. not only their gestures but also their facial expressions, showed that these people were aware of what they were chanting"⁴³. The verdict further indicated that the addressees of the slogan were the supporters considered by the defendants to be Jews.

» 38 Jurczak, *Działalność Policji...*, 116.

» 39 Jurczewski, *Prawno-kryminalistyczna problematyka...*, 147–148.

» 40 Judgement of the District Court for Warsaw-Śródmieście in Warsaw of 25 October 2013, file ref. no. II K 279/12.

» 41 Judgement of the District Court for Warsaw-Śródmieście in Warsaw of 25 October 2013, file ref. no. II K 279/12.

» 42 Judgement of the District Court for Warsaw-Śródmieście in Warsaw of 25 October 2013, file ref. no. II K 279/12.

» 43 Judgement of the District Court for Warsaw-Śródmieście in Warsaw of 25 October 2013, file ref. no. II K 279/12.

The defendants' line of defence consisted of an attempt to convince the Court that: they did not understand the meaning of the words they uttered, they shouted slogans with a different content, they did not intend to offend the Jewish people, and the offence was related to fan pressure exerted by the other participants in the event. One of the defendants stated that: "he confessed because he thought the whole thing would be over quickly and now he doesn't confess because he didn't incite hatred against the Jewish people, although the slogan he shouted incites evil. He was unaware of the meaning of the slogan when he shouted it and the whole point of cheering is that one generally shouts with the crowd"⁴⁴.

Another defendant pointed out that he is "no racist, the content of the slogan he shouted was known to him; he understood its meaning historically. He recognized that the entire stand was shouting, so he joined the others, which in retrospect he viewed as a mistake. He shouted because he didn't want to be pointed the finger at as the one who wasn't cheering, as he had once seen happen to other people. At first, he didn't know what he was shouting and cried 'humus'"⁴⁵. Another of the defendants also tried to convince the Court that he shouted a slogan with a different content: "awas, awas, Jude anti gas"⁴⁶. The argument raised during the trial was that the gesture, without the verbal context, may not be seen as one of the criteria for a punishable offence: "he made a gesture that is erroneously described as 'heil, Hitler.' Such an error of originates in the fact that he made the gesture but did not utter these words"⁴⁷. Still another argument concerned a linguistic error, which would also exonerate him: "he did not admit to committing the alleged act and explained that he did not admit to such a description of the act because he shouted this slogan, yet not with the words 'auf den' but 'on den'"⁴⁸.

No forensic expert in linguistics was appointed in the case. The court found incredulous the defendants' explanations to the effect that they had had no knowledge of the meaning of the slogan, that they had shouted slogans with a different wording, or about the nature of the linguistic error. The court pointed out that the defendants are adults with an appropriate degree of socialisation and at least elementary education. The simplicity of the slogan supports the fact that it is familiar to an average citizen, even

» 44 Judgement of the District Court for Warsaw-Śródmieście in Warsaw of 25 October 2013, file ref. no. II K 279/12.

» 45 Judgement of the District Court for Warsaw-Śródmieście in Warsaw of 25 October 2013, file ref. no. II K 279/12.

» 46 Judgement of the District Court for Warsaw-Śródmieście in Warsaw of 25 October 2013, file ref. no. II K 279/12.

» 47 Judgement of the District Court for Warsaw-Śródmieście in Warsaw of 25 October 2013, file ref. no. II K 279/12.

» 48 Judgement of the District Court for Warsaw-Śródmieście in Warsaw of 25 October 2013, file ref. no. II K 279/12.

if he does not speak German. The alleged spontaneity of the chant or the linguistic errors were also irrelevant. In the Court's opinion: "Indeed, for the acceptance of criminal responsibility of the defendants, it is sufficient to establish that they shouted two words in succession, that is, 'Juden' and 'gas'"⁴⁹. The defendants were found guilty of the offence.

Linguistic rituals and the criminal proceedings

Criminal proceedings are conducted to establish if an offence has been committed, identify its perpetrator, and mete out punishment. The main subject of the trial is the question of the criminal responsibility of a certain person for the crime they are charged with⁵⁰. Can we conclude that the criminal trial is a linguistic ritual? It seems to have its key features: institutional, social and repetitive nature, motivational context, performativity, and use of cliched linguistic formulas. In addition, the stages and components of the process, e.g., the individual steps of pre-trial and court proceedings, are such linguistic rituals, too. The scalar theory of a linguistic ritual put forth by Beata Drabik can be applied here: "By comparing a ritual with a speech act, I aim to speak of a certain scalar nature of the ritual phenomenon. Indeed, the speech act can be considered a kind of ritual, the smallest and structurally simplest ritual. [...] Structurally simple rituals in turn make up the most complex and structurally elaborate ones"⁵¹. The criminal trial will be the overarching most complex ritual, consisting of separate simpler rituals.

Institutionality and repetitiveness

The institutional and repetitive nature of the criminal proceedings, its subordination to specific patterns and regularity of use in the same situations, is evident. Criminal proceedings are rigorously structured by the Polish legislator in the Code of Criminal Procedure⁵². The institution of an investigation (inquiry) can only occur when there is a reasonable suspicion that an offence has occurred (Article 303 of Code of Criminal Procedure). The Code specifies procedures for initiating, suspending and terminating proceedings (e.g., Article 303 of Code of Criminal Procedure), defines the place where a given matter is to be reviewed and the jurisdiction of a rel-

» 49 Judgement of the District Court for Warsaw-Śródmieście in Warsaw of 25 October 2013, file ref. no. II K 279/12.

» 50 Jerzy Skorupka, "Art. 1 KPK", in: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, ed. Jerzy Skorupka (Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2021), <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 51 Drabik, *Językowe rytuały...*, 42.

» 52 Act of 6 June 1997 – Code of Criminal Procedure (Journal of Laws No. 89, item 555, as amended).

evant institution, i.e. a specific district or regional court (e.g., Articles 24 and 25 of Code of Criminal Procedure), specifies the status and number of participants to the proceedings, i.e. the adjudicating panel during the main trial (Article 28 of Code of Criminal Procedure), the deadlines for the procedure, e.g., the duration of an investigation (Article 310 of Code of Criminal Procedure). The proceedings are divided into stages, which have different objectives, procedures and participants, who acquire a new status and the related duties and entitlements.

Pre-trial proceedings (investigation or inquiry) are carried out by the public prosecutor or the police (Article 298 of Code of Criminal Procedure), while the parties include the victim and the suspect (Article 299 of Code of Criminal Procedure). Then, after the investigation (inquiry) is concluded and an indictment is filed, we move on to judicial proceedings (which consists of stages, i.e. is carried out in judicial instances). The parties here are the prosecutor (e.g., public, private, auxiliary) and the defendant (e.g., Article 385 of Code of Criminal Procedure). The various activities, such as gathering evidence (examination of a witness, inspection, summoning of an expert or a community inquiry), carried out during criminal proceedings must be carried out in the manner prescribed by law. The culmination of the trial will be, among others, a verdict which is drawn up in writing and includes mandatory statutory elements. Among other, it indicates the court of law making the decision, the date, the identity of the accused, and the content of the decision (Article 413 of Code of Criminal Procedure).

Motivational context and social character

The motivational and social nature of criminal proceedings is made apparent in the overarching legal principles governing the entire process. The social nature, i.e. the fact that some action is taking place in a group and targets a particular social group, is emphasised and clarified, among other things, by the principle of participation of a representative of a larger community laid down in the Code. It states that: “Within the scope laid down in the legislation, criminal proceedings shall be conducted with the participation of a representative of the community” (Article 3 of Code of Criminal Procedure). The legislator stresses that the judicial bodies should “engage the collaboration” of citizens and social institutions⁵³. The institution of a lay judge is a case in point; lay judges take part in proceedings of highest importance and concerning cases of the highest social detriment, i.e. under Article 28 of Code of Criminal Procedure: in cases concerning

» 53 See Stanisław Waltoś, Piotr Hofmański, *Proces karny. Zarys systemu* (Warszawa: Wolters Kluwer, 2020), 245.

crimes, offences punishable with a life sentence, and optionally “because of a unique complexity of the case or its significance”. In principle, lay judges have identical duties and rights as professional judges (with exceptions, however, e.g. they cannot preside over court proceedings). Another example of the social nature of the trial will be the so-called public representative (representative of a social organisation). Their participation in the proceedings will be possible if, under Article 90 § 1 of Code of Criminal Procedure, “if there is a need to defend a community interest within the statutory purposes of such an organisation, especially in matters pertaining to the protection of human rights and freedoms”.

The motivational context of criminal proceedings is also detailed by other legal provisions. One example is the principle of material truth (Article 2 § of Code of Criminal Procedure), considered crucial and overriding⁵⁴. It indicates that the basis of any decision should be a true factual finding. A true finding is one that is proven but relates to findings unfavourable to the accused⁵⁵. The principle cannot conflict with the principle of presumption of innocence (Article 5 § 1 of Code of Criminal Procedure), according to which: “The accused shall be presumed innocent until their guilt has been proven and established by a valid and final judgement”. Nor can it be at odds with the principle of *in dubio pro reo* (Article 5 § 2 of Code of Criminal Procedure): “Unresolvable doubts shall not be resolved to the prejudice of the accused”. The legal principles of the Code form a complex system of values, often requiring interpretation in the context of the exercise of the law. However, they undeniably inspire the idea of a trial, providing an overall sense and reference basis for judges, defence lawyers and prosecutors.

Scalar, causal and cliched linguistic formulas

Specific procedural actions, such as collecting evidence, are components of the criminal proceedings. According to the above scalar theory, these activities can be referred to as “rituals within a ritual.” The individual activities have all the characteristics of a linguistic ritual and are also part of a complex overarching ritual. There is a scalar nature of several levels. Examples of “rituals in ritual” include the questioning of a witness, the summoning of an expert, and the public announcement of a verdict. Let us illustrate the scalar nature, performativity and petrification of linguistic formulas using the example of questioning a witness during a court hear-

» 54 Andrzej Sakowicz, “Art. 2 KPK,” in: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, ed. Andrzej Sakowicz (Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2020), <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 55 Jerzy Skorupka, “Art. 2 KPK,” in: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, ed. Jerzy Skorupka (Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2021), <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

ing. Witness examination can be an element of the following structure of linguistic rituals:

Criminal proceedings / judicial proceedings / main trial / judicial process / witness examination / oath (speech act)

Criminal proceedings constitute the most complex ritual, which consists of stages. After the pre-trial stage (investigation or inquiry) and the filing of an indictment, the trial stage takes place. The main trial is part of the judicial proceedings. An important part of it is the hearing, during which evidentiary actions are carried out. One such activity is the questioning of a witness, a personal source of evidence. The examination includes simpler linguistic rituals, known as speech acts. One of these is the oath to tell the truth.

Instruction and oath are two interconnected linguistic formulas of utmost importance, which the witness has to deal with in the courtroom. Before the beginning of the examination, the witness should be instructed about the criminal liability for perjury or concealing the truth (Article 190 of Code of Criminal Procedure). It is also necessary for the witness to take an oath, whose wording is precisely defined in the Code of Criminal Procedure: “Being fully aware of the significance of my words and of my responsibility before the law I solemnly promise to state the truth and not to conceal anything known to me” (Article 187 of Code of Criminal Procedure).

The oath is a solemn act. The significance and seriousness of the speech act is highlighted by the behaviour of all the persons present in the courtroom: “When a pledge is being made, all persons present, including the judges, shall stand” (Article 188 § 2 of Code of Criminal Procedure). Under the doctrine of the law, the pledge should “mobilise the witness to give a truthful testimony”⁵⁶. Thus, it should realise a self-locutionary purpose, i.e. to influence the mental state of the performer of the speech act⁵⁷. Thus, the performativity of the oath is clearly emphasised in the doctrine of law, as the effectiveness of the speech act impacts the entirety of the evidentiary proceedings.

The law prescribes the order and form of the stages of questioning. The witness is first asked to provide their name, age, and occupation, followed by questions relating to previous criminal convictions for perjury or being accused in any case, as well as their relationship to the parties

» 56 See e.g. Sakowicz, “Art. 188 KPK,” in: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, ed. Andrzej Sakowicz (Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2020), <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 57 Michał Buchowski, “Logika sprawczej mocy obrzędów,” in: *Między sensem a genami*, ed. Barbara Tuchońska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992), 105–126, za: Drabik, *Językowe rytuały...*, 42.

(Article 191 of Code of Criminal Procedure). Subsequently, two phases of questioning take place: 1) the phase of free statement, during which the witness „spontaneously, of their own accord, describes the event that is the subject of the case,”⁵⁸ and 2) the phase of cross-examination, where questions are put to the witness in the appropriate order by the participants in the hearing (Article 370 § 1 of Code of Criminal Procedure). The witness is thus questioned in accordance with a repetitive, rigid statutory order.

Linguistic rituals versus probation and punishment

Apology, forgiveness and reconciliation are three criminal law institutions that have the characteristics of linguistic rituals. Apology to the wronged party can be, inter alia, a probationary obligation imposed on the offender in a sentence which provisionally discontinues the proceedings (Article 67§3 of the Criminal Code) or a sentence conditionally suspending the execution of the sentence (Article 72§1 subsection 2 of the Criminal Code). Reconciliation, on the other hand, is a bilateral act of the perpetrator and the victim, which has an impact on, inter alia, extraordinary leniency (Article 60 § 2 subsection 1 of the Criminal Code) or discontinuance of private prosecution (Article 492 §1 of Code of Criminal Procedure). It consists of several concomitant actions of the participants in the criminal proceedings: apology, regret and remorse on the part of the offender and forgiveness on the part of the victim⁵⁹.

Let us identify the features of the linguistic ritual using the example of apology which is an obligation of an offender put on probation. The court places the offender on probation, specifying its duration. At the same time, it imposes obligations on the offender aimed at preventing re-offending⁶⁰. One such obligation may be to apologise to the victim. This is a unilateral act which requires action solely on the part of the offender. In the judgement, the court may impose a deadline for the fulfilment of this obligation, as well as the form (e.g. written) and the exact wording of the apology.

An apology, unlike an act of apologising in everyday life, is obligatory in this situation and has different, legally relevant functions. It has an institutional and recurrent character as it is an obligation determined by the court in a judgement, based on the provisions of the law. Undoubtedly,

» 58 Bartłomiej Chorąży, Marcin Poprawa, "Zeznanie świadka w postępowaniu sądowym – wybrane problemy lingwistyki kryminalistycznej," in: *Lingwistyka kryminalistyczna. Teoria i praktyka*, ed. Monika Zaško-Zielińska, Krzysztof Kredens (Wrocław: Uniwersytet Wrocławski: Quaestio, 2019), 112.

» 59 See Grzegorz Maroń, "Przeproszenie, przebaczenie i pojednanie w polskim prawie karnym – wybrane aspekty," *Prokuratura i Prawo*, 3 (2020), <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 60 Gardocki, *Prawo...*, 208.

the social character of the apology is also important. It is an attempt to repair the relationship and to end the conflict with another litigant. The motivational context, however, is the subject of extensive discussion in the doctrine of law. What values are protected by the implementation of this obligation, what is the sense of imposing it on the offender in the judgement? As Maroń points out, there are two basic purposes of apology: 1) “the educational value towards the offender, seen in the effect [...] on the convicted person’s attitude, by forcing him to show a gesture of contrition and inducing self-reflection”⁶¹ and 2) the compensatory function for the victim: “in the form of moral reparation or a sense of moral satisfaction”⁶².

Again, the performative nature of ritual is emphasised in criminal law. Apologising is supposed to be a perlocutionary act as the speech act is supposed to influence the psyche of the perpetrator (self-perlocution) and the victim. It is worth noting that, according to John Austin’s speech act theory, the verb “apologise” belongs to the so-called group of expressive verbs, or behabitives. These are verbs expressing the attitude or mental state of the sender⁶³. The purposes of apology under criminal law are at odds with this theory. The apology is not supposed to be an expression of the offender’s mental state, i.e. sincere regret, remorse or desire to improve. Rather, the performance of the duty is intended to induce such a mental state.

Reluctance to apologise on one’s own initiative is cited in court judgments as an argument for imposing a probationary obligation. In a judgement of the District Court in Nowy Sącz it was indicated that: “the accused, despite the lapse of 10 months from the date of the incident, has not apologised in any way to the victim and, worse yet, her attitude [...] indicates that she does not in any way regret her behaviour”⁶⁴. In another criminal case, the purpose of the obligation is to “humble oneself in front of the victim”, which “gives a moment of reflection on one’s earlier approach [...]”⁶⁵.

The incompatibility of the expressive verb with the mental state of the offender leads to situations where the convicted person does not want to fulfil the probation obligation⁶⁶ or, after the obligation has been fulfilled, states that they changed their mind and nevertheless uphold the

» 61 Maroń, *Przeproszenie...*, <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 62 Maroń, *Przeproszenie...*, <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 63 John Langshaw Austin, *Mówienie i poznawanie*, transl. Bohdan Chwedeńczuk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993), 695, quoted after: Grażyna Osika, “Teorie aktów mowy,” *Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Seria: Organizacja i Zarządzanie*, 6 (2001): 8.

» 64 Judgement of the District Court in Nowy Sącz of 23 September 2021, file ref. no. II K 755/21.

» 65 Judgement of the District Court in Nowy Sącz of 26 April 2021, file ref. no. II K 626/20.

» 66 See e.g. judgement by the District Court in Grudziądz of 26 July 2022, II K 1003/21.

offence they committed⁶⁷. There are criminal cases in which the convicted person does apologise but at the same time does not admit guilt, or else the convicted person apologises for what happened and not for what he did⁶⁸. Despite the Supreme Court's thesis that: "the act of apology (regret) detaches itself from emotions and feelings [in the procedural aspect],"⁶⁹ the strong reluctance of the offender to comply with this obligation is the subject of controversy in criminal law doctrine, inter alia in the context of the constitutional right of freedom of expression. The unintentional perlocutionary purpose is sometimes even referred to in legal doctrine as an "act of despicable self-denigration" by the perpetrator⁷⁰.

The form and content of the apology is sometimes imposed on the perpetrator. It often makes a symbolic reference to the way the offence was committed or to the person of the victim. The District Court in Zawiercie referred to the place where the crime was committed, imposing an obligation to: "to apologise to the victim R. S. by reading out, at the nearest session of the Town Council in P. after the judgement became final, the following statement: 'I apologise to R. S. for the remarks I made to him at the sessions of the Town Council of P. on 23 December 2019 and 27 January 2020 words bearing similarity to those of Nazi criminals'"⁷¹.

The District Court in Golub-Dobrzyń highlighted the essence of on-line space, as well as the form and extent of the offence committed via one's oral statements:

R. A. made his threats via his social media account, doing so in a vulgar and harassing manner. He called R. S. a "motherf***r". The entry of 8 June 2020 indicates that R. S. killed the accused's father, without even specifying that it was a road accident to which the deceased may have contributed. The entry on the social network may have reached a significant group of people. The screenshot shows that it was shared by third parties. Under the circumstances, it seems necessary for the accused to apologise to the victims in the same form in which he threatened them. This will send a clear signal to social media users that the conduct of the accused has been adequately dealt with by judicial authorities⁷².

» 67 Maroń, *Przeproszenie...*, <https://legalis.pl/> (10.09.2022)

» 68 Maroń, *Przeproszenie...*, <https://legalis.pl/> (10.09.2022)

» 69 Resolution of the Supreme Court of 28 June 2006, file ref. no. III CZP 23/06, LEX no. 182872.

» 70 See "Z profesorem Bogusławem Wolniewiczem rozmawiają Stanisław Starnawski i Ziemowit Gowin, Jak się jest w środku nurtu, to się walczy, a nie dokonuje nad nim refleksji," *Teologia Polityczna* 6 (2014): 10, quoted after: Maroń, *Przeproszenie...*, <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

» 71 Judgement of the District Court in Zawiercie of 30 March 2021, file ref. no. II K 431/20.

» 72 Judgement of the District Court in Golub-Dobrzyń of 5 March 2021, file ref. no. II K 168/20.

Conclusions

Polish criminal law includes multiple linguistic rituals. Linguistic ritualism applies to culturally significant objects which are protected by criminal law: Holy Mass, funerals, and nuptials. It is a means of committing offences but also a means of prosecuting offenders and bringing them to justice. Rituals have an institutional character as they are subordinated to the patterns and characteristics of the operation of the judiciary. They also have a social character as the justice system is created with the citizens of a state in mind and performs preventive and protective functions. The legislator convinces us that rituals consist of many repetitive formulas, regularly used in the same situations. Their motivational context is extremely important; it involves values protected through rituals, expressed, for example, in provisions of legal codes.

Performativity, or the ability to create new states of affairs, turns out to be an important feature of the ritual and linguistic aspect. Criminal law explicitly protects the performativity of statutory civil and religious rituals. At the same time, by criminalising certain acts, it tries to prevent changes in reality that are harmful to citizens, e.g. by hurting their religious feelings.

The efficacy of the criminal proceedings is also closely linked to changes in the mental state of its participants. Agency and symbolism become apparent in performative speech acts during court hearings or after the verdict is handed down. The rigid sequence of fixed and law-imposed linguistic formulas reinforces the gravity of the witness's oath. The obligation to apologise, on the other hand, is under the legal doctrine intended to induce self-reflection on the part of the convict and to ensure moral recompense to the victim. Performative linguistic ritualism is thus constitutive of Polish criminal law and has a crucial impact on its implementation. ●

Abstract

The aim of the article is to distinguish and characterise the aspect of linguistic rituality in Polish substantive and procedural criminal law. We can distinguish four criminally relevant categories of linguistic rituals: linguistic rituals constituting the object of protection; rituals considered as a means of committing a crime; rituals performed during a criminal trial; and rituals related to the probation period and punishment of the offender. The legislator protects the freedom to participate in selected linguistic rituals – a mass, a funeral, an election. Other rituals may be considered as a means of committing a crime, such as stadium violence expressed in the form of hate speech. A criminal trial, of which, for example, the oath of a witness is a component, can be considered a complex, scalar linguistic ritual. A key feature of linguistic rituality is performativity, which contributes to the execution of the law.

Keywords:

linguistic ritual, criminal law, criminal proceedings, performativity, speech acts, hate speech

Bibliography

Antas, Jolanta. "Polskie zasady grzeczności." In: *Język trzeciego tysiąclecia II*, vol. 1, ed. Grzegorz Szpila, 347–363. Kraków: Krakowskie Towarzystwo Popularyzowania Wiedzy o Komunikacji Językowej Tertium, 2002.

Austin, John Langshaw. *Mówienie i poznawanie*. Transl. Bohdan Chwedeńczuk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.

Bortliczek, Małgorzata. "Językowe rytuały fatyczne w publikacjach edukacyjnych." *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, 16, 4(62) (2021): 81–92.

Buchowski, Michał. "Logika sprawczej mocy obrzędów." In: *Między sensem a genami*, red. Barbara Tuchańska, 105–126. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.

Cammack, Mark. "Evidence Rules and the Ritual Functions of Trials: Saying Something of Something." *Loyola of Los Angeles Law Review*, 25, 3 (1992): 783–796.

Chorąży, Bartłomiej; Poprawa, Marcin. "Zeznanie świadka w postępowaniu sądowym – wybrane problemy lingwistyki kryminalistycznej." In: *Lingwistyka kryminalistyczna. Teoria i praktyka*, red. Monika Zaśko-Zielińska, Krzysztof Kredens, 99–145. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski: Quaestio, 2019.

Drabik, Beata. *Językowe rytuały tworzenia więzi interpersonalnej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

Gardocki, Lech. *Prawo karne*. Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2019.

Grochala, Beata. "Nowy – stary rytuał językowy dziennikarzy sportowych." *Język a Kultura*, 26 (2016): 221–230.

Hypś, Sławomir. "Art. 195 KK." In: *Kodeks karny. Komentarz*, ed. Alicja Grześkowiak, Krzysztof Wiak. Warszawa: Wydawnictwo C. H. Beck, 2021.

<https://legalis.pl/> (10.09.2022).

"Joanna Scheuring-Wielgus odpowie za protest w kościele. Jest zgoda Sejmu." <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2022-11-04/joanna-scheuring-wielgus-odpowie-za-protest-w-kościele-jest-zgoda-sejmu/> (04.11.2022).

Jońca, Maciej. "Poena cullei. Kara czy rytuał?" *Zeszyty Prawnicze*, 5, 1 (2017): 83–100.

Jurczak, Justyna. *Działalność Policji wobec zjawiska stadionowej mowy nienawiści*. Warszawa: Biuro Rzecznika Praw Obywatelskich, 2015.

Jurczewski, Mariusz. *Prawno-kryminalistyczna problematyka przestępczości stadionowej* [Doctoral dissertation, University of Białystok], 2014.

<https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/handle/11320/1272> (10.09.2022).

Kita, Małgorzata, *Językowe rytuały grzecznościowe*. Katowice: Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych, 2005.

Kołąkowski, Leszek. *Obecność mitu*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1994.

Małycka, Agata. "Pojęcie rytuału na tle innych zjawisk językowych." In: *Rytualizac-*

ja w komunikacji społecznej i interkulturowej, ed. Jan Mazur, 17–24. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004.

Marcjanik, Małgorzata. *Polska grzeczność językowa*. Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, 2000.

Maroń, Grzegorz. “Przeproszenie, przebaczenie i pojednanie w polskim prawie karnym – wybrane aspekty.” *Prokuratura i Prawo*, 3 (2020) <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

Noegel, Scott. “The Ritual Use of Linguistic and Textual Violence in the Hebrew Bible and Ancient Near East.” In: *State, Power, and Violence*, ed. Margo Kitts, Bernd Schneidmüller, Gerald Schwedler, Eleni Tounta, Hermann Kulke, Uwe Skoda, 33–46. Wiesbaden: Harrassowitz, 2010.

Obrębska, Monika; Pankalla, Andrzej. *Mity kultury współczesnej. Perspektywa psychoantropologiczna*. Poznań: Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM, 2020.

Orłowski, Maciej. “Ruszył proces 32 osób, które przerwały mszę po wyroku TK ws. aborcji. ‘Uczono mnie, by nie być obojętnym’.” <https://www.newsweek.pl/polska/polityka/ruszy-proces-32-osob-ktore-przerwaly-msze-po-wyroku-tk-ws-aborcji-uczono-mnie-by-nie-rdf2txh> (10.09.2022).

Osika, Grażyna. “Teorie aktów mowy.” *Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Seria: Organizacja i Zarządzanie*, 6 (2001): 95–113.

Ożóg, Kazimierz. “Rytualizacja w języku władzy komunistycznej PRL.” *Oblicza Komunikacji*, 7 (2014): 37–50.

Pankalla, Olga. “Opinia biegłego sądowego z zakresu językoznawstwa jako środek dowodowy w postępowaniu karnym – praktyka orzecznicza polskich sądów powszechnych.” *Poznański Półrocznik Językoznawczy*, 30, 1 (2021): 60–76.

Pankalla, Andrzej. *Psychologia mitu, Kultury tradycyjne a współczesność*. Warszawa: Eneteia, 2000.

Sakowicz, Andrzej. “Art. 188 KPK.” In: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, ed. Andrzej Sakowicz. Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2020 <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

Sakowicz, Andrzej. “Art. 2 KPK.” In: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, ed. Andrzej Sakowicz. Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2020 <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

Skarbek, David; Wang, Peng. “Criminal rituals.” *Global Crime*, 16, 4 (2015): 288–305.

Skorupka, Jerzy. “Art. 1 KPK.” In: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, ed. Jerzy Skorupka. Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2021 <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

Skorupka, Jerzy. “Art. 2 KPK.” In: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, ed. Jerzy Skorupka. Warszawa: Wydawnictwo C. H. BECK, 2021 <https://legalis.pl/> (10.09.2022).

Stypa, Hanna. “Bracia i Siostry – rytuały językowe na przykładzie mszy świętej.” In: *Język, rytuał, pleć*, red. Marek Cieszkowski, Jacek Szczepaniak, 219–226. Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 2011.

Waltoś, Stanisław; Hofmański, Piotr. *Proces karny. Zarys systemu*. Warszawa: Wolters Kluwer, 2020.

Winn, Peter. “Legal ritual.” *Law and Critique*, 2 (1991): 207–232.

Yelle, Robert. "Rhetorics of Law and Ritual: A Semiotic Comparison of the Law of Talion and Sympathetic Magic." *Journal of the American Academy of Religion*, 69, 3 (2001): 627–647.

Legal acts

Act of 6 June 1997 - Criminal Code (Journal of Laws No. 88, item 553, as amended).

Act of 6 June 1997 - Code of Criminal Procedure (Journal of Laws No. 89, item 555, as amended).

Case law

Resolution of the Supreme Court of 28 June 2006, file ref. no. III CZP 23/06, LEX no. 182872.

Judgement of the District Court in Giżycko of 25 May 2021, file ref. no. V K 94/20.

Judgement of the District Court for Warsaw-Śródmieście in Warsaw of 25 October 2013, file ref. no. II K 279/12.

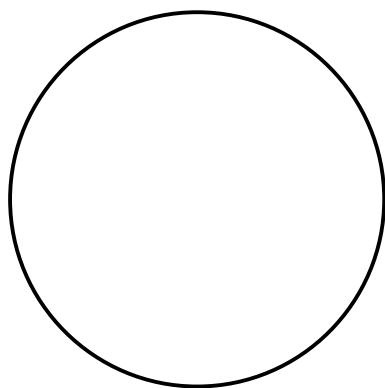
Judgement of the District Court in Nowy Sącz of 23 September 2021, file ref. no. II K 755/21.

Judgement of the District Court in Nowy Sącz of 26 April 2021, file ref. no. II K 626/20.

Judgement by the District Court in Grudziądz of 26 July 2022, II K 1003/21.

Judgement of the District Court in Zawiercie of 30 March 2021, file ref. no. II K 431/20.

Judgement of the District Court in Golub-Dobrzyń of 5 March 2021, file ref. no. II K 168/20.



Sebastian Lesiczka

A PhD in the humanities in the discipline of Art Sciences, a graduate of The John Paul II Catholic University of Lublin and the University of Rzeszów, ethnomusicologist, church musician, culture animator, folklore collector. Author of publications on musical folklore in the Rzeszów region as well as on family and annual rituals of the region's inhabitants. Member of the Polish Folklore Society and the Association of Polish Church Musicians. His research interests focus on the living tradition of religious songs in Poland and the relationship of folk songs to annual and family rituals.



<https://orcid.org/0000-0002-2289-9497>

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (43)/2023, s. 310-328
doi: 10.48239/ISSN1232668243312331

Sebastian Lesiczka

Folk Funeral Rites in Poland and Their Sonosphere

The death of a person is one of the critical moments in social life, especially in small, local communities. It both triggers fears and feelings of sadness, pain, and yearning for the deceased. The response to the death-induced state of threat to the local community is the complex of traditional and popularly accepted forms of symbolic behaviour that make up the funeral rite¹. Underlying it are two opposing aspirations: the desire to retain the deceased person, to maintain ties with him or her but in a different form, and the aspiration to free oneself from him or her². The fulfilment of the ritual activities was to facilitate the passage of the deceased to the other world, and to allow the community, especially the family of the deceased, to bid farewell to him or her and safely separate them from the community of the living.

The funeral rituals in Poland go back to ancient folk culture, containing many pre-Christian elements that coexist with Christian eschatology. The folk funeral rite on Polish soil consisted of several or even more than a dozen stages, through which the deceased and their loved ones passed.

» 1 See Joanna Tokarska, Jerzy S. Wasilewski, Magdalena Zmysłowska, "Śmierć jako organizator kultury", *Etnografia Polska* XXVI, issue 1 (1982): 79–114.

» 2 Andrzej Brenz, "Polska obrzędowość pogrzebowa jako obrzęd przejścia", *Lud*, 71 (1987): 217–218.

In recent decades, however, in many parts of the country it has lost its former character and course. The transformation of the folk funeral ritual is proceeding at a very fast pace. The changes include relegating the theme of death to the margins and a change in the value of the traditional “way of dying”. Recent research carried out by the author in the Rzeszów region shows that, especially in rural communities, many folk beliefs and rituals associated with various moments of the rite have been preserved. The custom of holding a vigil and praying next to the deceased is still alive. However, the vigil, which was always held in the home of the deceased, is increasingly being moved to cemetery chapels or funeral homes, where the body of the deceased is held before burial. Distinguished and characterised by the sonosphere, the stages of the ritual, although largely a relic of the past, are an important element of Polish folk and national culture.

Terminology and methodology

Słownik folkloru polskiego [Dictionary of Polish Folklore] defines rituals as “ceremonies linked with worship, sets of specific activities, gestures and words being the outward layer of celebrations connected with a belief and social and legal acts”³. Zofia Staszczak also mentioned the possibility of the presence in a rite, apart from rational rules, of elements of secular symbolism and magical or religious references⁴. The position of ethnolinguistics, including Nikita I. Tolstoy, according to whom a ritual, defined as a multi-coded macro-sign, is made up of the verbal, personal, temporal, spatial, actional, musical, and material codes. One can therefore distinguish between the verbal level and the ritual level of a celebration⁵. The ritual understood in this way is also contributed to by specific props, costumes, gestures, and behaviour. Furthermore, rituals, especially family rituals, are also social acts performed in the interest of a particular community⁶. Family rituals revolve around the triad of milestones in human life: birth, wedding and funeral. These rituals are associated with a change in the social status of individuals or entire groups and are used by the community

» 3 Entry: “obrzędy”, in: *Słownik folkloru polskiego*, ed. Julian Krzyżanowski (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1965), 275.

» 4 Entry: “obrzędy”, in: *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, ed. Zofia Staszczak (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987), 257.

» 5 Nikita I. Tolstoy, “Iz ‘grammatiki’ slavjanskich obrjadov”, in: Nikita I. Tolstoy, *Język i narodnaja kul’tura. Očerki po slavjanskoj mifologii i etnolingvistike* (Moskwa: Izdatel’stvo Indrik, 1995), 63.

» 6 Tomasz Rokosz, *Obrzęd sobótkowy. Tradycja i jej transformacje (studium etnokulturowe)* (Wrocław–Siedlce: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach 2016), 19.

to adequately prepare for and accept this change, which is why they are often referred to as “rites of passage”⁷.

The theory of rites of passage was developed in the early 20th century by the French ethnographer and folklorist Arnold van Gennep⁸. According to him, a rite of passage consists of three phases: separation, i.e. exclusion from one’s former status, a marginal (transitional) period, and rites of incorporation into a new state (integration)⁹. The above pattern, criticised and modified a number of times over the years (especially by British anthropologists), is the basis and starting point for research into family rituals¹⁰.

The funeral rite, which concludes the cycle of human life, is a perfect illustration of the above theory. The pattern of Van Gennep’s concept can be used to study funeral rites in the Polish lands. The rituals accompanying the social changes brought about by human death can be divided into three phases¹¹. They involve both the deceased and their soul, the closest family and relatives of the deceased as well as the community with which the deceased has been associated and in which they have lived.

In phase one, there is a change in the status of both the deceased and his or her immediate family and relatives and neighbours. The primary obligation of the living towards the deceased is to terminate all past relationships. The deceased is ritually separated from household members and household objects and then from the entire world of the living. The ritual exclusion of the deceased (their body and soul) takes place gradually via reconciliation of the deceased with the living before death, the ringing of church bells at the moment of death, placing a candle in the hand of the deceased, keeping silence, sprinkling them with holy water, saying prayers and singing, discontinuing household chores, arranging the room accordingly, i.e. dividing the space (for the deceased and for the living), screening the windows, carrying the deceased with their feet towards the door, hitting the coffin on the threshold¹².

» 7 Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, transl. Beata Biały (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006), 35–36.

» 8 Arnold van Gennep, *Les rites de passage* (Paris: Émile Nourry, 1909), 14; see Victor Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, transl. Ewa Dżurak (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010), 121–123; See Zdzisław Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne. Zwyczaje, obrzędy i wierzenia pogrzebowe oraz zaduszkowe mieszkańców regionu opoczyńskiego i radomskiego* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2007), 165–167.

» 9 Van Gennep, *Obrzędy przejścia...*, 36.

» 10 Michał Buchowski, “Etnologiczna interpretacja obrzędów przejścia,” *Lud*, 69 (1985): 63–72; See Brenz, *Polska obrzędowość pogrzebowa...*, 216.

» 11 Entry: “obrzędy przejścia”, in: *Obyczaje, języki, ludy świata. Encyklopedia PWN*, ed. Sławomir Żurawski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007), 533.

» 12 See Brenz, *Polska obrzędowość pogrzebowa...*, 221–223.

The second phase (marginal) comprises the activities in the period between death and the burial of the body. During this time, the body and soul of the deceased had to be properly prepared for the transition from the world of the living to the “world of the dead”. In addition, the family of the deceased entering the period of mourning is excluded from everyday time (the profane). They are bound by specific prohibitions and restrictions on their social life, such as participation in dance parties, weddings and other mass events. The isolation of the family determines the period of the liminal phase, enabling an appropriate transition and assumption of new roles¹³.

The third phase involves a ritual inclusion of the deceased and their integration into the world of the dead. This group of activities includes the opening of windows, the ritual washing and dressing of the deceased, providing the deceased with the “essential” items, marching in the funeral procession, arranging the funeral feast, and praying for the deceased at specific moments after death.

As demonstrated above, in the funeral rite the phases distinguished by Van Gennep do not proceed in an orderly succession of a chain of events. They intertwine and overlap at different moments of the rite. These rituals symbolically express the fact of a change in the social status of the deceased and introduce a sacred, ritual time (the sacred). It was only through their fulfilment that the time of everyday existence (the profane) could be restored and family and social ties further strengthened, e.g. by voiding antagonisms with neighbours or relatives. This demonstrates that mediation is a feature, as well as a function, of this type of ritual¹⁴. Moreover, in funeral rituals, a very important role is played by the context of beliefs, mainly related to the Christian religion and ancient Slavic traditions of pre-Christian origin¹⁵.

The sonosphere, or the musical code of the rite, which belongs to the verbal and ritual layer of the rite, is a crucial element of the funeral rite. It consists of: the sounds of nature, supernatural signals that herald death, the sounds of musical instruments, including bells, and sounds resulting from human vocal expression, in the form of lamentations, chants, orations, and prayers. These sounds form an integral part of the ritual and perform specific functions, especially ritual ones¹⁶.

» 13 See Brencz, *Polska obrzędowość pogrzebowa...*, 223–225.

» 14 Rokosz, *Obrzęd sobótkowy...*, 37.

» 15 See Mariola Tymochowicz, “Rola tradycyjnych obrzędów przejścia w podtrzymywaniu więzi rodzinnych i społecznych (na przykładach z obszaru województwa lubelskiego),” *Rocznik Lubelskiego Towarzystwa Genealogicznego* V, 2013 (2014): 188–211; See M. Paul, *Człowiek rodzi się na śmierć i umiera na życie – commentary to the exhibition “Obrzędy przejścia i ich symbolika”*, Rzeszów: Muzeum Okręgowe, 2003, 3–4.

» 16 See Jan Adamowski, „Polskie pieśni pogrzebowe,” *Twórczość Ludowa* 26, no. 3–4 (1994): 14–17.

In a traditional rural community, people were largely dependent on the forces of nature, which spoke to them and this “speaking” (or “singing”) provided signals that could be perceived and interpreted. It was believed that the moment of a person’s death was a disruption of the concordant harmony between soul and body. It also affected the family of the deceased. Folk culture, with the contribution of folk religiosity, produced many ritualistic ways of restoring order after a person’s death, both for his or her soul and for the surviving relatives. Throughout the country, musical elements permeated these rituals, appearing in the context of a person’s death, visible at almost every stage of the funeral rite.

Silence, too, is an element of the sonosphere of the funeral rite. Silence was maintained during specific moments of the rite (e.g. during the agony, at the inhumation of the body and during the period of mourning). When addressing the role of silence and pause in music, Zofia Lissa observed that silence “is not only an absence of music or other acoustic effects, is not only a stagnation of dramatic development, but also a deliberate and intended means of expression. It is the manifestation of such tense emotions where musical means are no longer sufficient, unable to bear the tension of the experiences presented. Under such circumstances silence speaks volumes, [...] is full of meaning, a concentrated manifestation of an emotional climax [...]”¹⁷. Silence is recommended likewise by the post-conciliar documents of the Church, e.g. in funeral rites adapted to the customs of the Polish dioceses¹⁸. Silence was also observed during home prayers by the body of the deceased. The preservation of silence in a folk funeral rite had above all an eschatological and integrating dimension. In the context of a rite of passage such as the funeral rite, one can also speak of the exclusionary role of silence¹⁹.

Stages of the rite

The funeral rite defined in this way, together with the musical code, helps to differentiate and characterise its individual stages and to extract in them the most significant musical elements with ritual functions. Based on studies of funeral rites in Poland, with particular reference to the Rzeszow region studied in detail, it is possible to distinguish more than a dozen distinct stages of the rite.

» 17 See Zofia Lissa, “O roli ciszy i pauzy w muzyce”, *Muzyka* 4 (1960): 12; See Kinga Kiwała, “Muzyka a cisza. O wymiarach ciszy w muzyce”. *Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL* 29 no. 1(113) (2016): 65-86.

» 18 See *Obrzędy pogrzebu dostosowane do zwyczajów diecezji polskich*, Katowice 1978, no. 10.

» 19 See Tomasz Rokosz, *Między mową a śpiewem. Słowo, muzyka i obrzęd w kontekście przemian* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2019), 200.

Predictions of death

Predictions and premonitions of death are a prelude to the rite. The belief in the existence of signs and indications foretelling death has been very much alive in many localities, particularly in rural environments. In these strongly Catholic environments, pre-Christian beliefs were strongly rooted, leading to elaborate spiritual practices and a simultaneous “mystification of the true character of nature”²⁰. Throughout the country, death was predicted on the basis of various natural signs and phenomena, human and animal behaviour, dreams, and noises²¹.

Abnormal behaviour of animals and their noises were very common harbingers of death²². To this day, there is a belief in rural communities that the dog is an animal that feels and sees death (Korczowiska, Stępień; Niwiska, Cudecka)²³. This demonstrates an ancient reference as the dog is a classical psychopompos, a guide of souls to the afterlife, as well as a guardian of the afterlife, associated with the chthonic deities of death²⁴. In Niwiska, death was predicted on the basis of the dog’s heart-rending howling and digging holes in the ground near the house or within reach of the farm. In other Lasowiak villages, death was heralded by a dog howling with its muzzle pointed downwards, towards the ground. In the folk culture of the Slavs, it was widely believed that the earth nourished humans, provided them with livelihood and, after death, offered respite, welcoming people back into its womb²⁵. In Kamień, it was believed that a dog howling upwards foretold a fire and when it was howling downwards, it foretold death²⁶. Informants unanimously agree that the sound of the dog howling is very distinctive and long on such occasions.

- » 20 Michał Buchowski, “Model religijności ludowej – próba konstrukcji”, *Lud* 63 (1979): 104-106.
- » 21 Barbara Ogródowska, *Polskie tradycje i obyczaje rodzinne* (Warszawa: Sport i Turystyka – Muza, 2007), 235.
- » 22 See Krystyna Kwaśniewicz, “Zwyczaj i obrzędy rodzinne”, in: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, vol. 2, ed. Maria Biernacka, Maria Frankowska, Wanda Paprocka (Wrocław: Ossolineum, 1981), 109.
- » 23 See Adam Fischer, *Zwyczaj pogrzebowe ludu polskiego* (Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1921), 9-16; See *Komentarze do polskiego atlasu etnograficznego*, ed. Janusz Bohdanowicz, 14; see H. Biegeleisen, *U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłą* (Lwów: Instytut Stauropigijański, 1929), p. 258; see Krystyna Turek, *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku* (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993), 24; see Jan Adamowski, Jadwiga Doda, Halina Mickiewicz, “Śmierć i pogrzeb w relacjach Polaków mieszkających na Białorusi”, *Etnolingwistyka* 9/10 (1998): 259-260; See Aldona Plucińska, *Polskie zwyczaje rodzinne* (Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy, 2014), 184.
- » 24 Entry: “pies”, in: *Słownik symboli*, ed. Władysław Kopaliński (Warszawa: 2006), 316-319.
- » 25 Entry: “ziemia”, in: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, ed. Jerzy Bartmiński, 18-20; see also the lyrics of the song *Zmarły człowiecze*: “[...] powracasz w ziemię, co matką twą była, teraz cię stawi, niedawno żywiła” [you return to the earth that was your mother; it will consume you now, who not long ago nourished you].
- » 26 Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 121.

Equally disturbing was the unusual behaviour of the horse in the stable and the anxious sounds it made. It is worth noting that the horse, a symbol of time and death in folk beliefs, was recognised as an animal associated with the chthonic underworld, capable of sensing the presence of souls²⁷.

Another belief concerns the crowing of a hen in the direction of a house²⁸. This behaviour was also interpreted as a harbinger of death, however, in some cases it could be thwarted by killing the animal and burying it outside the farm²⁹.

Certain species of wild birds played an important role in death prophecies³⁰. Birds in many cultures of the world were identified with “the materialised, visible form of man’s spirituality, the manifestation of his spirit or soul, in particular, the soul separating from the body after death”³¹. Beliefs are known in which the dead communicate with the living through bird voices³². Ornithomorphic representations of the soul and death take a variety of forms³³.

The owl, or the tawny owl, was a very popular bird predicting death³⁴. The owl’s hooting was considered ominous, as it was believed to summon the souls of the dead³⁵. The sound of the owl is phonetically similar to the vowel “u”. It is located in the double octave and is characterised by a downward glissando and a slight vibrato at the end, similar to a cry. Owl sounds are generally not very frequent and irregular³⁶. Therefore, the increased sonic activity of the owl was widely feared. There was also a belief that sometimes sounds associated with certain words could be heard in the owl’s hooting: e.g.: *póǳ, póǳǳ, wywieǳ, pochowaj* [go, take, bury]³⁷, which naturally indicates a person’s death. Research shows that such be-

» 27 Entry: “koń”, in: *Słownik symboli*, 156–160; See Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 121.

» 28 See Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 34–38; Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach...*, 16; Adamowski, Doda, Mickiewicz, *Śmierć i pogrzeb...*, 260.

» 29 Oskar Kolberg, *Tarnowskie-Rzeszowskie. Dzieła wszystkie*, vol. 48, ed. Józef Burszta (Wrocław–Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1967), 100.

» 30 Jan Adamowski, Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska, “Ptaki, zwierzęta i rośliny w relacjach gwarowych z okolic Biłgoraja”, *Etnolingwistyka* 7 (1995): 135–178.

» 31 Sławomira Żerańska-Kominek, *Muzykalne dzieci Wenus i inne studia z antropologii muzyki* (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2014), 32.

» 32 This was the case, for example, in the culture of the Kaluli people of Papua New Guinea – see Żerańska-Kominek, *Muzykalne dzieci Wenus...*, 26.

» 33 Maria Majerczyk, “Kobieta – ptak – dusza w archaicznym obrazie świata,” *Etnolingwistyka* 16 (2004): 287–289.

» 34 See Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 22–27; See Turek, *Ludowe zwyczaje...*, 24; Biegeleisen, *U kolebki...*, 130; Adamowski, Bartmiński, Niebrzegowska, *Ptaki, zwierzęta i rośliny...*, 147; Adamowski, Doda, Mickiewicz, *Śmierć i pogrzeb...*, 261.

» 35 Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 115–116.

» 36 Based on recordings of the owl’s hooting published at www.glosy-ptakow.pl.

» 37 Wilhelm Gaj-Piotrowski, *Kultura społeczna ludu z okolic Rozwadowa* (Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1967), 248.

liefs are very much alive in the folk tradition in Rzeszów region as well as in other regions of Poland³⁸.

The cuckoo was another bird regarded as a harbinger of death. It was believed that if one heard the cuckoo's call while fasting, death would be imminent³⁹. The cuckoo's voice is in the middle register, around the high female c (unlike most wild birds, which sound very high). Its song, phonetically similar to the syllables "ku, ku", follows cycles of two sounds separated by a minor third⁴⁰, usually rhythmic in binary metre (sixteenths + eighths) or occurring in succession at small (1-2 second) intervals⁴¹. The cuckoo's call is loud and has a pleasant, mellow timbre, making it easily recognisable.

An ominous significance was also attributed to crows and ravens, whose very appearance was awe-inspiring⁴². This is because these birds are quite large and have completely black feathers. The poignant call of crows and ravens perched on or near a cottage was interpreted as a harbinger of death. The sound made by crows and ravens is very harsh, low (single octave), of a very unpleasant colour, and irregular. Sometimes specific words associated with death, produced by phonetic similarity, for example Polish "*trup, trup, trup*" (corpse, corpse, corpse), were found in the sounds of these birds.

In addition to the characteristic behaviour of animals, it was believed that death was foretold by numerous other signs and accompanying sounds⁴³. These included a rhythmic, loud knocking or banging at the window. A similar omen was the spontaneous opening of doors in an inexplicable manner. The falling of a painting from the wall or the cracking or breaking of a mirror was also interpreted as a harbinger of death. Attention was also drawn to various other mysterious sounds and acoustic phenomena, such as noises coming from behind the window, rattling in the chimney, groans, etc.⁴⁴ These sounds, due to their unexplained origin,

» 38 Irena Wójcik, *Pogwizdów Nowy w powiecie rzeszowskim*, Archiwum Materiałów Terenowych Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie, no. 796, vol. 270, 124; see *Komentarze do polskiego atlasu etnograficznego...*, 33–39.

» 39 Wanda Daszykowska-Ruszel, "Zwyczaje pogrzebowe we wsiach rzeszowskich", in: *Ludowe zwyczaje pogrzebowe*, ed. Krzysztof Ruszel (Rzeszów: Muzeum Okręgowe, 1993), 36.

» 40 In studies of the origins of music, reference has often been made to birdsong, in particular the cuckoo performing the characteristic interval of a minor third – see Żerańska-Kominek, *Muzykalne dzieci Wenus...*, 12–15.

» 41 Based on recordings of the cuckoo's voice published at www.glosy-ptakow.pl.

» 42 See Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach...*, 14; Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 27–29.

» 43 See Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 42–45; Plucińska, *Polskie zwyczaje rodzinne*, 184.

» 44 See Agnieszka Kościuk, "Pogrzeb," in: *Polska pieśń i muzyka ludowa*, vol. IV, *Lubelskie*, part 2, *Pieśni i obrzędy rodzinne*, ed. Jerzy Bartmiński (Lublin: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, 2011), 658; See Daszykowska-Ruszel, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 36–37.

were personified through identification with death, which was most often imagined as an old woman in white clothing and holding a scythe⁴⁵.

It is worth noting that a common feature of almost all death predictions are unusual, characteristic sounds made by animals or sounds of unknown origin. Many informants present them as piercing, terrible, mysterious “otherworldly” sounds. This goes some way to explaining the attendant beliefs. Musical perception and interpretation of acoustic phenomena among the rural population were once widely developed and held great importance.

The agony

At the moment of a person’s death, there was a ritual exclusion of his or her soul and body, which manifested itself in many folk practices that arose from eschatological imagery but were transformed by the Catholic Church. It was common practice to bring the priest to the dying person to administer the last rites, sometimes at the dying person’s request⁴⁶. In some places, e.g. near Rozwadów, Eucharistic songs were sung in front of the dying person’s house at the arrival and departure of the priest, as the priest brought the Blessed Sacrament with him⁴⁷.

Also linked to musical and acoustic phenomena are beliefs concerning the moment of separation of the soul from the body (the moment of the last breath, the striking of the coffin, the sound of bells, etc.)⁴⁸. The duration of the soul’s stay near the body was, however, very important because, according to folk accounts, as long as the soul is “not far away”, the dead person sees and hears everything⁴⁹. Therefore, during ritual activities and conduct around the deceased, they were addressed as if they were alive⁵⁰. This behaviour can be explained by the belief in the demonic power of the dead. Speaking to the deceased as if they were a living person, or ritual lamentation, resulted from a widespread belief and was also one of the practices of incantation and warding off evil forces lying in wait for the human soul. The sound of the voice in this situation was treated as a kind of acoustic shelter that provided safety for both the deceased and

» 45 See Plucińska, *Polskie zwyczaje rodzinne*, 180–181; Majerczyk, *Kobieta – ptak – dusza...*, 287–303

» 46 Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 143–147.

» 47 Gaj-Piotrowski, *Kultura społeczna...*, 247.

» 48 Krzysztof Ruszel, *Lasowiacy. Materiały do monografii etnograficznej* (Rzeszów: Muzeum Okręgowe, 1994), 115; see Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach...*, 50; see Piotr Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998), 122; see Biegeleisen, *U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłą...*, 69–73.

» 49 Piotr Dahlig, “Lament – między przeżywaniem a teatralizacją”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 4 (2005): 134–135.

» 50 Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach...*, 48.

the mourners⁵¹. In this context, the human voice should be seen as one of the tools used to “tame” death, to exclude the deceased from the world of the living and to guide the soul safely into the “other” world.

The first moments after a person’s death were filled with a series of practices and activities performed by the family or community, aimed at excluding the person from the community of the living and symbolically severing all previous links with the world of the living. Among these activities, lamenting the deceased occupied a special place, being an important message to the local community and “the other world”, and at the same time a natural act of despair caused by the loss of a loved one. “The basis of the belief interpretation of lament is the assumption that there is communication between the worlds of the living and the dead”⁵². Until the moment of a person’s death, no loud crying was allowed in front of the person and silence was to be observed. It was only when the deceased was pronounced dead that the next of kin could weep and lament. Wailing could also occur at other times during the funeral rites, e.g. when the coffin was closed, and the deceased carried out of the house or during interment in the cemetery⁵³.

The lament took the form of a dramatised conversation with the deceased, in which words and feelings clearly predominate over the musical side⁵⁴. Nevertheless, it was a particular, archaic manifestation of musical folklore. In a lament, “music is likened to speech, creating an intermediate link between itself and speech”⁵⁵. The text, usually improvised, determined the course of the melodic phrase with a free recitative rhythm similar to that of speech⁵⁶. The volume of the performance of the lament was important, as it was a measure of the intensity of grief for the deceased⁵⁷. Alicja Trojanowicz distinguishes five different ways of performing laments: recited, expressively recited, chanted, chanted during singing and sung. In doing so, she notes that the performance types create a number of transitional forms between speech and singing⁵⁸.

Polish laments contained certain fixed formulas and motifs in the verbal texts. Their multifaceted nature shows that they were related to the strong experience of the loss of a loved one and reflected the emotional

» 51 Dahlig, *Lament...*, 134–135.

» 52 Dahlig, *Lament...*, 134.

» 53 Kirilł Czystow, “Poezja ludzkiej potrzeby, czyli o zawodzeniach ludowych,” *Regiony* 4 (1976): 13.

» 54 Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, part II: *Kultura duchowa*, issue 2, (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1939), 1107–1108.

» 55 *Ibidem*, p. 1108.

» 56 Alicja Trojanowicz, *Lamenty, rymowanki, zawołania w polskim folklorze muzycznym* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1989), 23–24.

» 57 Trojanowicz, *Lamenty...*, 14.

» 58 See Trojanowicz, *Lamenty...*, 25; Rokosz, *Między mową a śpiewem...*, 182–185.

state of the lamenter at that difficult moment⁵⁹. Funeral laments used to belong to conventional behaviour towards the deceased person and, in addition to expressing feelings, they also had a normative-social and ritual-magical function⁶⁰.

Preparation of the deceased for the funeral and a prayer vigil

After all the necessary activities around the deceased, a room had to be prepared in which the coffin with his body would be placed. A series of ritual activities performed by the deceased's next of kin allowed the entire village community to begin a vigil at the deceased and bid them farewell.

All relatives and neighbours were invited to the home vigil by the deceased. It was a special time in the whole funeral rite, filled with prayer and singing. The chants performed at the side of the deceased included primarily hymns, but also recitations of prayers, psalmody chants, litanies, and song cycles (rosaries, the hours, chaplets, or Angelus)⁶¹. The hymn repertoire included several major thematic groups: funeral songs dealing with death or the dying situation, Marian songs, songs to the angels and patron saints of the dying, songs about the Last Judgement, songs of passion and penance, and casual songs. Community singing at the side of the deceased helped to come to terms with the death of a loved one, and also united the local community by strengthening the sense of unity. It also expressed the religious attitude of the singers and the desire to relieve the suffering of the family members of the deceased.

Removal of the body from the house

Usually, a funeral was held on the third day after the death of the deceased. On this day, people would come to the house where the deceased lay to say goodbye to him. In the Rzeszow area people say they were on their way to escorting the body being led out of the house. This stage of the ritual was always attended by more people than on the two previous days, as it involved a final farewell to the deceased. People usually gathered about an hour before the priest was due to arrive so that they could say the last rosary and pray for the deceased during this time. Many songs were also sung on this day.

An important moment of the funeral rite was the carrying of the coffin with the deceased out of his house. The deceased had to be carried out

» 59 See Dahlig, *Lament...*, 135; Rokosz, *Między mową a śpiewem...*, 174–175.

» 60 See Trojanowicz, *Lamenty...*, 25; Dahlig, *Lament...*, 139.

» 61 See Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 214–217; Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 192.

his or her feet first⁶². This was because it was believed that in this way a possible return of the soul to the house would be avoided. Very characteristic and obligatory element of the farewell of the deceased to the house in the area under scrutiny was hitting the bottom of the coffin three times (in the place of the head, the torso and the legs of the deceased) against every threshold that was crossed in the house⁶³ or only against the last threshold at the entrance door⁶⁴. During this activity, the pall bearers would say: *ostańcie z Bogiem* (God be with you; Dzikowiec, Wólka Sokołowska), *uostajcie z Bogiem zdrowi* (God be with you, stay healthy!; Kamień) or *Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus* (Praised be Jesus Christ; Niwiska, Wola Wadowska), to which the people gathered responded: *Na wieki wieków, amen* [Forever and ever! Amen].

At the time of the death of one of the household members and when the deceased was being carried out of the house, the interior space was disrupted⁶⁵. It is therefore a special time when dangerous forces were believed to invade the household. Another widespread belief was in the residence of spirits and souls of the dead under the threshold of the house⁶⁶. Therefore, fearing the return home of the spirit of the deceased, which would do all sorts of harm to the family, the deceased was bid farewell by means of banging the coffin against the threshold. The sound of this pounding was identified with the departure of the deceased forever⁶⁷. This is important from the perspective of the sonsphere of the rite (the sound layer, the rhythm, the symbolism of the number three). There was also a belief that the soul of the deceased, which might still be in the house or just under the threshold of the house, would at that moment leave there together with the deceased⁶⁸. Thus, this is another practice of excluding the deceased from the community of the living, present in the folk funeral rite, which is intentionally characterised by the aforementioned bipolarity: on the one hand, the desire to bid farewell to the deceased and, on the other, to escape his or her pernicious impact on the household.

» 62 Adam Fischer, *Lud polski. Podręcznik etnografii Polski* (Lwów–Warszawa–Kraków, Wydaw. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1926), 125.

» 63 The threshold in folk beliefs represents the boundary between a domesticated, familiar space (inside the house) and an unfamiliar and alien space (outside). The threshold is therefore characterised by mediality, which has particular significance in the perspective of rites of passage. Crossing the threshold in folk culture signifies a change of status – see Kowalski, *Leksykon. Znaki świata...*, 482.

» 64 Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 259–268.

» 65 *Komentarze do polskiego atlasu etnograficznego...*, 185–186.

» 66 See Biegeleisen, *U kolebki...*, 129–142; Daszykowska-Ruszel, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 46; Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 205.

» 67 Biegeleisen, *U kolebki...*, 138–140.

» 68 Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 269–270.

The custom, now forgotten but still practised before the Second World War of helping the deceased to leave the house was to overturn the stools and furniture on which the coffin was placed, or to turn them upside down⁶⁹. This was done as soon as the coffin was carried out of the house, so that the deceased would not sit down, and was only cleaned up after returning from the cemetery. In seeking an interpretation of this custom, special attention should be paid to the noise made when furniture is turned over, which has an apotropaic significance for the people. Clatter, uproar and noisy sounds are ancient ways of warding off evil spirits, common among Slavic peoples⁷⁰.

The lingering custom of smashing dishes after the removal of the body can be justified in a similar way⁷¹. In Niwiska, the blessed water with which the priest sprinkled the deceased was poured under the wheels of the coffin cart, and the plate containing the holy water was thrown under the wheels so that it would be crushed⁷². Dishes were also broken at home by being hit on the ground⁷³. Kazimierz Moszyński classifies breaking vessels as a magical practice proper, a sympathetic one. They consist of a fictitious effect on a given object through actual interference with any object. In this case, the very act, the action of smashing (destroying) an ordinary pot by a person who has an unclean spirit in mind, causes belief in the destruction of and the unravelling of an evil force⁷⁴.

Funeral procession

The carrying out of the coffin from the house was usually accompanied by singing, although sometimes it proceeded in silence. Once the coffin with the deceased was carried out of the house and placed on a cart, a funeral procession was formed. Enroute, the mourners prayed the rosary and sang hymns. The singing and prayers were usually led by the funeral singer or the church organ player. As the funeral procession approached the church or chapel where the funeral service was to be celebrated, bells would toll. The coffin was pulled from the cart by the same people who had carried it

» 69 See Turek, *Ludowe zwyczaje, obrzędy...*, 37; See Jan Perszon, *Na brzegu życia i śmierci: zwyczaje, obrzędy oraz wierzenia pogrzebowe i zaduszkowe na Kaszubach* (Lublin–Pelplin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego – Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej Bernardinum, 1999), 215; Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 141–145; Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach...*, 208–209; Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 205.

» 70 See Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, part II: *Kultura duchowa*, issue 1, (Kraków, Polska Akademia Umiejętności, 1934), 290; Biegeleisen, *U kolebki...*, 62.

» 71 Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe...*, 257–258.

» 72 Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 206.

» 73 Biegeleisen, *U kolebki...*, 62; see *Komentarze do polskiego atlasu etnograficznego...*, 115.

» 74 Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, 290.

out of the house. Following the priest, they led the body of the deceased into the church.

The funeral mass and the procession to the cemetery are non-folk elements and will therefore not be discussed in detail here. They do, however, supplement the folk funeral rite⁷⁵.

Inhumation of the body

In the cemetery, after the priest had recited all the prescribed prayers, the mourners bid goodbye to the deceased before the coffin was interred. This took the form of kissing or embracing the coffin or the cross on it. This was the final moment of public mourning for the deceased. At the time of entombment in many localities, the song *Zmarły człowiecze z Tobą się żegnamy* [The deceased we said goodbye to you], was intoned by the organist or funeral singer.

In modern times, the time when the coffin is interred has become one of the few moments in a folk funeral rite (apart from the liturgy and the meal after the funeral) where musical instruments are used. The most common instrument used at this time is the trumpet, whose sound is associated with solemnity and dignity. There are also instances of the accordion or guitar being played during burials in the cemetery. At funerals of significant people, it is common to find a brass band accompanying both the procession to the cemetery and the very interment. The repertory of songs performed at this stage of the funeral includes e.g. different versions of the *Ave Maria* (mainly by G. Caccini and J.S. Bach) and songs such as: *Łzy matki*, *Cisza*, *Barka* and the march *W mogile ciemnej*. Increasingly, the above songs are played by the funeral parlour attendants from the hearse bearing the coffin.

Meal after a funeral

For centuries, a traditional feast crowning an important event in a person's life has been a permanent feature of rites of passage in Slavic countries. It used to have a ritual character and, in the case of a funeral rite, was a solemn banquet to honour the deceased⁷⁶.

In the area under discussion, the funeral banquet could not be complete without a joint prayer for the deceased, interspersed with the singing

» 75 *Tradycje pogrzebowe na Kurpiach, Gmina Kadzidło*, part 1, ed. Jacek Jackowski (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021), 52.

» 76 See Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach...*, 283–284; Fischer, *Zwyczajne pogrzebowe...*, 376–377; Perszon, *Na brzegu życia i śmierci*, 226–227; Turek, *Ludowe zwyczaje...*, 38–40; Kupisiński, *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne...*, 233.

of songs. There are references in the literature to the fact that this prayer could last for at least an hour and that many funeral songs were sung in the process⁷⁷. Information can also be found about dancing to music during the funeral feast. Perhaps these were remnants of old funeral feasts, in which death and evil spirits were driven away through singing and dancing⁷⁸. O. Kolberg observes that during a funeral banquet in Sandomierz region, musicians played a “slow obertas of very ancient” tonality, treated as a funeral dance⁷⁹. Well-known songs for funeral banquets were: *Wszystkie gospodynie wyganiają świnie* [All housewives drive out the pigs] and *Umarł Maciek, umarł* [Died, Maciek, died]⁸⁰. These are songs with a distinctly folk origin, unlike most other mourning songs. However, they went out of use in the area in question many years ago. Fr. Gaj-Piotrowski gives another example of dancing at a wake in Turbia. It is a record of the memories of an informant from this village, who recalls a situation at a funeral banquet, when the participants, after the plentiful refreshments, began to dance, even involving the widow of the deceased husband⁸¹. This was also an element of consolation for the woman after the loss of her husband.

Conclusion

The explanation and presentation of the meaning of the various types of sounds (nature, animals, bells, objects) that coexist in the funeral rite and contribute to its sonosphere allows us to perceive the extraordinary character and sacred dimension of the time of the rite. This dimension is clearly emphasised also through the prayers and funeral songs recited and sung.

The analysis demonstrates a symbolic overlapping of the meanings of the linguistic and religious aspects of the rite with those of sound and music. In a funeral rite, the sounds that make up the musical code influence numerous sequences of other codes of this macro-sign. This demonstrates that the sonosphere elements described above are an integral part of the rite and also perform specific functions in it. Musicality is therefore one of the fundamental layers of the funerary rite, and its study can help to establish the rite's ontology, function and role for particular communities. ●

» 77 Fischer, *Zwyczajne pogrzebowe...*, 383.

» 78 Fischer, *Zwyczajne pogrzebowe...*, 392.

» 79 Oskar Kolberg, *DWOK*, vol. 2, *Sandomierskie*, Wrocław–Poznań 1962, 159

» 80 Biegeleisen, *U kolebki...*, 279; Fischer, *Zwyczajne pogrzebowe...*, 383; Jan Stanisław Bystróż, *Pieśni ludu polskiego* (Kraków: Orbis, 1924), 12–14; Włodzimierz Bugiel, “Lamentowa grupa pieśni pogrzebowych”, *Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Przemyślu*, 6 (1925): 100.

» 81 Gaj-Piotrowski, *Kultura społeczna...*, 265.

Abstract

The article is an attempt to present the funeral rite in Poland in the context of its sonosphere. The basis for the analysis is field research conducted by the author in the Rzeszów region, and materials obtained from several research centres dealing with folk culture in Poland. The funeral rite is a kind of response to a state of danger for the local community that arises as a result of death. Arnold van Gennep's concept assigned specific rituals and beliefs to each phase of the rite and divided it into three phases: separation, i.e., exclusion from the current social status; marginal (transitional) period; and rituals of incorporation into a new state (integration). Research shows that the ritual level of the funeral rite in Poland is extremely developed and contains many archaic elements, testifying to its long tradition. In this article, the author distinguishes the musical elements which accompany and co-create the funeral rite. The analysis of elements made it possible to explain the meaning of the various types of sounds that make up the sonosphere of the funeral rite. The extraordinary nature and the sacral dimension of time of the funeral rite is also emphasised by the human voice, i.e. lamentations, sung prayers and funeral songs.

Keywords:

folk, folk culture, ritual, funeral, funeral rite, sonosphere, ritual songs

Bibliography

Adamowski, Jan. "Polskie pieśni pogrzebowe." *Twórczość Ludowa* 26, no. 3–4 (1994): 14–17.

Adamowski, Jan, Bartmiński, Jerzy, Niebrzegowska, Stanisława. "Ptaki, zwierzęta i rośliny w relacjach gwarowych z okolic Biłgoraja." *Etnolingwistyka* 7 (1995): 135–178.

Adamowski, Jan, Doda, Jadwiga, Mickiewicz, Halina. "Śmierć i pogrzeb w relacjach Polaków mieszkających na Białorusi." *Etnolingwistyka* 9–10 (1998): 253–318.

Biegeleisen, Henryk. *Śmierć w obrzędach, zwyczajach i wierzeniach ludu polskiego*. Warszawa: Dom Książki Polskiej, 1930.

Biegeleisen, Henryk. *U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłką*. Lwów: Instytut Staurupigiański, 1929.

Brencz, Andrzej. "Polska obrzędowość pogrzebowa jako obrzęd przejścia." *Lud*, 71 (1987): 215–229.

Buchowski, Michał. "Etnologiczna interpretacja obrzędów przejścia." *Lud*, 69 (1985): 63–72.

Bugiel, Włodzimierz. "Lamentowa grupa pieśni pogrzebowych." *Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Przemyślu*, 6 (1925): 76–98.

Bystroń, Jan Stanisław. *Pieśni ludu polskiego*. Kraków: Orbis, 1924.

Dahlig, Piotr. "Lament – między przeżywaniem a teatralizacją." *Polski Rocznik Muzykologiczny* 4 (2005): 133–143.

Daszykowska-Ruszel, Wanda. "Zwyczaje pogrzebowe we wsiach rzeszowskich." In: *Ludowe zwyczaje pogrzebowe*, ed. Krzysztof Ruszel, 35–54. Rzeszów: Muzeum Okręgowe, 1993.

Fischer, Adam. *Zwyczajy pogrzebowe ludu polskiego*. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1921.

Fischer, Adam. *Lud polski. Podręcznik etnografii Polski*. Lwów–Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1926.

Gaj-Piotrowski, Wilhelm. *Kultura społeczna ludu z okolic Rozwadowa*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1967.

Jackowski, Jacek. *Tradycje pogrzebowe na Kurpiach*, Gmina Kadzidło. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021.

Kiwała, Kinga. "Muzyka a cisza. O wymiarach ciszy w muzyce." *Ethos*. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL 29 no. 1(113) (2016): 65–86.

Kolberg, Oskar. *Tarnów-Rzeszów. Materiały etnograficzne*, Kraków 1910; Sannocko-Krośnieńskie part III, DWOK, vol. 51, Wrocław–Poznań 1973; idem, *Sandomierskie*, DWOK, vol. 2, 2nd ed., Wrocław–Poznań 1962; idem *Tarnowskie-Rzeszowskie*, DWOK vol. 48, Wrocław–Poznań 1967.

Kościuk, Agnieszka. "Pogrzeb." In: *Polska pieśń i muzyka ludowa*, vol. IV, Lubelskie, part 2, *Pieśni i obrzędy rodzinne*, ed. Jerzy Bartmiński, 658–730. Lublin: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, 2011.

Kowalski, Piotr. *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.

Kupisiński, Zdzisław. *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne. Zwyczajy, obrzędy i wierzenia pogrzebowe oraz zaduszkowe mieszkańców regionu opoczyńskiego i radomskiego*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2007.

Kwaśniewicz, Krystyna. "Zwyczajy i obrzędy rodzinne." In: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, vol. 2, ed. Maria Biernacka, Maria Frankowska, Wanda Paprocka, 89–128. Wrocław: Ossolineum, 1981.

Lissa, Zofia. "O roli ciszy i pauzy w muzyce." *Muzyka* 4 (1960): 12–42.

Majerczyk, Maria. "Kobieta – ptak – dusza w archaicznym obrazie świata." *Etnolingwistyka* 16 (2004): 287–289.

Moszyński, Kazimierz. *Kultura ludowa Słowian*, part II: *Kultura duchowa*, issue 1. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1934.

Moszyński, Kazimierz. *Kultura ludowa Słowian*, part II: *Kultura duchowa*, issue 2. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1939.

Paul Małgorzata. *Człowiek rodzi się na śmierć i umiera na życie*, commentary to the exhibition "Obrzędy przejścia i ich symbolika." Rzeszów: Muzeum Okręgowe, 2003.

Perszon, Jan. *Na brzegu życia i śmierci: zwyczajy, obrzędy oraz wierzenia pogrzebowe i zaduszkowe na Kaszubach*. Lublin–Pelplin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego – Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej Bernardinum, 1999.

Plucińska, Aldona. *Polskie zwyczajy rodzinne*. Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy, 2014.

Rokosz, Tomasz. *Obrzęd sobótkowy. Tradycja i jej transformacje (studium etnologiczne)*. Wrocław–Siedlce: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach 2016.

Rokosz, Tomasz. *Między mową a śpiewem. Słowo, muzyka i obrzęd w kontekście przemian*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2019.

Ruszel, Krzysztof. *Lasowiacy. Materiały do monografii etnograficznej*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe, 1994.

Tokarska, Joanna, Wasilewski, Jerzy S., Zmysłowska, Magdalena. "Śmierć jako organizator kultury". *Etnografia Polska* XXVI, issue 1 (1982): 79–114.

Tolstoy, Nikita I. "Iz 'grammatiki' slawjanskich obrjadov". In: idem, *Jazyk i narodnaja kul'tura. Očerki po slawjanskoj mifologii i etnolingvistike*. Moskwa: Izdatel'stvo Indrik, 1995: 63–78.

Trojanowicz, Alicja. *Lamenty, rymowanki, zawołania w polskim folklorze muzycznym*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1989.

Turek, Krystyna. *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993.

Tymochowicz, Mariola. "Rola tradycyjnych obrzędów przejścia w podtrzymywaniu więzi rodzinnych i społecznych (na przykładach z obszaru województwa lubelskiego)". *Rocznik Lubelskiego Towarzystwa Genealogicznego* V, 2013 (2014): 188–211.

Wójcik, Irena. *Pogwizdów Nowy w powiecie rzeszowskim*, Archiwum Materiałów Terenowych Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie, no. 796, vol. 270, 1972.

Żerańska-Kominek, Sławomira. *Muzykalne dzieci Wenus i inne studia z antropologii muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2014.

Van Gennep, Arnold. *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*. Transl. Beata Biały. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.

Dictionaries and encyclopaedias

Obyczaje, języki, ludy świata. Encyklopedia PWN. Ed. Sławomir Żurawski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.

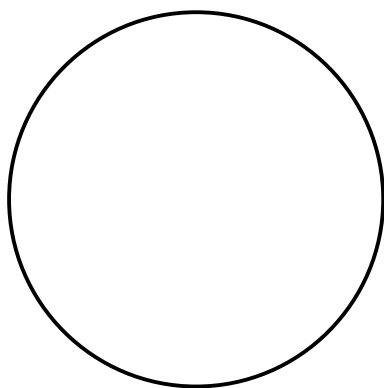
Słownik stereotypów i symboli ludowych. Ed. Jerzy Bartmiński. Vol. 1: Kosmos, p. 1, Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1996.

Słownik stereotypów i symboli ludowych. Wd. Jerzy Bartmiński. Vol. 1: Kosmos, p. 2, Ziemia, woda, podziemie. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999.

Słownik symboli. Ed. Władysław Kopaliński. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm, 2006.

Słownik folkloru polskiego. Ed. Julian Krzyżanowski. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1965.

Słownik etnologiczny. Terminy ogólne. Ed. Zofia Staszczak. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.



Jakub Żmidziński

Holder of a post-doctoral degree (dr hab.), professor of the Magdalena Abakanowicz University of the Arts Poznań at the Faculty of Art Education and Curatorial Studies. He holds lectures on e.g., main culture problems and the correspondence between the arts. As a literary studies scholar, he is into the motif of mountains, the relations of music and literature and the output of Stanisław Vincenz. An author of monographs *Pieniny w literaturze polskiej* (2010), *Wzór nieznany. Stanisław Vincenz a muzyka* (2018), *Kultura muzycznie nastrojona. Muzyka w literaturze i obrzędzie* (2021). He has published three volumes of poetry.



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

Zeszyty Artystyczne

nr 1 (43)/2023, s. 330-349

doi: 10.48239/ISSN1232668243332353

Jakub Żmidziński

Magdalena Abakanowicz

University of the Arts Poznań

The Song of Transcendence.

Keith Jarrett's

Musical Mysteries

*Einzig das Lied überm Land
heiligt und feiert.*

*(Only the song through the land
hallows and heals)*

R.M. Rilke, *Sonnet XIX from The Sonnets to Orpheus*
(transl. S. Mitchell)¹

Keith Jarrett is a well-known figure in the world of piano music, both jazz and classical. This is due not only to his recognizable style, but also to the many controversies his art has generated in both these musical genres. Performing actively from the early 1960s until 2018, when he suffered two strokes that left his left arm paralyzed, making it impossible for him to continue his musical career, he acquired both numerous devoted listeners and a considerable circle of critics. While his interpretations of Baroque music are often criticised on artistic grounds, his jazz music is usually attacked not for its quality but for extra-musical issues.

» 1 Rainer M. Rilke, *Sonnets to Orpheus*. Transl. S. Mitchell, in Keith Jarrett, "Spirits" [note appended to the Spirits album, 1986 ECM Records],

An excellent, albeit infamous, illustration of this type of opinion is provided by excerpts from the third volume of Andrzej Schmidt's *History of Jazz*, published in 1997, in which the historian, lamenting that Jarrett's music is not "an interesting version of Ornette Coleman", accuses him of being "extremely egocentric", which "prevents him from developing his own style, which would come from a synthesis of other patterns. Jarrett, straying into Schuman, Ravel, Evans, and rhythm-and-blues, always played a hymn of self-indulgence. Hence the marked unevenness of his solo recordings in particular"². It is interesting that a jazz expert makes the argument of a lack of similarity to one of his predecessors, which, in a field where improvisation is the very core, should be a virtue, while underestimating his ability to combine such different styles, which he himself mentions. The allegations made below, seemingly purely musical, also seem to lack substance: "Jarrett's improvisations are not always top-notch: verbose, rhetorical, old-fashioned, often resorting to clichés"³. For someone at least slightly familiar with this musician's improvised solo concerts, the above arguments may seem absurd. First, they are too subjective and general to be argued with, and second, they attack the form for which this musician is most appreciated. Significantly, Schmidt concludes his reflections with the words: "An artist in love with himself is sometimes on the verge of ridiculousness when the music pales in comparison to his facial expressions and gestures"⁴. Leaving aside the groundless and unfounded insinuations, which unfortunately betray the author's lack of professionalism, these latter opinions are particularly noteworthy, as they suggest that the artist makes up for his musical shortcomings with eccentric stage behaviour.

These are not isolated opinions. On the one hand, Jarrett "enjoys the fame of a soulful artist, bridging two centuries with his music"⁵, while on the other, he is considered eccentric and odd, above all for his conduct on stage. As John Rockwell observed: "Jarrett has often been perceived as an egomaniac, but an equally likely interpretation is that he is a genuinely romantic artist"⁶. Authoritative statements, often critical of the jazz mainstream or contemporary trends in the music industry, do not make the sit-

» 2 Andrzej Schmidt, *Historia jazzu 1945–1990*, vol. 3: *Zgiełk i furia* (Warszawa: Lemat „Srebrna-Media” 1997), 143.

» 3 Schmidt, *Historia jazzu...*, 144.

» 4 Schmidt, *Historia jazzu...*, 144.

» 5 Schmidt, *Historia jazzu...*, 145.

» 6 John Rockwell, *Mystical Romanticism, Popularity and the Varied Forms of Fusion, All-American Music: Composition in the Late Twentieth Century* (Vintage: New York, 1983/R1997), 182, quoted after: Jason C. McCool, *A Deep Joy inside It: The Musical Aesthetics of Keith Jarrett*, [Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts 2005] [pdf], <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/2868> (20.10.2022), 56. All the excerpts in English were translated by the author.

uation any easier. However, his extraordinary activity, his 1,344 concerts⁷ (several hundred of which are solo performances⁸) and more than 100 original, very diverse recordings, rank him among the most interesting music figures at the turn of the 21st century. Although several books have been devoted to him, the author of a 2005 study of Jarrett's aesthetics concludes: "Keith Jarrett is a fascinating thinker and an important American musician, but surprisingly, there has been little discussion of him in academic circles"⁹. While a number of new texts have been penned since then about him, his art continues to pose a cognitive challenge, which the author of this article will try to meet after close to three decades of contact with this music¹⁰. My consideration here, however, will not focus on the music itself, but rather on what constitutes the essence of the controversy surrounding it, i.e. performance, particularly a solo one. I mean here not only the aforementioned "eccentricities", but also the "notoriously brusque concert demeanour"¹¹. It seems that to fully grasp Jarrett's concerts one cannot rely solely on the theatrical or even performance. The most adequate term is that of a mystery, while the conduct, which is so controversial, seems not so much a manner or a theatrical employ, but an inherent and indispensable element of the concert, influencing the character of the live music performed.

Jarrett's solo concerts v. his entire oeuvre

Several books have already been devoted to Jarrett's biography and so we can focus here only on the most significant facts. He was born in 1945 in Allentown, Pennsylvania, to a family with European roots¹² cultivating musical traditions. He studied classical piano from the age of three, but was also able to play other instruments, including soprano saxophone and

» 7 A full list: An unofficial website about jazz pianist Keith Jarrett, <https://www.keithjarrett.org/> (19.11.2022).

» 8 As early as 1995, *New York Times* wrote about 600 solo improvisations since 1970: Neil Strauss, "A Maverick Pianist Answers Back" [an interview with K. Jarrett], *New York Times*, 9.03.1995, <https://www.nytimes.com/1995/03/09/arts/the-pop-life-a-maverick-pianist-answers-back.html> (15.11.2022).

» 9 McCool, *A Deep Joy...*, 2.

» 10 The only texts on Jarrett's music that I have published so far are of reviews and essays: Jakub Żmizdiński, "Wzgórza błękitnych nut – nuty błękitnych gór", *Prace Pienińskie* 27, 2017, 221-225; "Wzgórza błękitnych nut – nuty błękitnych gór. Recenzja, na którą muzyka czekała 12 lat...", 19.04.2018 [reprint with an introduction by Tomasz Trzciniński]. <http://pressmania.pl/wzgorza-blekitnych-nut-nuty-blekitnych-gor-recenzja-na-ktora-muzyka-czekala-12-lat/> (10.11.2022); J. Żmizdiński, "Białe światło w muzyce końca wieku – o ostatnich nagraniach K. Jarretta i A. Pärta", *Czas Kultury* 2-3, 2000, 90-91.

» 11 McCool, *A Deep Joy...*, 96.

» 12 Ian Carr indicates the French-Scottish origin and Austrian-Hungarian, including Hungarian Roma, See I. Carr, *Keith Jarrett. The Man and His Music* (New York: Da Capo Press 1992), 1-2. The English version of Wikipedia offers the Slovene-German origin.

ethnic wind and percussion instruments. He played his first concert in 1951, at the age of six, and presented his own compositions just two years later¹³. Although gifted with absolute pitch, he abandoned his classical education in favour of jazz and played in drummer Art Blakey's well-known band The New Jazz Messengers as early as 1965. A year later, he joined the then extremely popular quartet of saxophonist Charles Lloyd, where he met percussionist Jack DeJohnette, with whom he worked together almost until the end of his career, with only minor breaks. As early as 1967, he formed his first band. Initially a trio, it later grew into a quartet defined as "American", touring and recording until 1976¹⁴. In 1969, he and DeJohnette joined the band of Miles Davis, with whom he toured for several years, playing mainly electric piano¹⁵. Even then, he was seen as a unique personality in jazz piano music. Davis recalls in his autobiography: "In a band with Keith Jarrett and Jack DeJohnette, it was Keith and Jack, and what they played, the rhythms they offered, showed the direction the music was going. They were the ones who would twist the music, and then the music would push itself into something else. No one else can play that kind of music because there's no Keith and Jack"¹⁶. Jarrett recorded his first solo album of self-composed songs with a backing track on which he used ten instruments himself in 1968¹⁷. Throughout his career, he recorded solo studio albums with various instruments several times. A new chapter in his artistic path was started when he met German record company founder Manfred Eicher in 1971. This resulted in his first solo piano studio album, *Facing You*¹⁸. It opened a highly prolific collaboration between the artist and the studio, which continues to this day: Jarrett co-created the recognizable ECM sound, while Eicher initiated the development of his most original works, i.e. improvised solo concerts, many of which began to be released on records; the last one was released in September 2022¹⁹. For ECM, Jarrett also recorded albums with his "European" quartet, featuring saxophonist Jan Garbarek²⁰. In the second half of the 1980s, Eicher began

» 13 Keith Jarrett, unofficial website <https://www-keithjarrett-org> (27.10.2022).

» 14 The core of the band consisted, apart from the leader: Charlie Haden – bass, Paul Motian – drums and Dewey Redman – tenor saxophone.

» 15 This was the only period when Jarrett, persuaded by Davis, played an electric instrument. Later he was a fierce opponent of electric instruments.

» 16 Miles Davis (collaboration Quincy Troupe), *Ja, Miles*, transl. Tomasz Tłuczkiewicz (Łódź: Wyd. Łódzkie 1993), 433.

» 17 Keith Jarrett, *Restoration Ruin, Vortex* 1968.

» 18 Keith Jarrett, *Facing You*, ECM Records 1972.

» 19 The recording in question is of a 2016 concert from Bordeaux. To date, ECM has released nearly a hundred recordings featuring Jarrett, [ECM official website] <https://www.ecmrecords.com/shop/1652880769/bordeaux-concert-keith-jarrett> (23.11.2022).

» 20 The quartet toured from 1974 to 1979 and the group was co-founded by: Palle Danielsson on bass and Jon Christensen on drums.

recording Jarrett's interpretations of both contemporary and early classical music. Prior to this, he had occasionally composed symphony music. This led to a number of releases with music by Johann Sebastian Bach, Johann Friedrich Handel, Wolfgang Amadeus Mozart, and 20th-century composers. Interestingly, Jarrett uses the harpsichord on some recordings²¹. His longest-running ensemble, from 1983 until 2014, was the trio formed with the aforementioned DeJohnette and bassist Gary Peacock. This trio became famous above all for their improvisations on jazz standards, immortalised on many, mainly concert recordings.

The above detailed portrait was needed to show Jarrett as one of the most versatile contemporary pianists, functioning successfully in two musical worlds simultaneously, which, however, raises a number of controversies other than those mentioned at the outset. It seems that without the solo concerts his position in jazz history would still be firmly established²², but it is the solo improvisations that have become the most recognizable area of Jarrett's art, especially since 1975, when the recording of *The Köln Concert* was released. This recording not only gained the status of the best-selling album in jazz history²³, but also the best-selling piano recording in general, and the artist found admirers in many other areas of music²⁴.

Transcendent nature of improvisation – Jarrett's theoretical statements of his own music

Jarrett is the author of numerous concise written statements and equally numerous interviews. However, he does not write treatises; they are usually short notes accompanying his own recordings, sometimes accompanied by quotations from other authors. The longest press statement was a reaction to the death of Miles Davis and came out in "The New York Times" in 1992²⁵. The author of the aforementioned study on Jarrett's esthetics indicates his "deep intellectual curiosity" and calls him on the one hand

» 21 Interestingly, some of the author's recordings feature him playing the clavichord or the organ.

» 22 As early as 1973, J.E. Berendt observed: "Jarrett's trio with bassist Charlie Haden and drummer Paul Motian can be considered one of the best-balanced piano trios in jazz history. The ensemble plays jazz chamber music that evokes Bartók's string quartets, yet is completely steeped in jazz", in: Joachim E. Berendt, *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, transl. Stanisław Haraschin, Irena and Waclaw Pankowie (Kraków: Wydawnictwo Muzyczne 1979), 484.

» 23 See entry: "Keith Jarrett", in: *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Keith_Jarrett (25.11.2022); McCool, *A Deep Joy...*, 7.

» 24 Apart from many jazz pianists (B. Mehldau, J. Kühn, G. Allen, M. Miller, T. Rosenthal, L. Mays, E. Svensson, and M. Petrucciani), J.C. McCool mentions B. McFerrin, D. Matthews, and M. Jagger a, in: McCool, *A Deep Joy...*, 7-8, 10.

» 25 See Keith Jarrett, "Categories Aplenty, But Where's The Music?", *New York Times*, 6.08.1992, Sec.H:19, <https://www.nytimes.com/1992/08/16/archives/pop-view-categories-aplenty-but-wheres-the-music.html> (24.11.2022).

an “elder statesman/aesthete” and a “quasi-celebrity” characterised by “all-knowing absolutism”, and on the other hand regards him as an “outsider” on “an anti-electric music crusade”²⁶. He considers both characteristics to be intrinsic aspects of American individualism. The artist has repeatedly made it clear that he feels misunderstood, and yet he considers himself as the harshest critic of his own music²⁷.

In order to summarise his system of values with regard to music, it is necessary to draw attention to several fundamental, distinguishing circumstances: first of all, Jarrett received a classical musical education, which he always valued highly. As a result, he had a profound respect for the musical tradition, not only European music. Throughout his entire career, he never parted with classical music, both as a composer and as a pianist-interpreter. At the same time, it is worth emphasising that he clearly separated the two areas of his activity, jazz and classical²⁸. It is interesting to note, however, that when playing classical music, he reduced his emotions as much as possible, so that no critic found any jazz influences in his interpretations, while in his improvisations, classical piano influences were repeatedly pointed out²⁹. His intellectual formation, on the other hand, is fundamentally American, also in the sense of counter-cultural explorations in Eastern spiritual systems. In both of these areas, therefore, one should point to the eclecticism that is characteristic of American culture. In a recent interview, Nate Chinen calls Jarrett an “avid reader”³⁰. In the same interview the pianist makes the following confession: “I think I’m always in dialogue with something other than what I’ve just played” and adds: “That’s the essence of improvisation”³¹. Jarrett himself, then, points to his key inspirations outside of music. He openly admits that philosophy has a more powerful impact on his music than other music³². As McCool observes, the major intellectual current that impacts the artist is the philosophy of transcendentalism, in particular authors such as Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau or Walt Whitman, who was influenced by both. By reading texts by these founders of modern American thought, we can see how keenly intellectuals from overseas were interested in Eastern thought as early as the mid-19th century. Follow-

» 26 McCool, *A Deep Joy...*, 2, 7, 28, 3, 11, 73, 58.

» 27 Strauss, “A Maverick Pianist...”

» 28 See McCool, *A Deep Joy...*, 38.

» 29 Wojciech Olszewski calls these interpretations classicist – see W. Olszewski, *Sztuka pianistycznej improwizacji jazzowej w kontekście twórczości Keitha Jarretta, Chicka Corei i Herbiego Hancocka* (Poznań: Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego 2016), 23-29.

» 30 Nate Chinen, “Keith Jarrett’s eternal balancing act” [interview], npr music, <https://www.npr.org/2022/08/04/1115444808/keith-jarrett-eternal-balancing-act> (20.11.2022).

» 31 Chinen, “Keith Jarrett’s eternal...”

» 32 Keith Jarrett. *The Art of Improvisation, documentary*, Warner Music Group 2005.

ing them, but also on the wave of countercultural interest, Jarrett read, among others, the Lebanese writer and artist Khalil Gibran, but above all the Armenian artist and thinker Georgi Gurdjieff, whose compositions he recorded on a separate album³³. A scholarly article has been published in which the author reads Jarrett's statements about his own music through the prism of Gurdjieff's writings. Although he mentions that he intends to "demystify" Jarrett's spiritual views, he concludes only, and quite aptly, that "Gurdjieff's teachings greatly facilitated Jarrett's conceptualization of his mysterious improvisational experience"³⁴. Gurdjieff may have been the thinker who most influenced Jarrett's views, but to reduce the latter's intellectual pursuits to a single source would be an oversimplification; even when drawing on the East he remains thoroughly American. He describes himself as having been brought up in the tradition of the Christian Science Association, a church founded in the United States in 1879, whose strongly eclectic doctrine encompassed idealism and pantheism³⁵. However, one searches in vain for explicit declarations of religious affiliation in the pianist's statements.

The artist's statements form a coherent, albeit enigmatic, philosophical and spiritual system, built around improvisation, a creative act which was mysterious to Jarrett himself³⁶. To order the array of concepts the pianist uses, they can be divided into three spheres: 1. extra-musical, relating to life, philosophy, intellect, culture and civilization, art, nature, or psyche; 2. relating directly to music, jazz, improvisation, the piano, performing, and listening; and 3. touching on the "strange place" out of which music springs, most of which are spiritual or even mystical in nature. Of course, this is a somewhat artificial division, helping only to outline the essential aspects of the artist's innermost experiences and ideas.

A reconstruction of Jarrett's views can begin with an understanding of life as a process. It therefore requires an active approach, participation, a "waking state of consciousness". This enables the externalisation of the "primal need to create", something the artist has "in his blood". What is required of the creator in particular is individual work on "their own voice". This work is in fact a "spiritual practice" (Emerson), strongly linked to the contemplation of the beauty of nature. However, the artist should not expose his or her ego. On the contrary: they had better renounce the

» 33 Gurdjieff, *Sacred Hymns*, K. Jarrett – piano, ECM Records 1980.

» 34 Johanna Petsche, "Channelling the Creative: Keith Jarrett's Spiritual Beliefs Through a Gurdjieffian Lens", *Literature & Aesthetics* 19, (2) 12.2009, 138-158 [pdf] https://www.academia.edu/5838343/Channelling_the_Creative_Keith_Jarretts_Spiritual_Beliefs_Through_a_Gurdjieffian_Lens (28.12.2022).

» 35 See *Stowarzyszenie Chrześcijańskiej Nauki* [entry:] *wikipedia*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Stowarzyszenie_Chrze%C5%9Bcija%C5%84skiej_Nauki (26.11.2022).

» 36 See McCool, *A Deep Joy...*, 85.

“I” and do not identify with what is being done. The artist should strive to become a perfect, co-creative medium. For this to happen, he or she must learn to “listen” - to be “absolutely involved” and to be present. They must participate and plunge into the flow/process/flux they experience during the creative act, particularly during musical improvisation. This refers to any improvisation, but especially jazz improvisation, although Jarrett also mentions improvisation in ethnic music and even the memory of improvisation in the compositions of Bach or Beethoven. It is improvisation that has a special place in the act of creating music, as it enables music to be created “organically”. There is no division here between composer and performer as its nature is holistic. A true improviser is required to start playing music “without preparation”. This aspect, contrary to what jazz textbooks claim³⁷, has been repeatedly emphasised by Jarrett as a precondition for his solo concerts in particular. Even in his last interview he points out: “The something I succeed at is to not prepare”³⁸, which indicates that this is a precondition for him. When asked by a journalist how it happens that he plays without preparation, he replied: “my hands do it on their own”³⁹, and on another occasion he stated that “my left hand knows more than me”. The process of improvisation ultimately leads to a state of ecstasy - a word that appears repeatedly, not only in Jarrett’s statements but also in those of other improvisers⁴⁰. And here we enter a sphere that is inexplicable, mysterious even to the artist himself, who often refers to concepts from the realm of religion and especially mysticism, for which he is also often criticised, because it is difficult to find any polemic here. This ecstasy, i.e. the act of creation itself, is in fact, in the artist’s understanding, a participation in the harmony of the universe, a sense of having no boundaries, of unity. Ultimately, it is a miracle. On the other hand, the “strange” yet “familiar” place from which the music flows is described by the artist in various terms: silence, source, beginning, fullness, meaning, and spirit. Furthermore, he often uses terms of a spiritual nature in relation to the music he plays: prayer, hymn, and song. This is because the creative act is sacred. During this act the artist is merely a “conduit”, as he wrote in a note to *Solo Concerts*: “I don’t believe that I can create, but that I can be a channel for the Creative. I do believe in the Creator, and

» 37 “Let your musical ideas be in your head before you play them” – Wojciech K. Olszewski, *Sztuka improwizacji jazzowej* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 2016), 244.

» 38 Chinen, “Keith Jarrett’s eternal...”

» 39 Keith Jarrett. *The Art of Improvisation*.

» 40 “Ecstasy – a state of perception in which we seem to be ‘outside ourselves’ or in several places at once – is an essential element of free improvisation” – Frederic Rzewski, “Kameralne eksplozje: nihilistyczna teoria improwizacji”, transl. Michał Mendyk, in: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, sel. and ed. Christoph Cox, Daniel Warner (Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010), 342.

so in reality the album is His album"⁴¹. Investigating Jarrett's inspirations by Gurdjieff, Johanna Petsche goes as far as to say that "Jarrett understands improvisation as a mystical process where he aims to connect with an ultimate cosmic principle"⁴². He ultimately concludes that music has nutritional value, which we all need. Its uniqueness arises from the fact that it makes its impact even "against one's beliefs".

In this context, it is not difficult to understand his passionate assault on the music industry, his criticism of the excessive focus on the technical aspects of playing, his distrust of the fascination with technological progress, electric instruments, and the Internet.

It is interesting to note that perhaps his most important "manifesto" was attached to an album that is completely atypical when compared to his entire oeuvre, considered by many to be misguided and marginal, yet extremely important to the artist himself. I refer here to the double album *Spirits*, recorded in 1985. With this music, created in his own recording studio without any preconceptions on a dozen ethnic instruments from various parts of the world, Jarrett was to overcome the problems he was experiencing at the time in his relationship with the piano. The motto for the text is *Sonnet XIX* from Rainer Maria Rilke's cycle of *Sonnets to Orpheus*. Because this important text, a manifesto of sorts, is not commonly found in publications about jazz or music, I will quote it in extenso:

All true art is a reminder of forgotten, or soon-to-be-forgotten, relationships, whether it be God and man, man and woman, earth and humanity, colour and form [...].

Silence is the potential form, which music can arise. Music is the „activity-of-meaning“ that is able to be actualized only because of silence. [...]

Musicians can and do fool themselves every day when they say they are „making music“. They mean they are playing their instrument very well. This can be done by computers. What computers cannot deal with is value: meaning.

Thus: Spirits.

[...] We must be open to the spaces (silence) in order to fill them just right. We must see the spaces, inhabit them, live them. Then, the next note, the next move, becomes apparent because it is *needed*. Until it is apparent, nothing should be played. Until it is known, nothing should be anticipated. Until the whole appears, the parts should not be criticised. Until you are participating in this, you can-

» 41 Keith Jarrett, *Solo Concerts Bremen/Lausanne*, ECM 1973, quoted after: Petsche, "Channelling the Creative...", 155.

» 42 Petsche, "Channelling the...", 157.

not hear. Until you hear, you cannot play. Until you listen, you cannot make music. Music is part of life. It is not a separate, controlled event where a musician presents something to a passive audience. It is in the blood. A musician should be able to reveal this. Music should not remind us of the control we seem to have over our lives. It should remind us of the necessity of surrender, the capacity in man for understanding the reason for this surrender, the conditions that are necessary for it, the Being necessary for it.

[...] What if there is only one channel left for remembering this since religion has condoned it in order to survive (healthily and organizable)? What if this channel is “art”, because in its deepest sense, its moral sense, it is participation, not separation. What if art is the only way left to penetrate the armour we’ve built up to eliminate seeing our true nature. [...]

I can talk about it in this way because I do not feel that I „created” this music as much as allowed it to „emerge”. It is this emergence that is inexplicable and incapable of being made solid, and I feel (or felt) as though not only do you never step in the same river twice, but you are never the same when stepping in the river. The river has always been there, despite our polluting it. This is a miracle, and in this day and age we need it. At least I do⁴³.

The above statement calls for some additional comments from another manifesto, which is even more outspoken in its critique of the current situation in jazz and, more broadly, in culture. I mean here a “New York Times” article from 1992, where Jarrett pays homage to the recently deceased Miles Davis as one of few representatives of true jazz:

Try to imagine the first musician. He was not playing for an audience, or a market, or working on his next recording, or touring with his *show*, or working on his image. He was playing out of need, out of his need for the music. Every year the number of musicians who remember why they play music in the first place gets smaller, and the greatest loss from this handful was Miles Davis [...]

More recordings are being made than ever before (nowadays a musician has to record to be taken seriously), but there is less meaningful music. We have substituted quantity for quality, and to make up for the lack of real “voices” on these recordings and to keep people thinking there are alternatives, new categories are constantly being invented.

[...] This is a good place to mention that “Do your own thing” came

» 43 Keith Jarrett, “Spirits” [note appended to the *Spirits* album, 1986 ECM Records].

from Ralph Waldo Emerson, who actually said, “Do your thing, and I shall know you.” In other words, you reveal yourself to others through what you do. Emerson’s statement was not meant to be a kind of *carte blanche* to follow our shallowest whims: it’s not about lifestyle or fashion or technique or casual choices. His statement contains a warning: I will only recognize you if you have your voice; I will not recognize you otherwise.

[...] where is that voice, that original voice, that individual, primal need? Where is Miles? Where is the music?

Whatever clothes Miles wore, it was always Miles in those clothes. Whatever noise was around him, Miles still played from that need, his sound coming from that silence, the vast, liquid, edgeless silence that existed before the first musician played the first note. We need this silence, because that’s where the music is⁴⁴.

It is not difficult to understand why Jarrett, for whom a concert is a celebration, places equally high demands on his audience, saying: „I almost play the audience”, because improvisation is interaction. Equally relevant here are the concert venue, its atmosphere and, above all, the quality of the instrument.

“The inside of the piano”

The pianist’s relationship with his instrument is very interesting. Jarrett is known to attach importance to the quality of the instrument he performs on⁴⁵. He even once stated that some pianos have more personality than some people⁴⁶. He would be openly critical of the piano as such; I mean here statements like: “it’s a relatively, [...] boring instrument!”⁴⁷. He has tried to overcome such limitations of the instrument in a host of different ways. In jazz, he was more inspired by the saxophone; he pointed to John Coltrane and Ornette Coleman. Anecdotes are told about his bizarre love and hate “romance” with the instrument, which began nearly at the beginning of his life: “I grew up with the piano [...] I learned its language while I learned to speak”⁴⁸. At the age of six, when he got his first instrument, he liked to sleep under it. In 1964, he was to be relegated from Boston’s

» 44 Jarrett, “Categories Aplenty, But...”

» 45 He had an instrument brought from Berlin for his 2003 concert in Warsaw. See Marek Dusza, “Z miłości do melodii”, *Rzeczpospolita*, 2–4.05.2003, A15.

» 46 See McCool, *A Deep Joy...*, 41.

» 47 McCool, *A Deep Joy...*, 41.

» 48 [ECM official website].

Berklee College of Music for “playing on the inside of the piano”⁴⁹. His long-standing band partner Jack DeJohnette describes this nearly physical relation as follows:

The one thing that struck me about Keith, that made him stand out from other players, was that he really had a love affair with the piano, it's a relationship with that instrument... Keith's hands are actually quite small but because of that he can do things that a person like myself, or other pianists with normal hand spans, can't do... it enables him to overlap certain chord sequences and do rhythmic things and contrapuntal lines and get these effects of like, four people playing the piano... But I've never seen anybody just have such a rapport with their instrument and know its limitations but also push them to the limits, transcend the instrument⁵⁰.

Jarrett had at least two major crises in his relationship with the piano: one in the mid-1980s, when, feeling too dependent on the instrument, he recorded the aforementioned *Spirits* album, where the piano appears infrequently. At the same time, he recorded highly original, improvised music played on the clavichord⁵¹, and performed some Bach compositions on the harpsichord. His second crisis came after nearly 10 years, when he succumbed to chronic fatigue syndrome. For a whole year he could not even look at the piano, and lifting the lid of the keyboard was beyond his power⁵². He overcame this crisis by playing simple melodies for his wife for a few minutes each day, which he wanted to impart with the sound of singing, to turn illness into song⁵³. The result of these efforts is the album *The Melody at Night, with You*⁵⁴. On another occasion he observed: “I always wanted the piano to sound like a voice”⁵⁵. Commentators of his performance draw attention to his unique way of striking⁵⁶, his impeccable touch, his legendary technique, and even his devout reverence and respect for the instrument, which he treats in a thoroughly classical manner⁵⁷. As the artist himself confessed, he arrived at this technique thanks to his classical training and the immense self-imposed discipline.

» 49 McCool, *A Deep Joy...*, 72.

» 50 Carr, *Keith Jarrett...*, 46-47.

» 51 Keith Jarrett, *Book of Ways*, ECM Records 1986.

» 52 Keith Jarrett. *The Art of Improvisation*.

» 53 Keith Jarrett. *The Art of Improvisation*.

» 54 Keith Jarrett, *The Melody at Night, with You*, ECM Records 1998.

» 55 “Keith Jarrett Interview Conducted By Stuart Nicholson”: February 2009 [pdf] <https://stuartnicholson.uk/keith-jarrett-interview-february-2009-2/> (28.12.2022).

» 56 Berendt, *Od raga do rocka...*, 324.

» 57 Olszewski, *Sztuka pianistycznej improwizacji...*, 29.

This way of treating the instrument, as well as his reputation as an eccentric and mystic evoke comparisons with another giant of the piano, the Canadian Glen Gould, whom Jarrett himself mentions in his performances of Bach's works⁵⁸. It would be interesting to carry out a comparative study of the two pianists' approach to music and the instrument. Suffice it to mention here that they clearly differ, apart from Gould's fascination with modern technology, in their attitude to performance. Gould treated the stage in terms of competition and, as time went on, increasingly shunned live performance because, as he wrote: "Interpretation is not a struggle, but an act of love"⁵⁹. Jarrett would certainly subscribe to the latter part of this opinion, as he would to many other views of the Canadian. In particular, both share an ecstatic attitude to music⁶⁰. However, since Gould disliked public performances and hated jazz⁶¹, the gulf between them was unbridgeable.

Performances at the keyboard

From what has already been written, Jarrett's performances are clearly unique events, if only because of the importance attached to the acoustic realm and the high bar set for audience reaction. However, they have also gained notoriety through the pianist's recognizable behaviour: his physical activity, his facial expressions, and his additional sound effects. Of course, Jarrett is not the only one who sings while playing, as Gould does it too. Jarrett is not the only one who moves spontaneously at the keyboard, as many other jazzmen do it. He is not the only one with whom facial expressions are extremely evocative during a performance, but he is the only one who is so remarkably constant and consistent in this. Unfortunately, there are precious few video recordings available in relation to the number of concerts he has played, but the ones posted on YouTube demonstrate that, at least since 1972, the date of the oldest available video recording of a solo concert⁶², his repertoire of behaviours, gestures or noises has been fundamentally constant. This is true regardless of whether he is playing in an ensemble or solo. The exceptions are interpretations of classical music by other composers, when the pianist sits before the keyboard in complete concentration and silence.

» 58 See McCool, *A Deep Joy...*, 42.

» 59 Glenn Gould, quoted after: Stefan Rieger, *Glenn Gould, czyli sztuka fugi* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2007), 21.

» 60 See Rieger, *Glenn Gould, czyli...*, 10, 54.

» 61 See Rieger, *Glenn Gould, czyli...*, 48.

» 62 Keith Jarrett *Live in Molde, Norway, 2 August 1972* [video], <https://www.youtube.com/watch?v=uxiP6K56bHo> (17.11.2022); a complete list of video recordings of full solo concerts to be found in the bibliography.

Because his solo concerts most fully reflect the views he proclaims⁶³, I will continue to deal primarily with them. If one wanted to describe his behaviour without knowing the underlying ideas, one would have to treat it as a one-man theatre accompanying the performance of music, which may irritate some and force others to concentrate on the artist himself. The fixed repertoire of this performer, who also improvises with his body, includes deep breathing, dynamic movement of the arms, shoulder blades and the entire body, standing up, bending on his feet, rubbing his hips against the wood of the instrument, stomping, squatting again and constantly moving on the stool, deep bends up to the keyboard and often standing, bent, for a long time, then again almost attacking the keyboard with his whole body, sometimes even playing directly on the strings with his fingers. Many times, one gets the impression that the instrumentalist actually helps the music resound with his body movements. All this time, the head, which the artist often turns sideways or lifts upwards, is at work. The facial expression does not stop either: pulling the whole face down, tightening the eyes, arranging the mouth in various shapes and making the most varied noises or vocalisations, the most characteristic of which can be described as sing-groans. Depending on the nature of the music played, after extremely dynamic, atonal passages, the artist can move on to lyrical and very calm sounds. Then he sits down again in concentration and calms down, or, stamping his foot, he goes into a rocking blues rhythm.

Such a performance can last continuously for more than half an hour, then there is usually a break, the audience applauds, the artist bows towards the listeners, and leaves the stage only to come back to it a moment later and improvise for another hour or so. Sometimes, however, especially in the later period, concerts are composed of shorter passages. These may have been the artist's own improvisations or improvisations based on jazz standards, but in both these variants the behaviour is not particularly different.

I have already mentioned the relationship with the audience, to whom the artist recommends "hard" listening⁶⁴. Performances often begin with a lecture by the artist on the "risky" nature of improvisation, hence the requirement to remain in absolute silence during the concert, which for Johanna Petsche is another element intended to emphasise the uniqueness of these performances, adding drama and immediacy⁶⁵. Anecdotes about Jarrett's low threshold for accepting inappropriate audience behaviour are well-known⁶⁶: the artist can admonish listeners for taking

» 63 See McCool, *A Deep Joy...*, 95.

» 64 Strauss, "A Maverick Pianist..."

» 65 See Petsche, "Channelling the...", 142.

» 66 Brian Zimmerman, "Jarrett's Profoundly Emotional Excursion at Carnegie Hall", *Down Beat*, 16.02.2017, <https://downbeat.com/?/news/detail/jarretts-emotional-excursion-at-carnegie-hall> (13.11.2022); "No one commented on the absolute ban on photography (including off-stage)

a picture with a flash, making noise or coughing; his commentary on inappropriate audience behaviour during a concert can be harsh, indeed; during a 2016 concert in Vienna he said: "Isn't this supposed to be the centre of the European classical tradition?"⁶⁷. But he also knows how to relate to the listeners. During a concert in 2017, he repeatedly stepped up to the microphone to lash out at President Donald Trump's administration, and after two encores, such a dialogue ensued: "We love you, dude!" [...] "I love you, too," [...] "You are," [...] "the first audience that made me cry"⁶⁸.

In between pieces, comic situations might occur. For instance, during a 1987 concert in Tokyo entitled *Solo Tribute*, after the eighth piece, the pianist stood up during the applause, smiled, stroked his head, wiped his face with a blue towel, which he then folded, threw carelessly towards the piano, smiled again, refolded the towel with a smile and placed it on the edge of the instrument, and received thunderous applause for this unforced performance⁶⁹.

This playfulness, a consistent feature of his concerts, may seem like an overly intrusive, disruptive mannerism, but in light of what we already know about Jarrett's views, it seems not so much an unnecessary addition as something inherent in the very act of improvisation.

Improvised solo concert as a musical mystery

There has already been mention of the ecstatic aspects present in music, particularly in jazz improvisation. One of the two types of ecstasy, in addition to static, is that associated with movement, that is, motoric, during which movement is preceded by a phase of "raising the level of sensitivity (quieting, concentration)" until it strives for a trance-like climax, induced consciously and intentionally⁷⁰. Very often trance takes on the character of a dance to rhythmic music and is an element of many rituals in which religion, medicine and art melt into one, as is the case of e.g. shamanic

under threat of the concert being cancelled as a whim. No one was surprised by the demands of the artist, for whom a piano worthy of his talent was brought from Germany especially for this one concert. Because this is not a quirk, but an expression of respect for the music, for the listeners" – Olaf Szewczyk, "Ostatni, który tak gra jazz", *Gazeta Wyborcza*, 2–4.05.2003, 13.

» 67 Chinen, "Keith Jarrett's eternal..."

» 68 Zimmerman, "Jarrett's Profoundly..."

» 69 Keith Jarrett, *Solo Tribute* [Tokyo 1987] [video], <https://www.youtube.com/watch?v=itBfg-DADAc&t=3603s> (20.09.2022).

» 70 *Ekstaza* [entry:] *Leksykon mistyki*, ed. Peter Dinzelbacher, transl. Bogusław Widła (Warszawa: Verbinum – Wydawnictwo Księży Werbistów 2002), 70-71.

séances. Their purpose is precisely to help achieve mystical states, for example, to invite the spirit⁷¹.

A sceptic will probably say that Jarrett is being mystical and does all this to focus attention on himself, to be recognized. Some might say that he is unnecessarily exposing his ego, or finally covering the shallowness of his art. There are also those who regard the mystical nature of these concerts as a “great marketing triumph”⁷². These arguments, however, are contradicted not only by the widespread appreciation of the quality of this music, which the author of this article shares, but also by the aforementioned small number of available video recordings, compared to the mass of audio recordings. The vast majority of people listen to Jarrett’s improvisations from audio recordings without observing his “wild” body work, at most hearing quiet moans, sighs or vocalisations time and again. We have no reason to believe that Jarrett fakes what he experiences while improvising, especially since improvisers from other musical traditions also speak in similar terms, borrowed from religion. However, we can be almost certain that if the artist had not allowed his body to work freely and partially without control, he would not have been able to improvise the way he did for years. By his own admission, this happens “out of necessity... it’s the only way I can get the piano to do what I want it to do”⁷³. This paradoxical state was succinctly explained by one of Jarrett’s masters, the free jazz composer Ornette Coleman: “I’m just so busy and concentrated on my performance that I’m not really aware of what exactly I’m doing”⁷⁴. Live music as a stream of transcendence demands that one enter and immerse oneself in it, surrendering oneself wholly to its effect; excessive body control could stifle it.

Thanks to his classical education, Jarrett mastered his piano technique to perfection, while his fascination with free jazz allowed him a kind of partial liberation from control in order to engage holistically in the creative act. The improviser then becomes a medium, a channel through which this “stream” flows. After all, the artist himself said: “I play exactly what I hear”⁷⁵. Everything happens in front of a live audience, and therefore requires great concentration and responsibility. The artist often emphasises

- » 71 Eric Bourguignon, “Trans a taniec ekstacyzny”, in: *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, ed. Jadwiga Majewska, transl. Anna W. Brzezińska [et al.] (Kraków: Korporacja Ha!art 2013), 535-544.
- » 72 Andrew Solomon, “The Jazz Martyr”, *New York Times*, 9.02.1997, 3, quoted after: Petsche, “Channelling the...”, 143.
- » 73 Len Lyons, *The Great Jazz Pianists Speaking of Their Lives and Music* (New York: Quill 1983), 298, quoted after: Petsche, “Channelling the...”, 143.
- » 74 Ornette Coleman, “Change of the Century”, transl. Michał Mendyk, in: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, sel. and ed. Christoph Cox, Daniel Warner (Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010), 325.
- » 75 Strauss, “A Maverick Pianist...” (15.11.2022).

this responsibility and the seriousness of this work: “that’s the most serious thing I do in terms of focus and craziness”⁷⁶.

As Manfred Eicher observed: “Keith Jarrett is a musician with the soul of a singer”⁷⁷. We must also add that his body is sensitive to “the visceral influence of musical performance”⁷⁸.

A mystery means a secret. We know that for the improvising musician the process he is part of is full of mystery, as it is for the other participants who listen to the sounds. ●

Abstract

The article reflects on the phenomenon of Keith Jarrett’s piano improvisation. The author defends this renowned jazz pianist, offering a fuller view of his controversial “theatrical” stage behaviour. The essential thesis of the article is the recognition of these “performances” as a necessary, integral part of the improvised creative process. This involves the partial loss of control over the body in order to ecstatically “sink” into the musical “flow”. From the pianist’s numerous statements on the aesthetics of jazz improvisation, it is clear that it has the character of a spiritual process for him, and its source is mysterious to the musician himself. This spirituality, similarly to Jarrett’s music, is eclectic in nature: elements of the European tradition mix with Eastern ones, but the American tradition, in particular that of the Transcendentalists, remains most important. In his analysis, in addition to the literature, the author refers to the rich output recorded on audio and video, primarily solo concerts, of which only a few video recordings are available on the YouTube platform.

Keywords:

Keith Jarrett, improvisation, solo concerts, piano, jazz, ecstasy

Bibliography

An unofficial website about jazz pianist Keith Jarrett. <https://www.keithjarrett.org/> (27.10.2022).

Berendt, Joachim E. *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*. Transl. Stanisław Haraśchin, Irena and Waław Pankowie. Kraków: Wydawnictwo Muzyczne, 1979.

Bourguignon, Eric. “Trans a taniec ekstatyczny”. In: *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, ed. Jadwiga Majewska, transl. Anna W. Brzezińska [et al.], 535–544. Kraków: Korporacja Ha!art, 2013.

Carr, Ian. Keith Jarrett. *The Man and His Music*, New York: Da Capo Press, 1992.

Chinen, Nate. “Keith Jarrett’s eternal balancing act” [interview], npr music, <https://www.npr.org/2022/08/04/1115444808/keith-jarrett-eternal-balancing-act> (25.11.2022).

» 76 “Keith Jarrett Interview...” (28.12.2022).

» 77 Keith Jarrett. *The Art of Improvisation*.

» 78 See McCool, *A Deep Joy...*, 83.

Coleman, Ornette. "Change of the Century." Transl. Michał Mendyk. In: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, sel. and ed. Ch. Cox, D. Warner, 324–325. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.

Davis, Miles (collaboration Quincy Troupe). *Ja, Miles*. Transl. Tomasz Thuczkiewicz. Łódź: Wyd. Łódzkie, 1993.

Dusza, Marek. "Z miłości do melodii." *Rzeczpospolita*, 2–4.05.2003, A15.

ECM [official website of the studio]. <https://www.ecmrecords.com> (23.11.2022).

Jarrett, Keith. "Categories Aplenty, But Where's The Music?" *New York Times*, 16.08.1992, Sec.H:19, <https://www.nytimes.com/1992/08/16/archives/pop-view-categories-aplenty-but-wheres-the-music.html> (10.10.2022).

Jarrett, Keith. Spirits [note appended to the Spirits album. 1986 ECM Records].

Keith Jarrett [entry in:] "Keith Jarrett Interview Conducted By Stuart Nicholson". February 2009 [pdf] <https://stuartnicholson.uk/keith-jarrett-interview-february-2009-2/> (28.11.2022).

Keith Jarrett. *The Art of Improvisation*, documentary, Warner Music Group 2005.

Leksykon mistyki. ed. Peter Dinzlacher. Transl. Bogusław Widła. Warszawa: Verbinum – Wydawnictwo Księży Werbistów, 2002.

McCool, Jason C. *A Deep Joy Inside It: The Musical Aesthetics of Keith Jarrett* [Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2005] [pdf]. <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/2868> (20.10.2022).

Olszewski, Wojciech K. *Sztuka improwizacji jazzowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2016.

Olszewski, Wojciech. *Sztuka pianistycznej improwizacji jazzowej w kontekście twórczości Keitha Jarretta, Chicka Corei i Herbiego Hancocka*. Poznań: Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, 2016.

Petsche, Johanna. "Channelling the Creative: Keith Jarrett's Spiritual Beliefs Through a Gurdjieffian Lens." *Literature & Aesthetics* 19/2 (December 2009): 138–158. https://www.academia.edu/5838343/Channelling_the_Creative_Keith_Jarretts_Spiritual_Beliefs_Through_a_Gurdjieffian_Lens (13.11.2022).

Rieger, Stefan. *Glenn Gould, czyli sztuka fugi*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.

Rilke, Rainer M. Poezje. Gedichte. Transl. Mieczysław Jastrun. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1993.

Rzewski, Frederic. "Kameralne eksplozje: nihilistyczna teoria improwizacji." Transl. Michał Mendyk. In: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, sel. and ed. Christoph Cox, Daniel Warner, 339–344. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.

Schmidt, Andrzej. *Historia jazzu 1945–1990*. Vol. 3: "Zgiełk i furia." Warszawa: Lemat-"Srebrna-Media", 1997.

Stowarzyszenie chrześcijańskiej nauki [entry in:] wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Stowarzyszenie_Chrze%C5%9Bcija%C5%84skiej_Nauki (17.11.2022).

Strauss, Neil. "A Maverick Pianist Answers Back" [an interview with Keith Jarrett]. *New York Times*, 9.03.1995, <https://www.nytimes.com/1995/03/09/arts/the-pop-life-a-maverick-pianist-answers-back.html> (15.11.2022).

Szewczyk, Olaf. "Ostatni, który tak gra jazz." *Gazeta Wyborcza*, 2–4.05.2003: 13.

Zimmerman, Brian. "Jarrett's Profoundly Emotional Excursion at Carnegie Hall." ["Głęboko emocjonalna wycieczka Jarretta w Carnegie Hall"]. *Down Beat*, 16.02.1017, <https://downbeat.com/?/news/detail/jarretts-emotional-excursion-at-carnegie-hall> (22.11.2022).

Żmidziński, Jakub. "Białe światło w muzyce końca wieku – o ostatnich nagraniach K. Jarretta i A. Pärta." *Czas Kultury*, no. 2–3 (2000): 90–91.

Żmidziński, Jakub. "Wzgórza błękitnych nut – nuty błękitnych gór." *Prace Pienińskie* 27 (2017): 221–225; "Wzgórza błękitnych nut – nuty błękitnych gór. Recenzja, na którą muzyka czekała 12 lat...", 19.04.2018 [reprint with an introduction by Tomasz Trzciniński]. <http://pressmania.pl/wzgorza-blekitnych-nut-nuty-blekitnych-gor-recenzja-na-ktora-muzyka-czekala-12-lat/> (10.11.2022).

Video recordings of solo concerts examined in the article:

Jarrett Keith, *Last Solo* [Tokyo 1984]. <https://www.youtube.com/watch?v=fkKJ3a-FGYNiQ>

Jarrett Keith, *Solo Tribute* [Tokyo 1987]. <https://www.youtube.com/watch?v=itB-fg-DADAc&t=3603s>

Keith Jarrett Live in Molde, Norway, 2 August 1972. <https://www.youtube.com/watch?v=uxiP6K56bHo>

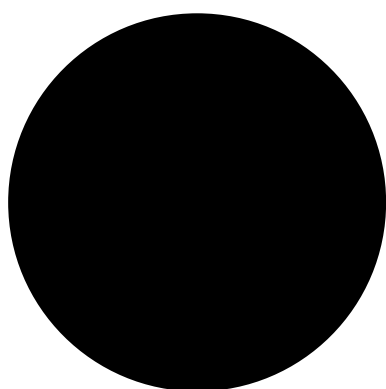
Complete list of audio recordings:

Keith Jarrett discography [entry:] wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Keith_Jarrett_discography

Keith Jarrett Discography Version 40, [JUNE 2019 More than 650 tracklists and 1200 entries], [pdf]. <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=2019-06-Keith-Jarrett-discography-Maurizio>

Recenzje i omówienia

Sebastian Dudzik
Sidey Myoo
Paulina Pukytė



Sebastian Dudzik

Historyk sztuki, kurator, adiunkt w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK w Toruniu. Wykładał także na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Jest prezesem Stowarzyszenia Intergrafia, a także członkiem Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. W obszarze jego zainteresowań badawczych znajduje się zarówno sztuka nowożytna jak i najnowsza. Od wielu lat zajmuje się historią i teorią grafiki artystycznej, a także problemem strategii wystawienniczych i kolekcjonerskich nowych mediów. Aktualnie przedmiotem jego badań jest także zagadnienie uniwersum w sztuce polskich artystów urodzonych w dwudziestoleciu międzywojennym. Autor książek: *Jerzy Grabowski. Artysta i uniwersum* (2012) oraz *Antoni Starczewski. Artysta i uniwersum* (2014), *Język procesu we współczesnej grafice polskiej* (2022) a także blisko dwustu problemowych artykułów, esejów i recenzji z zakresu sztuki i kultury wizualnej.



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

Izabella Gustowska.

Manifesty

i osobiste oblicza buntu

Gdy w tytule wystawy artystycznej pojawia się słowo „manifest”, niechybnie spodziewać się można narracji o ciężkim kalibrze. Szczególnie w przypadku prezentacji prac artystki dojrzałej, mającej niemały udział w kształtowaniu współczesnej kultury. Przekraczając próg galerii widz przygotowany będzie zatem na konfrontację z doktrynalnymi wypowiedziami, głębokimi, często objawionymi prawdami o sztuce i jej roli we współczesnym świecie. W przypadku *Manifestów Izzy G.* sytuacja jest jednak wyraźnie odmienna. Tytuł w równym stopniu odnosi się do treści, co do figury samej artystki, zawiera więc wyraźny sygnał obecności szeregu osobistych odniesień w tytułowych manifestach. I rzeczywiście, taki charakter ma przygotowana w Toruniu prezentacja, więc oczekujący kategorycznych sądów i definicji widz będzie z pewnością nieco rozczarowany. „Statementowe” deklaracje Izabelli Gustowskiej mają wyraźnie inwersyjny charakter i ukierunkowane zostały (jeżeli nawet nie dosłownie, to pośrednio) na własne doświadczanie i definiowanie świata. Choć pojawiają się na wystawie nośne, uniwersalne hasła („wolność”, „miłość”, „tolerancja”, „demokracja”, „kultura”, „nauka”, „sztuka”), to jej poszczególne odsłony nie ujawniają przed nami wielkich uniwersalnych prawd, nie dają też żadnych definitywnych odpowiedzi czy jednoznacznie brzmiących wskazówek na przyszłość. Ale czy to w ogóle jest konieczne, by dotykać rzeczy ważnych? Równie sugestywnie czyni to artystka poprzez wizualne, poetyckie udokumentowanie osobistej refleksji na temat kondycji współczesnego świata i ludzkiej świadomości. Tytułowe manifesty kreślą zarazem jedyną w swoim rodzaju mapę „spraw ważnych” dla artystki, definiują jej stosunek do świata, ludzi, a przede wszystkim samej siebie. W rozmowie z Martą Smolińską Gustowska bez ogródek przyznaje, że mają one charakter osobisty i są wyrazem niezgody na różne aspekty otaczającej nas rzeczywistości. W tej subiektywnej perspektywie jawi się jednak głębokie, uniwersalne przeżywanie świata. Przeżywanie, które niejako mimochodem

generuje szereg rudymenarnych pytań i wbrew powtarzanym jak mantra zapewnieniom „ja to wiem”, ujawnia niezmierzone pokłady niepewności i troski o otaczający świat. Sygnalizowane przez artystkę niezgody na społeczną, polityczną czy ekologiczną rzeczywistość czynią z tytułowych *Manifestów*, nie tyle doktrynalne deklaracje, co swoiste wielopoziomowe memento zachęcające do własnej refleksji nad proponowanymi przez artystkę tematycznymi wątkami.

Na toruńską ekspozycję składają się trzy monumentalne projekcje: *Truczna IV, 16 minut* oraz *Panoramiczny Happening Jeziorny*. Każda wyświetlana jest w odrębnej sali, dzięki czemu obrazy mogą nie tylko swobodnie, bez zakłóceń wybrzmiewać, ale też podejmować grę z otaczającą przestrzenią. Swoistą kłamrę narracyjną dla poszczególnych odsłon stanowił performans *Ja artystka wizualna* przeprowadzony w ograniczonej przestrzeni półpiętra galerii.

Trzy sale – doświadczanie przestrzeni i różne stopnie odbarwiania obrazu

Rozkład sal ekspozycyjnych w toruńskiej Wozowni sprzyja z jednej strony budowaniu szeregu autonomicznych prezentacji o odmiennym rytmie narracji czy wizualnym nasyceniu, z drugiej strony zaprasza wręcz do tworzenia interwałowej i zarazem kłamrowej konstrukcji narracyjnej, w której widz, niczym w muzycznym utworze, doświadczał będzie powracających fraz, motywów czy nawet większych struktur (takie możliwości daje choćby strukturalne podobieństwo dwóch głównych sal). Idąc na wystawę będącą pokłosiem kuratorskiej współpracy Marty Smolińskiej z Izabellą Gustowską, byłem więc niezmiernie ciekaw, jak ten doskonały, artystyczno-kuratorski tandem posłużył się dobrze już przezeń rozpoznaną przestrzenią ekspozycyjną. To, co zobaczyłem, nie rozczarowało mnie. Przygotowana wystawa mimo swego minimalistycznego charakteru oferuje bogatą, wysmakowaną grę obrazami, a nasza ich recepcja w dużej mierze kształtowana jest poprzez ich dialog z otaczającą przestrzenią. Rozgrywa się ona niejako mimochodem, niepostrzeżenie. Warto zwrócić uwagę, że prowadzona jest niejako na dwóch poziomach: bezpośredniej konfrontacji i strukturalno-symbolicznego „ułożenia” całości ekspozycji. Prowadzony przez kolejne sale widz jest na różne sposoby wciągany w ową przestrzenną grę. Przystaje być tylko jej obserwatorem i staje się jej integralnym elementem. Tak poczułem się ja sam i pozwoliło mi to swobodniej niż zwykle poddać się proponowanym przez artystkę medialnym narracjom.

Wędrówka po wystawie zaczyna się od doświadczania czerni, a właściwie przyjaznej ciemności, która zaprasza widza do przekroczenia progu znajdującej się na parterze największej galeryjnej sali. Dlaczego przyjem-

nej? Bo pozwala widzowi dobrze czuć się ze sobą. Choć niemal dotykowo otula i niemal wchłania nas, to jednocześnie nie unieważnia charakterystycznego rytmu ciemnych, masywnych słupów. To wyznaczone przez nie podziały oraz multiplikowane skosy zastrzałów wchodzą w zadziwiającą interakcję z charakterystyczną triadą arkadowych łuków, w które wpisana została zajmująca niemal całą szerokość długiej ściany trzykanałowa projekcja *Trucizny IV*. Delikatna gra tych wyrazistych, geometrycznych wartości sprawia, że anektujące płaszczyznę ściany czarno-białe obrazy unieważniają jej fizyczny wymiar, otwierając tym samym w zaskakujący sposób przestrzeń samej galerii. Z jednej strony cały czas odczuwamy umowność projekcji, z drugiej trudno oprzeć się wrażeniu zagładania w zwielokrotnione albertiańskie okno i przekraczania spojrzeniem granicy dwóch światów. Tytułowa trucizna w równym stopniu odnosi się do zagrożenia, które na nas czyha, jak i do zgubnych efektów ludzkiej działalności. Zmienność obrazów i ujęć powoduje, że trudno jest nam jednoznacznie określić własną pozycję wobec iluzorycznej rzeczywistości. Raz jesteśmy zdystansowanym obserwatorem zmieniających się jak w kalejdoskopie kadrowanych ujęć różnych miejsc, by za chwilę znaleźć się niejako pomiędzy przedstawianymi weń ludźmi. Ta płynna zmienność sprawia, że możemy identyfikować się zarówno ze sprawcą, jak i potencjalną ofiarą, niepewną swego losu, żyjącą w poczuciu permanentnego zagrożenia. Wrażenie różnych poziomów opresji pogłębiają krótkie, ale zapadające mocno w pamięć zbliżenia wyłuskanych z tłumu pojedynczych postaci. Na ten przedziwny obrazowy ciąg nakładany jest momentami widok zalewającej wszystko wody. „Infekuje” ona każdą zaanektowaną rzecz, każdy skrawek przestrzeni. Woda będąca źródłem życia potrafi być zarazem żywiołem niszczycielskim. Sama też, przyjmując wszelkie ludzkie zanieczyszczenia, nieuchronnie zmieni się w zabijającą wszystko truciznę. W obu przypadkach człowiek jawi się jako istota bezbronna, o wątpliwej szansie na jakąkolwiek ucieczkę. Problem w tym, że nie może też uciec od odpowiedzialności. Pozostaje jedynie otwarte pytanie o jej stopień, czy wszyscy równie jesteśmy winni? Nie otrzymamy tu jednak żadnej konkretnej odpowiedzi. Świadomość tego przywraca nam perspektywę indywidualną i subiektywne, fragmentaryczne „widzenie” rzeczywistości.

Wejście do małej Sali Archiwum na piętrze, która stanowi drugą odsłonę ekspozycji, generuje zgoła odmienne od poprzednich doznania przestrzeni i kontaktu z obrazem. Niewielkie rozmiary pomieszczenia sprawiają, że konfrontowany z projekcją wypełniającą jedną z dłuższych jego ścian widz nie może zyskać bezpiecznego dystansu i pozostać w utajonej roli obserwatora bezpiecznie otulonego przez mrok. Siadając na ławeczce pod ścianą stajemy się, chcąc nie chcąc, uczestnikiem spektaklu, niemalże pochłaniani jesteśmy przez zmieniające się obrazy. Doznanie to wzмага

wydobyta przez światło projekcji, sterylne biel ścian, które zdają się dodatkowo „pchać” nas ku obrazowi. Czerni dolnej sali zastępuje doświadczenie bieli. Kolejne sekwencje projekcji zatytułowanej *16 minut* niejako konstytuują się ze światła. To zgoła odmienne pozycjonowanie widza doskonale współgra z przekazem filmu. Szesnaście minut, szesnaście książek, szesnaście cytatów z ich szesnastej strony – ta sygnalizowana już w tytule zaskakująca numerologia stanowi fundament opowieści o roli kobiety we współczesnym świecie. Wykorzystanie zestawu zaliczanych dziś do kanonu literatury feministycznej, będących jednocześnie odbiciem procesu dochodzenia do głosu społecznej świadomości kobiet (m.in. teksty Susan Sontag, Wirginii Woolf, Elfriede Jelinek, Rebeki Solnit czy Olgi Tokarczuk), jest w rzeczywistości próbą nakreślenia własnego portretu – ideowego obrazu kobiety, artystki, osoby niezwykle świadomej swego uwikłania we współczesny światopoglądowy dyskurs i zawile meandry ciągłego, kolizyjnego ścierania się przeciwstawnych wizji porządku ludzkiego świata. Wszak ów literacki wybór ma jak najbardziej charakter arbitralny, a jego źródłem jest własna biblioteka artystki. Można więc powiedzieć, że owe determinowane liczbą wrywki, chcąc nie chcąc, opowiadają nie tylko o kobiecie jako takiej, ale o konkretnej osobie. Złożony ze słów kolaż zyskuje nie tylko dopowiedzenie, ale także spoiwo integrujące poszczególne wątki w postaci narracji wizualnej. Dla mnie osobiście to właśnie w przyswajaniu tej realizacji najczęściej doznawałem swoistego *deja vu*. W poszczególnych ujęciach widziałem wyraźne nawiązania do innych, wcześniejszych prac artystki. Nie były to, jak w *Truciznie*, pojedyncze ujęcia wypreparowane z wcześniej znanych scen, lecz całe sekwencje stanowiące cichą kontynuację wątków wcześniej już artykułowanych. Wielokrotnie, jak w przypadku kobiety ćwiczącej jogę na łóżku, czy innej, przemierzającej korytarz z okrywającym plecy „gorsetem” zamkniętej w futerale wiolonczeli, moje myśli bezwiednie podążały do opowieści snutej w *Przypadku* Josephine H. I tak w mojej głowie powstawał swoisty zdwojony dwugłos, w którym przywołane wspomnienia wzmacniały aktualnie oglądany przekaz. Można powiedzieć, że zastosowana przez autorkę strategii kolażowania znalazła zaskakującą kontynuację w mojej własnej pamięci. Siłą tak budowanego przekazu, podobnie jak w *Truciznie*, jest przeniesienie narracji z poziomu ogólnego na płaszczyznę subiektywnych, osobistych doznań. Paradoksalnie ta poskładana z „okruszków” tekstów i obrazów, patchworkowa struktura właśnie przez tą jednostkową perspektywę zyskuje na wiarygodności i zarazem staje się uniwersalna. Zestawianie w jeden szereg fragmentów tekstów buduje nowe konteksty, dzięki którym wszelkie niedopowiedzenia czy urywane nagle wątki zyskują wymiar symboliczny. Mam nieodparte wrażenie, że w poetycki sposób odnoszą się też do struktury naszej pamięci i nawarstwiający się w niej, ścierającymi wspomnieniami, które

nieświadomie, mimochodem formatujemy czy też przycinamy, by móc je mitologizować i wciąż na nowo symbolizować. W tej zadziwiającej grze nie daje mi spokoju liczba szesnaście, a zwłaszcza jej fundamentalne powiązanie z systemem heksadecymalnym jako alternatywą dla powszechnego systemu dziesiętnego, pozwalającą zmienić perspektywę matematycznego widzenia i definiowania rzeczywistości. To trochę tak, jak czytanie szesnastych stron, szesnastu różnych książek.



Il. 1.

Izabella Gustowska, *Panoramyczny happening jeziorny*, widok wystawy *Manifesty Izy G.* w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, fot. Kazimierz Napiórkowski

Odsłona trzecia to powrót do ciemności. Tym razem jednak zaordynowana w prostokącie projekcja wykorzystuje panoramiczny potencjał długiej ściany. Szerokie ujęcie tafli jeziora stanowi naturalną scenografię *Panoramycznego Happeningu Jeziornego*. Zarówno tytuł projekcji, jak i wodna sceneria oraz symboliczna figura dyrygenta stanowią oczywiste nawiązanie do kantorowskiego *Panoramycznego Happeningu Morskiego* z 1967 roku. Gustowska wykorzystała tu ikoniczność wcześniejszego spektaklu, by na nowo postawić pytanie o wymiary naszej wolności i roli sztuki w budowaniu społecznej świadomości. Do realizacji przedsięwzięcia stworzyła swoisty chór złożony z medialnych artystów. Sama przyjęła rolę dyrygenta stojącego na ulokowanej w wodzie jeziora drabince. Paradoksalnie jej usytuowanie nie daje pewności, kim właściwie lub czym właściwie dyryguje. Nie ma też bezpośredniego związku między ruchem dłoni a ryt-

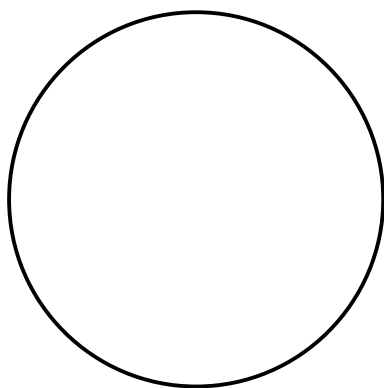
miką wielogłosu wykrzykiwanych przez uczestników haseł. W pewnym momencie możemy odnieść wręcz wrażenie narastającego chaosu albo licytacji na wartość skandowanych wyrazów (kultura, sztuka, wolność etc.). Po chwili dociera do nas jednak, że w tym wielogłosie nie ma hierarchii i ograniczeń, istotną wartością pozostaje wolność, to ona definiuje zarówno miłość, naukę, kulturę, jak i samą sztukę. Finalne opuszczenie przez artystkę dyrygenckiego podwyższenia i ustąpienie miejsca innemu doskonale tę wolność i zarazem równość akcentują.

Niestety, nie jestem w stanie w pełni ocenić stopnia integralności z przygotowaną ekspozycją performatywnego wystąpienia artystki podczas wernisażu. Mając do dyspozycji jedynie dokumentację filmową, zyskuję pewność, że performans *Ja artystka wizualna* stanowił swoistą kłamrę spinającą w jedno wątki obecne w poszczególnych projekcjach, znajdziemy w nim zarówno odniesienia do degradacji natury oraz innych generowanych przez człowieka zagrożeń (np. wojny), jak i narrację feministyczną oraz odwołania do społeczno-politycznych kontekstów funkcjonowania sztuki. Dla zobrazowania tej integralności pozwolę sobie na małą manipulację i zastosowanie strategii kolażowania, którą Gustowska zastosowała w *16 minutach*. Gdy zestawimy ze sobą szóste wersy deklamowanych podczas wystąpienia czterech tekstów, otrzymamy złowrogo brzmiącą i zarazem przejmującą formę inkantacji:

„TO JEST DEMON – TO TRUCIZNA – TO JEST BUNT – TO JEST
WOJNA”

Wrażenie rytualnego zaklęcia pogłębia dodatkowo świadomość repetycji każdego z zawołań w pierwotnym tekście. Cóż zatem jest przedmiotem owej inkantacji? Niechciane, ale niestety nieuchronnie nadchodzące, a nawet już obecne, jak nasz złowrogi towarzysz demon, wojna czy ekologiczna katastrofa. Śpiewna recytacja tekstów wykonana przy akompaniamencie kontrabasu i asyście figury szermierza ujawnia zarazem bogaty repertuar słodko-gorzkich osobistych odniesień, które uświadamiają subiektywny, ludzki wymiar notowanych doświadczeń.

Gdy wychodziłem z wystawy, targały mną zmienne odczucia. Z jednej strony dałem się ponieść konstruowanym przez artystkę narracjom, z drugiej jednak strony czułem bliżej nieokreślony niedosyt. Być może powodowała go odczuwalna dysproporcja w natężeniu wizualnych doznań między *Trucizną* i pozostałymi projekcjami? ●



Sidey Myoo – od 2007 roku pseudonim prof. dr hab. Michała Ostrowickiego, filozofa i teoretyka sztuki. Sidey Myoo pracuje w Pracowni Estetyki Instytutu Filozofii UJ oraz w Zakładzie Teorii Sztuki Mediów ASP w Krakowie. Przedmiotem jego badań jest estetyka, traktowana jako teoria sztuki, głównie w odniesieniu do sztuki współczesnej. W 2006 roku posłużył się pojęciem *wirtualne realis*, które stało się podłożem dla ontoelektroniki, czyli ontologii nakierowanej na analizę rzeczywistości wirtualnej. W 2007 roku powołał Akademię Electronica – placówkę naukowo-dydaktyczną działającą w wirtualnym świecie *Second Life*, następnie w *AltspaceVR*, a obecnie w *Spatial*.



<https://orcid.org/0000-0001-6163-4742>

Ars Electronica 2022

– Welcome to Planet B

Tegoroczna Ars Electronica odbyła się pod nawiązującym do Keplerowskiego postulatu poszukiwania podobnej do Ziemi planety, choć równocześnie pod wzbudzającym wieloznaczność hasłem „Welcome to Planet B. A different life is possible. But how?”. Tytułowi temu towarzyszył plakat, na którym ubrana w ludowy strój, uśmiechnięta kobieta z Oculusem na głowie i kontrolerami VR w dłoniach biegnie po pustyni, a za jej plecami roztacza się postapokaliptyczny świat porzuconych, zardzewiałych statków. W tle wlatuje do nieba rakieta z informacją, że Jeff i Elon właśnie opuścili planetę. Na pierwszy rzut oka może sprawiać wrażenie, że jest to rodzaj pastiszu nieco połączonego z nutą cynizmu, w którym w ten sposób daje się do zrozumienia i prowokuje, że jeśli ludzkość nie wykona pewnych ratunkowych działań, wtedy zarówno sam człowiek, jak i nasza Matka Ziemia znajdą się w takiej właśnie kondycji, i że jedynym wyjściem pozostanie jakkolwiek rozumiana ucieczka – z miejsca, w którym nie można już dłużej żyć – dosłownie z Ziemi lub w VR.

Plakat posiada dopełnienie w postaci zaproszenia do wystawy o treści:

Welcome to Planet B jest tegorocznym tematem i znacząca część zaprezentowanych treści będzie zaproszeniem i wezwaniem do wniesienia czegoś do Planu B, dzięki któremu możemy zapewnić sobie przyszłość wartą istnienia nas wszystkich i tych, którzy przyjdą po nas. Planeta B nie jest kolejnym miejscem, do którego możemy uciec. Jest zaszyfrowanym sposobem innego życia – na tej planecie i wraz z nią. Cokolwiek zrobimy lub czego nie zrobimy, będzie to miało ogromne konsekwencje i musimy się na to przygotować¹.

Ten bezkompromisowy, prawdziwy przekaz wzbudza kolejne rozważania dotyczące kondycji ludzkiej w czasach antropocenu, stwarzającego warunki do szóstego masowego wymierania gatunków oraz uwikłanego

» 1 <https://ars.electronica.art/planetb/en/highlights/>

w trudne do zatrzymania i cofnięcia zmiany ekosystemu. Plakat, który na początku wydawał się wieloznaczny, a może wręcz ironiczny, po czasie staje się rozbijającą szczerych, wskazując na niemoc w rozszyfrowywaniu tego, w jaki sposób ten negatywny trend miałby się odwrócić.

Tegoroczna Ars Electronica rozgrywała się głównie, choć nie jedynie, na terenie Uniwersytetu Johanna Keplera w Linzu, który oddalony jest od centrum o 20 minut jazdy tramwajem. Można było spokojnie założyć, że spędzi się tam cały dzień, gdyż tamtejszy program obejmował kilka przestrzeni wystawienniczych znajdujących się w uniwersyteckich budynkach, jak również w otaczającym ten teren parku. W programie, oprócz różnego rodzaju instalacji, znalazły się performansy i koncerty. Jak co roku przyznano warte po 10 tys. euro główne nagrody Golden Nica. Kategorie, które w tej edycji znalazły się w konkursie, to Computer Animation, w którym główną nagrodę uzyskał projekt autorstwa Rashaada Newsome, zatytułowany *Being* (2019), wykorzystujący animację bota nawiązującą do afrykańskiego stylu. W kategorii Digital Communities główną nagrodę przyznano Ory Yoshifuji (Ory Lab) za robotyczny projekt *Avatar Robot Café DAWN ver.β* (2021), a w kategorii Interactive Art+ Złotą Nike zdobył duet Jung Hsu i Natalii Rivery za interwencyjną pracę *Biofilm.net: Resist like bacteria* (2021). W konkursie u19 – create your world, przeznaczonym dla młodych twórców, główną nagrodę (3 tys. euro) przyznano Mary Mayrhofer za *The Black Blanket* (2021). Ponadto w każdej z kategorii przyznano po dwie Nagrody Specjalne oraz 12 Wyróżnień Honorowych. Nagrodę honorującą Pionierskich Wizjonerów Sztuki Mediów przyznano Laurie Anderson, a w kategorii Award of Digital Humanity uhonorowano projekt Sary Newman, Katarzyny Chmielinskiej i Matthew Taylora *The Data Nutrition Project* (2018), która to nagroda ufundowana jest przez Austriackie Ministerstwo ds. Europejskich i Międzynarodowych. Przyznano także dwie nagrody Starts Prize (po 20 tys. euro), ufundowane przez międzynarodowe konsorcjum z inicjatywy Komisji Europejskiej. Pierwszą, Grand Prize – Innovative Collaboration: Awarded for innovative collaboration between industry or technology and the arts that opens new pathways for innovation otrzymała Giulia Foscari & Unless, za interwencyjną i ekologiczną pracę *Antarctic Resolution* (2019), a drugą, Grand Prize – Artistic Exploration: Awarded for artistic exploration and art works where appropriation by the arts has a strong potential to influence or alter the use, deployment or perception of technology, otrzymał duet Holly Haddon i Mathew Dryhurst, za sieciową pracę *Holly+* (2021).

Niezależnie od powyższych zwycięzców, w tym roku dało się zaobserwować, iż uwaga artystek i artystów skupiła się w znacznej części na relacjach budowanych przez człowieka w stosunku do natury lub tematach poruszających problematykę postapokaliptycznego końca epoki antro-

cenu. Wśród takich prac znalazł się m.in. artystyczny projekt Kat Austen *Stranger to the Trees* (2021), realizowany w ramach rezydencyjnego programu Centrum Sztuki WRO European Media Art Platforms EMARE, przy współpracy z Creative Europe Culture Programme of the European Union. W pracy tej założono badania naukowe polegające na określeniu wzrostu i asymilacji rozdrobnionych cząstek plastiku przez drzewa rosnące w glebie z powiększoną zawartości tej substancji, co winno dać odpowiedź na pytanie o zakres oddziaływania plastiku na florę oraz pokazać, czy tego rodzaju połączenie posiada jakieś pozytywne rozwiązanie, polegające np. na asymilacji i dezintegracji plastiku. W tej grupie prac można wymienić m.in. pracę stwarzającą niezwykły, przyjazny environment, czyli wieloautorską instalację *Postdigital Natures of Planet B* (2019). Był to futurystyczny ogród pełen pięknych, biologicznych form roślinnych, w których w oparciu o wytworzone na użytek procesu twórczego nowatorskie materiały próbowano wskazać możliwy kierunek zmiany ekosystemu, prezentując nieznane wcześniej, wykreowane w ceramice gatunki roślin. Environment przyciągał baśniową plastyką, w tym żywymi kolorami i nieznanymi roślinnymi formami. Ogród łączył rośliny znane, m.in. kaktusy i sukulenty, z tymi wykreowanymi artystycznie:

Połączone wirtualne modele różnych struktur drukowane w 3D podkreślają współczesny potencjał nowych, odnawialnych, nadających się do recyklingu i regeneracji materiałów wytwarzanych przez roboty. W projekcie tym organiczne kształty i metaboliczna atmosfera współgrają ze sobą. Integracja nie-ludzkich czynników – zarówno flory, jak i fauny – stawia dalsze pytania o rolę kształtowania przestrzeni w antropocenie. Wspólne rozprzestrzenianie się wszystkich tych komponentów kreuje pozytywną, kolorową, postdigitalną wizję Planety B².

Kolejnym przykładem należącym do wspomnianej grupy prac był performans Shoty Yamauchi *Maihime*, w którym położono nacisk na współzależność człowieka i technologii. W kilkunastominutowym przedstawieniu odgrywanym w uniwersyteckim parku pokazano romantyczną, ale i dynamicznie zrównoważoną relację człowieka i technologii. Opisano niezbywalność tej symbiotycznej hybrydy, w której żadna z części nie chce zatracić własnej tożsamości, z równoczesną potrzebą wspólnego bycia ze swoim alter ego o odmiennej naturze. Relację tę podkreślono podświetlonymi kablami łączącymi performerkę/performera z ekranem, na którym

» 2 Gerfried Stocker, Markus Jandl, *Ars Electronica 2022, Festival for Art, Technology, and Society – Welcome to Planet B. A different life is possible. But how* (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2022), 70.

wykreowano istotę podobną do goryla, która prowadziła ruchowy, mime-tyczny dialog z odgrywającą swoją rolę w przestrzeni fizycznej artystką/artystą. Kończące performans zrzucenie symbolicznej skóry przez performerkę/performera w postaci kostiumu z kontrolerami ruchu nawiązywało do odczucia niepokoju z racji coraz większego wpływu technologii na ludzkie życie.

Tematykę ekologiczną poruszono także we wspomnianej wcześniej pracy autorstwa Giulii Foscari & Unless, zatytułowanej *Antarctic Resolution* (2019), w której alarmuje się o sytuacji na Antarktydzie:

Roztopianie się lodu na Antarktydzie stanowi realne zagrożenie dla naszego życia i życia przyszłych pokoleń. Gruby na kilometry lądolód topnieje obecnie w alarmującym tempie 200 basenów olimpijskich na minutę, a całkowite stopienie lodu antarktycznego podniosłoby globalny poziom mórz o 60 metrów, rozpoczynając największą migrację, jakiej kiedykolwiek doświadczyła ludzkość³.

Artystka zaproponowała oryginalny pomysł polegający na deklaracji potrzeby powstania okręgu wyborczego na największym naszym kontynencie – Antarktydzie, który mógłby reprezentować interesy tego regionu w stosunku do innych terytoriów Ziemi.

Nagrodzoną Golden Nica była przejmująca praca autorstwa Mary Mayrhofer, *The Black Blanket* (2021), w której przedstawiono efekt psychicznej traumy wynikającej z osobistego, wcześniejszego negatywnego doświadczenia, także nawiązując do stygmatyzacji osób chorych na depresję. Praca posiadała tradycyjną rzeźbiarską formę. Była prezentowana w postaci uformowanego koca z wypisanymi białymi sentencjami, wyrażającymi cierpienie i niemoc:

Czarny Koc otacza osobę, ale tej osoby już tam nie ma. Tkanina stała się sztywna; stwardniała i zesztyniała, tak jak to, że życie rozplynęło się we mgle. Osoba już odeszła, być może uciekając od swoich myśli, albo badając dno Dunaju. Czarny Koc wchłonął łzy i podsłuchiwał modlitwy. Stłumił krzyki i przyozdobił się plamami krwi. Czarny Koc, jak ostatnie miejsce spoczynku mumii, jak trumna dla tych, którzy jeszcze żyją. Jako ostatnie wspomnienie dla wszystkich, którzy byli zbyt zmęczeni na koniec dnia, by po prostu ponownie się położyć⁴.

» 3 Gerfried Stocker, Markus Jandl, *CyberArts 2022, Prix Ars Electronica S+T+ARTS Prize'22* (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2022), 216.

» 4 Mario Schmidhumer, „The black blanket: Art and Depression,” *Ars Electronica Blog*, 1.07.2022, <https://ars.electronica.art/aeblog/en/2022/07/01/the-black-blanket-art-and-depression/> (20.03.2023).

W zdjęciowej dokumentacji pokazano, że koc posłużył różnym osobom, że każdy mógł się nim owinać, by uwspólnić to doświadczenie, które utrudnia codzienność. Sugestywność tej pracy stawiała odbiorcę w pozycji, z perspektywy której uwaga mogła zostać skierowana na taki jej odbiór, że każdy podlegający w swoim życiu podobnym emocjom człowiek mógł się z tą pracą i jej autorką pojechać.

Część zaprezentowanych prac, w tym nagrodzony w kategorii Digital Communities Golden Nica projekt artystyczny Ory Yoshifuji (Ory Lab) *Avatar Robot Café DAWN ver.β* (2021), dotykała kondycji społecznej. W powyższej, robotycznej pracy pokazano, w jaki sposób zdalna technologia może przyczynić się do włączenia osób z niepełnosprawnościami w strukturę rynku pracy. Wykorzystano zdalnie sterowane roboty, które albo jako stacjonarne umieszczono na stolikach kawiarni, albo jako mobilne poruszały się w jej przestrzeni. Osobami sterującymi były osoby z niepełnosprawnościami:

Roboty służą jako medium do żywej interakcji pomiędzy osobami z niepełnosprawnościami i pełnosprawnymi. Dla tych, którzy waha się wyjść na zewnątrz z powodu fizycznych lub psychologicznych wyzwań, przeszłych wypadków itp., robot-awatar OriHime zapewnia odmienny sposób fizycznej ekspresji i działania⁵.

Praca pokazuje, że przewyższanie niepełnosprawności, np. fizycznej, dokonuje się poprzez dostosowywanie odpowiednich urządzeń w celu usprawnienia ciała, a dzięki nim zaakceptowanie i przewyższenie danej niedogodności, co skutkuje aktywnością w celu znalezienia zawodowej drogi. Niepełnosprawność w tym przypadku nie musi się ujawniać lub w ogóle być brana pod uwagę, ponieważ najważniejsza jest niezależna od niej i powstała dzięki technologii sprawcza relacja, która gwarantuje odpowiednią aktywność osób z niepełnosprawnościami.

Uwagę zwracają także prace feministyczne i genderowe, w tym np. interaktywna instalacja wykorzystująca sztuczną inteligencję autorstwa Yuwei Jiang *Samsara* (2022). Odbiorca/odbiorczyni mogli tu wcielić się w jedną z kobiet z różnych regionów świata i otrzymać wydruk z przebiegiem życiowych zdarzeń. Dla swojej tożsamości wybrałem egipską kobietę niecharakteryzującą się żadną szczególną cechą, urodzoną w 2022 roku, która po niełatwym życiu zmarła w 2100 roku na światową pandemię. Interesujące było czytać nieistniejący życiorys opisujący wcielenie, w którym m.in. chodzi o zastępowanie ludzi przez sztuczną inteligencję w wykonywaniu prac zawodowych, prawdopodobnie gwałt oraz śmierć bliskich. W ten sposób odbiorczyni/odbiorca może uzmysłwić sobie odmiennność

» 5 <https://calls.ars.electronica.art/2022/prix/winners/9194/>

i trudność życia w różnych miejscach, w których wartości i struktury społeczne ograniczają możliwości. Może to również powodować feedback, w którym ma miejsce dowartościowywanie własnej egzystencji w krajach pozbawionych ograniczeń w stosunku do kobiet lub nie tak silnie działających. W tym kontekście uwagę zwracała również praca Dory Ytzell Bartilotti *Voz Pública* (2019), w której z kolei pokazano ograniczenia i niebezpieczeństwa, jakim podlegają kobiety w Ameryce Łacińskiej:

Intencją projektu jest bycie rzecznikiem tych głosów, które pozostały zneutralizowane w wyniku wciąż dyskryminującego kobietę społeczeństwa, sprawiając, że dokonująca się przemoc przemija, stając się niewidoczną w zbiorowej skardze i domaganiu się odzyskania prawa do przestrzeni miasta⁶.

W kontekście tej interwencyjnej pracy pokazano dokumentację, która składała się z uszytych przez aktywistki ubrań noszonych podczas demonstracji oraz z nagrań kobiet wyznających negatywne przeżycia związane z dokonującymi się w stosunku do nich nadużyciami. Inną, podobną kobiecą pracą była *Families for Freedom*, wyróżniona w kategorii Digital Communities; autorstwa Aminy Khouliani, syryjskiej uchodźczyny, zamieszkującej w Wielkiej Brytanii i działającej na rzecz organizacji Families for Freedom, która w ramach organizowanego międzynarodowego protestu domaga się informacji na temat aresztowanych lub zaginionych w Syrii mężczyzn.

Dającym się zauważyć i budzącym zainteresowanie tematem był powiększający się wpływ sztucznej inteligencji na życie człowieka, co wyraziło się m.in. w wykorzystującym złożoną, wielokanałową projekcję performansie Mikaela Focka i Emilie Rasmussen. Był to prawie godzinny spektakl zatytułowany *SH4DOW An AI Performance in 3D* (2020), w którym był prowadzony epicki dialog pomiędzy bohaterką performansu a sztuczną inteligencją, inspirowany baśnią Andersena *Cień*. Przywołano tu dyskusję związaną z poszerzającym się znaczeniem i władzą sztucznej inteligencji, która wkracza w świadomość i wspomnienia ludzkiej bohaterki:

Spektakl bada egzystencjalne i etyczne dylematy, które pojawiają się, gdy uczłowieczona sztuczna inteligencja próbuje symulować człowieczeństwo i ludzkie emocje, zbierając nie tylko dane na nasz temat, ale i wnikać we wspomnienia. Im większe starania czyni człowiek tracąc się w cyfrowej przestrzeni, poprzez np. wymianę informacji

» 6 <https://www.dorabartilotti.com/voz-publica/>

z maszyną, tym większe i bogatsze stają się coraz bardziej podobne do człowieka możliwości i zachowania SI⁷.

W początkowej fazie performansu zaangażowani zostali odbiorcy, którzy mogli głosować wyrażając swoje odczucia wobec prezentowanych treści poprzez pobranie odpowiedniej aplikacji. Spektakl wykorzystywał technologię 3d wraz z użyciem odpowiednich okularów, a także animację i wielokanałową projekcję. Podobna tematyka znalazła się w pracy bazującej na sonifikacji języka mówionego, autorstwa Gregora Pechmanna et al. *Melody of Crisis/Joy*. Była to instalacja, dzięki której można było nagrać lub odsłuchać wcześniej zarejestrowaną czyjaś sekwencję werbalną. Chodziło o to, że melodyka wypowiedzi może sugestywnie zastąpić rozumienie sensu, przez co ładnie brzmiące, melodyjnie wypowiedziane, ale w treści ubliżające lub chamskie zdanie może być odebrane jako pozytywny komunikat. Nawiązuje to do sytuacji, gdy w sieci napotyka się różnego rodzaju informacje, ale ograniczenia w ich poznaniu, np. wynikające z nieznośności danego języka, powodują, że zmienia się ich znaczenie dla odbiorcy i powoduje nieadekwatną co do treści komunikatu reakcję. Instalacja pozwalała również na nagranie własnej sentencji, a komputer oceniał ją pod kątem smutku lub radości (*crisis/joy*), następnie wprowadzając ją do własnej bazy danych.

Jednym z bardziej wyrazistych punktów programu był koncert Laurie Anderson, uhonorowanej nagrodą Award for Visionary Pioneers of Media Art, wielokrotnie nagradzanej, do dzisiaj aktywnie działającej artystki, będącą ikoną sztuki lat 70. i 80. Anderson była powiązana z szeregiem rozwojowych kierunków w sztuce, poczynając od pop artu i konceptualizmu, oraz realizującą projekty ze współmałżonkiem Lou Reedem, a także Brianem Eno, Philipem Glassem, Frankiem Zappą, Johnem Cage'em czy Wimem Wendersem⁸, a powszechnie znana stała się po wydaniu singla *Superman* w 1981 roku. Humanistka, innowatorka, ilustratorka książek i kompozytorka, tworząca muzyczne opowieści z wykorzystaniem preparowanych przez siebie skrzypiec, wykorzystujących taśmę magnetofonową, jak i inne skonstruowane przez siebie instrumenty elektroniczne. Anderson dała świetny koncert zawierający muzykę i poezję, snując opowieść na temat historii Amelii Earhart, przez to upamiętniając jej osiągnięcia, szczególnie wymowny lot, w którym Earhart zaplanowała oblecieć glob, a który zakończył się tragicznym wypadkiem, po którym nigdy nie odnaleziono szczątków samolotu. W Linzu zaprezentowała ten muzyczny projekt wykonując koncert z orkiestrą symfoniczną z Brna pod kierunkiem amerykańskiego dyrygenta Dennisa Russella Daviesa. Była to sentymentalna

» 7 <https://www.artificialmind.ai/projects/sh4dow>

» 8 RoseLee Goldberg, *Laurie Anderson*, (New York: Harry N. Abrams, Inc., 2000), 23.

muzyczna opowieść, w której Anderson wykorzystwała preparowane przez siebie skrzypce elektryczne i poetycki śpiew, z towarzyszeniem partii solowej na wiolonczelę w wykonaniu Rubina Kodheli.

Osobnym punktem była wystawa poświęcona dorobkowi duetu działającego twórczo od początku lat 90. XX wieku – Christy Sommerer i Laurenta Mignonneau⁹. Retrospektywa umieszczona została w Centrum Kultury Współczesnej OK Offenes Kulturhaus, gdzie w poprzednich latach pokazywano nagrodzone i wyróżnione prace. W tym roku można tu było zobaczyć m.in. *Interactive Plant Growing* (1992) – instalację pozwalającą dzięki dotykaniu biologicznych roślin przez odbiorcę/odbiorczynię na wzrost ich wirtualnych odpowiedników, co dało się zaobserwować na kilkumetrowej wielkości wyświetlaczu. Zrekonstruowano również interaktywną instalację *A – Volve* z 1994 roku, która pozwalała na narysowanie, a następnie wygenerowanie abstrakcyjnych, wirtualnych wodnych zwierząt, które wchodziły w interakcję z podobnymi stworami znajdującymi się w akwariium. Mogły one się nawzajem pochłaniać i ewoluować lub reagować na zanurzone w wodzie dłonie odbiorców. Przy instalacji tej wykorzystano wyświetlacz rozświetlający wodę wypełniającą akwariium. Pokazano także *Anthroposcope* (1994), która to instalacja umożliwia generowanie abstrakcyjnych, biologicznych struktur, dostrzeganych pod mikroskopem, powstających na podstawie interakcji pomiędzy pulsem serca odbiorcy/odbiorczynie mierzonego za pomocą pulsoksymetru i impulsów biologicznych roślin. Doświadczyć można było również *Life Species* (1997), instalacji pozwalającej w interaktywnym odbiorze na tworzenie własnego, wirtualnego ogrodu, co uwidocznione było na ekranie. Pokazano też kilka wersji *Homo Insectus*, wykorzystującej założenia pracy *Portrait on the Fly* (2015), w której powstawał na wyświetlaczu portret osoby znajdującej się w przestrzeni detekcyjnej, dzięki gromadzeniu się i tworzeniu wizerunku portretowanej osoby przez wirtualne muchy. Zaprezentowano także inspirowaną obrazami Moneta instalację *Eau de Jardin* (2004), w której dzięki interaktywnemu zaangażowaniu odbiorcy – co polegało na przybliżaniu się do kilku zwisających z sufitu gazonów (amfor) – powstawały na trzy częściowym ekranie o powierzchni w sumie 36 m. kw. wirtualne rośliny, w połączeniu z animacją falowania powierzchni wirtualnej wody, w całości tworząc malarski, ruchomy obraz. Wystawiono także *Mobile Feelings* (2022) – pracę wykorzystującą komunikację haptyczną, co w tym przypadku dotyczyło impulsów wysyłanych i odbieranych przez dwoje odbiorców, dzięki wykorzystaniu odpowiednio dostosowanych telefonów, przypominających kształtem owalne obiekty z kilkoma diodami. Urządzenia te

» 9 Maciej Ożóg, „Życie w postbiologicznym świecie. Metodologia i praxis sztucznego życia w twórczości Christy Sommerer i Laurenta Mignonneau,” w: *Wonderful Life. Christa Sommerer & Laurent Mignonneau*, red. Ryszard W. Kluszczyński (Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, 2012), 51-55.

umożliwiały pomiar ciśnienia krwi, a informacje tworzyły wibrujący sygnał przekazywany drugiej osobie biorącej udział w odbiorze tej pracy.

Na koniec praca Tegi Brain i Sama Lavigne'a, *Perfect Sleep* (2021), która została wyróżniona w kategorii Interactive Art+. Centralnym jej punktem była leżanka wykonana z faliście uformowanych, drewnianych listew, na której można było się położyć i... odpocząć. Podczas wypoczynku odbiorcy towarzyszył głos czytający specjalnie zamówione teksty czterech współczesnych pisarek: Simone Browne, Johanny Hedvy, Holly Jean Buck i Sophie Lewis z towarzyszeniem muzyki autorstwa Luisy Pereiry. Praca powiązana jest z badaniami naukowymi nad snem, a także edukacją dotyczącą wobesnu i jego monitorowania, co można zrobić pobierając odpowiednią aplikację ze strony projektu. Odbiór tej pracy łączył się z zajęciem wspomnianego łóżka, co powodowało prawie natychmiastowy relaks, a wynikało z komfortowego dostosowania się jego krzywizny do ciała, jak również z narracyjnego, nieco coachingowego tekstu oprawionego w nastrojową muzykę – całość była miłym przystankiem-wypoczynkiem podczas wielogodzinnego zwiedzania wystawy.

Ars Electronica praktycznie z roku na rok pokazuje, że sztuka nowych mediów rozwija się niezwykle dynamicznie, wykorzystując powstające techniki, eksplorując je i wciąż stawiając wyzwanie przed teoretykami¹⁰. Techniki te bywają „zaszyte” w instalacjach, projekcjach lub akcjach, zmuszając do ponownego na nie spojrzenia z perspektyw upływającego czasu, co sprawia, że Ars Electronica wciąż jest rodzajem przewodnika po aktualnych, rozwojowych przemianach w filozofii, sztuce i kulturze¹¹, aktualizując przy tym kryteria dla estetycznej analizy sztuki współczesnej. ●

Bibliografia

Goldberg, RoseLee. *Laurie Anderson*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 2000.

Nash, Adam. „An Aesthetics of Digital Virtual Environments.” ResearchGate 2015. DOI: 10.4018/978-1-4666-8751-6.ch007

Stocker, Gerfried, Jandl, Markus. *Ars Electronica 2022, Festival for Art, Technology, and Society – Welcome to Planet B. A different life is possible. But how*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2022.

Stocker, Gerfried Jandl, Markus, *CyberArts 2022, Prix Ars Electronica S+T+ARTS Prize'22*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2022.

» 10 You Guo, Daoxun Wang, Wenjun Cui, “The Study of New Media Art Aesthetic,” *Proceedings of the International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication (ICELAIC 2014)*, (Zhengzhou: Atlantis Press 2014), 451-452.

» 11 Adam Nash, “An Aesthetics of Digital Virtual Environments,” *ResearchGate* 2015, 1-22. DOI: 10.4018/978-1-4666-8751-6.ch007

Ożóg, Maciej, „Życie w postbiologicznym świecie. Metodologia i praxis sztucznego życia w twórczości Christy Sommerer i Laurenta Mignonneau”, w: *Wonderful. Life Christa Sommerer & Laurent Mignonneau*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Ars+Science Meeting, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2012.

You Guo, Daoxun Wang, Wenjun Cui, *The Study of New Media Art Aesthetic, Proceedings of the International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication (ICELAIC 2014)*, the Authors. Published by Atlantis Press 2014, s. 451-453.

Netografia

Amina Khouliani, *Families for Freedom*:
<https://syrianfamilies.org/en/>

Ars Electronica:
<https://ars.electronica.art/planetb/en/highlights/>

Dora Ytzell Bartilotti, *Voz Pública*:
<https://www.dorabartilotti.com/voz-publica/>

Christa Sommerer, Laurent Mignonneau:
<http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/>

Giulia Foscari & Una-Unless:
<https://una-unless.org/en/>

Gregor Pechmann, et al., *Melody of Crisis/Joy*:
<https://ars.electronica.art/planetb/en/melody-of-crisis-joy/>

Holly Herndon, Mathew Dryhurst (Herndon Dryhurst Studio), *Holly+*:
<https://holly.plus>

Jung Hsu, Natalia Rivera, *Biofilm.net: Resist like bacteria*:
<https://www.biofilm.net/>

Kat Austen, *Stranger to the Trees*:
<https://www.katausten.com/portfolio/stranger-to-the-trees/>

Laurie Anderson:
<https://laurieanderson.com/>

Mikael Fock, Emilie Rasmussen, *SH4DoW An AI Performance in 3D*:
<https://www.artificialmind.ai/projects/sh4dow>

Mary Mayrhofer, *The Black Blanket*:
<https://ars.electronica.art/aeblog/en/2022/07/01/the-black-blanket-art-and-depression/>

Ory Yoshifuji (Ory Lab), *Avatar Robot Café DAWN ver.β*:
<https://orylab.com/en/>

Postdigital Natures of Planet B:
<https://ars.electronica.art/planetb/en/postdigital-natures-of-planet-b/>

Rashaad Newsome, *Being*:
<https://beingthedigitalgriot.com/>

Sarah Newman, Kasia Chmielinski, Matthew Taylor, *The Data Nutrition Project*:
<https://datanutrition.org/>

Shota Yamauchi, *Maihime*:

<https://ars.electronica.art/planetb/en/maihime/>

Tega Brain, Sam Lavigne, *Perfect Sleep*:

<https://perfectsleep.labr.io/>

Yuwei Jiang, *Samsara*, dokumentacja filmowa:

<https://www.youtube.com/watch?v=SZAssoQM8Og>

Paulina Pukytė

Jest artystką, pisarką, kuratorką i krytyczką. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Wilnie oraz uzyskała tytuł magistra w Royal College of Art w Londynie. Tworzy literaturę eksperymentalną, poezję i dramaty, opublikowała cztery książki. Jej prace zostały opisane jako „rzeźby słowne zbudowane ze znalezionych przedmiotów językowych” i „gęste dialogi absurdałnej poetyki, balansujące na samym czubku nerwu językowego, które powinny rozśmieszać, ale zamiast tego skłaniają do myślenia”. Pisze także eseje krytyczne i satyryczne o tematyce kulturalnej, za co otrzymała nagrodę litewskiego Ministerstwa Kultury w 2007 i 2022 roku. Wykłada kreatywne pisanie na wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych.

O dwóch artystkach

Oto dwie artystki, dwie rówieśnice, które pojawiły się nam na horyzoncie niemal jednocześnie, przy czym jedna z nich nawet, jak to się mawia, we własnej osobie. Obydwie wykonują performansy na temat granic wytrzymałości, obydwie występują przeciwko agresji Rosji na Ukrainie.

Co o nich wiemy? Co możemy wiedzieć?

Oto Marina Abramović, lat siedemdziesiąt sześć, o kruczoczarnych włosach i twarzy bez zmarszczek, jedna z najsłynniejszych artystek świata.

Oto Jelena Osipowa, lat siedemdziesiąt siedem, siwa, o pomarszczonej twarzy, nieznana nikomu artystka.

Po wpisaniu w Google hasła „Marina Abramović” otrzymujemy prawie pięć milionów wyników.

Po wpisaniu w Google hasła „Jelena Osipowa” pojawiają się najpierw dwie inne młode artystki o tym samym imieniu i nazwisku, które malują samowary i pejzaże, następnie jakaś łyżwiarka figurowa, socjolożka i jeszcze łuczniczka, zdobywczyni medalu olimpijskiego. I dopiero potem pojawia się ta oto „babcia”.

Jestem babcią performansu – mówi Marina.

Jestem świętą idiotką – mówi Jelena.

Od Johna Cage’a nauczyłam się, jak być prawdziwą, wrażliwą osobą – mówi Marina.

Chodziłam do szkoły artystycznej, w której kiedyś uczył się Marc Chagall, zawdzięczam jej całe swoje życie – mówi Jelena. Chciałam studiować malarstwo ścienne, ale nie przyjmowali dziewczyn – mówi Jelena. Nie żałuję tego – mówi Jelena.

Obowiązkiem artysty jest przekazywanie wiedzy, dlatego założyłam Instytut Mariny Abramović – mówi Marina.

Przez całe życie byłam nauczycielką plastyki, zorganizowałam trzy nowe szkoły artystyczne – mówi Jelena.

Jestem surową nauczycielką – mówi Marina.

Przestałam uczyć, gdy zmarł mój syn, ponieważ do dzieci trzeba się uśmiechać, a uśmiechać się już nie mogłam – mówi Jelena.

Czasami zamykam się w mojej leśnej chatce w stanie Nowy Jork i nie jem przez sześć dni – mówi Marina.

Rosyjska inwazja na Ukrainę tak mną wstrząsnęła, że przez trzy dni nie mogłam nic jeść – mówi Jelena.

W mojej chatce nie ma elektryczności ani telefonu – mówi Marina.

Telefon mi odłączyli dawno temu, bo nie mogłam zapłacić rachunku – mówi Jelena.

W 2010 roku na mój najdłuższy trwający performans *Artystka obecna* („The Artist Is Present”) w Nowym Jorku przyszło 850 000 osób. Nie mogłam w to uwierzyć – mówi Marina.

W 2002 roku, po tragedii 850 zakładników w teatrze Nord-Ost w Moskwie, pierwszy raz wyszłam na ulicę i stanęłam z plakatem protestacyjnym przed budynkiem rządowym – mówi Jelena. Stałam tam przez długi czas, ale nikt się do mnie nie przyłączył, nie przyszła żadna osoba. Nie mogłam w to uwierzyć – mówi Jelena.

Kiedy zaczynałam wykonywać performanse, czułam się zupełnie sama – mówi Marina.

Od tamtej pory przez dwadzieścia lat robię plakaty protestacyjne i stoję z nimi w mieście – mówi Jelena.

Oto stoi Marina na arenie sportowej przed tysiącami twarzy czekających i słuchających tego, co powie o życiu, przed tysiącami uwielbiających, adorujących ją twarzy.

Oto siedzi Jelena w pokoju w swoim komunalnym mieszkaniu, nieremontowanym od XIX wieku, pośród twarzy z jej obrazów, które wydają się przedstawiać głównie ją samą, gdy była młoda. Jelena siedzi wśród smutnych twarzy samej siebie.

Oto Marina, siedzi w galerii z siedemdziesięcioma dwoma przedmiotami przed tłumem miłośników sztuki, przed intelektualistami, którzy ją uwielbiają i mogą jej zrobić wszystko.

Oto Jelena, stoi na ulicy ze swoimi antywojennymi, antyimperialistycznymi, antyputinowskimi plakatami przed ulicznym tłumem, przed agresywnymi, nienawistnymi ludźmi, którzy mogą jej zrobić wszystko.

Oni dotykają Marinę, delikatnie i okrutnie, całują ją, pieszczą i obmacują, rozcinają jej ubranie, nacinają skórę, zlizują jej krew, przykładają naładowany pistolet do skroni i próbują pociągnąć za spust jej własnym palcem.

Oni krzyczą na Jelenę, obrażają ją i przeklinają, plują na nią, kopią, rzucają w nią odchodami, grożą, że ją zabiją, rwą jej plakaty. Zabierają ją policjanci.

Moja sztuka była wyśmiewana i wyszydzana – mówi Marina. Grożono, że mnie zabiją, mogli mnie zabić – mówi Marina.

Bardziej przeraża mnie, gdy ludzie są obojętni – mówi Jelena.

Nieustannie testuję granice swojej wytrzymałości – mówi Marina.

Ciężko mi ustać na nogach, żyję tylko dzięki lekarstwom – mówi Jele-

na. Nie czuję jednak zmęczenia ani frustracji. Nie wiem, skąd mam tyle siły. Póki pozostało mi czasu na tej ziemi, idę i protestuję – mówi Jelena.

Najważniejszą rzeczą w performansie jest relacja z publicznością, to daje prąd – mówi Marina. To tak, jakby przez moje ciało przepływał prąd, a publiczność i ja zaczynamy tworzyć jedność. Poczucie zagrożenia w sali łączy widzów i mnie: tu i teraz, i nigdzie indziej – mówi Marina.

Kiedy wybuchła wojna, a ja dowiedziałam się o tym wcześniej rano, wzięłam transparent i wyszłam na ulicę, aby zaprotestować – mówi Jelena. Nie chciałam już żyć, ale uratowali mnie ludzie. Tego dnia zobaczyłam, że wielu ludzi, zarówno młodych, jak i nie aż tak bardzo młodych, zgadza się ze mną. Podchodzili do mnie i dziękowali mi – mówi Jelena.

Kiedy ruszyłam w ich stronę, przestraszyli się prawdziwego człowieka i uciekli – mówi Marina.

W pewnym momencie pomyślałam, że nikt tego nie potrzebuje, że nie ma sensu tego robić, ale ludzie mówili mi, że owszem, że trzeba, że dają im nadzieję – mówi Jelena.

Ludzki umysł łatwo zawodzi, potrzebuje transcendencji, a to właśnie artysta może stworzyć coś transcendentnego, stworzyć wizję, która może być przydatna w każdej chwili, która na swój wizualny i poetycki sposób może odcisnąć się w świadomości i podnieść ludzkiego ducha – mówi Marina.

Od dwudziestu lat nie sprzedałam ani jednego swojego plakatu – mówi Jelena, która oficjalnie żyje na skraju ubóstwa.

Sztuka nie powinna być towarem – mówi oficjalna milionerka Marina.

Czasami zarzucają mi, że protestuję za pieniądze, ale ja nie biorę pieniędzy – mówi Jelena. Czasami ludzie próbują dawać mi pieniądze, naprawdę chcą mi pomóc, widzę to, ale nie mogę przyjąć od nich pieniędzy – mówi Jelena.

Twórcom performansów trzeba płacić – mówi Marina. Moje performanse – *edition of three plus two artist's proofs* – mówi Marina.

Gdybym wzięła choćby jednego rubla, zaprzeczyłoby to wszystkiemu, co robię – mówi Jelena. Nie robię tego dla pieniędzy, robię to z przekonania. Nie handluję swoimi przekonaniem – mówi Jelena.

Bilety na mój performans zostaną zlicytowane, a pieniądze przekazane na pomoc Ukrainie – mówi Marina.

Byłam wielokrotnie aresztowana, czasem bardzo brutalnie – mówi Jelena. Zostałam ukarana grzywną (w wielkości prawie miesięcznej emerytury), ludzie zebrali pieniądze na opłacenie grzywny, ale ja przekazałam je więźniom politycznym – mówi Jelena.

Rosja zaatakowała nie tylko Ukrainę, zaatakowała nas wszystkich, zaatakowała ideę humanizmu, to trzeba powstrzymać – mówi Marina.

Dojście Putina do władzy w 2012 roku to najbardziej haniebnym dzień dla Rosji – mówi Jelena.

NATO i Ameryka ponoszą wyjątkową winę, powinny były pozostawić Ukrainę neutralną – mówi Serbka Marina.

Co ty robisz, Rosjo, bieżumije tworisz¹– mówi Rosjanka Jelena.

Wy, Litwini, musicie bardziej kochać siebie i jeden drugiego – mówi Serbka Marina.

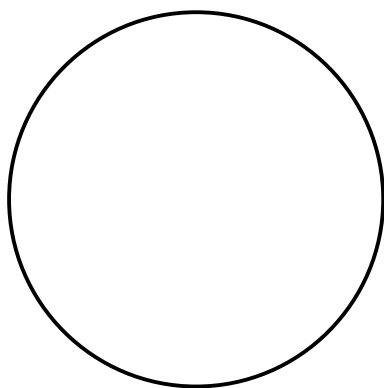
Ty, Putinie, mówiła Rosjanka Jelena dwadzieścia lat temu, musisz zmienić kurs, weź odpowiedzialność za swoje czyny, mówiła Rosjanka Jelena.

Historia ludzkości to historia wojen i masakr. Niczego nie uczymy się z naszej historii – mówi Marina.

Jeszcze nie jest za późno, mówi Jelena, rzuć broń, Putinie, odbądź pokutę, Putinie, błagaj przebaczenia, Rosjo, za to, co uczyniłaś narodowi ukraińskiemu, mówi Jelena.

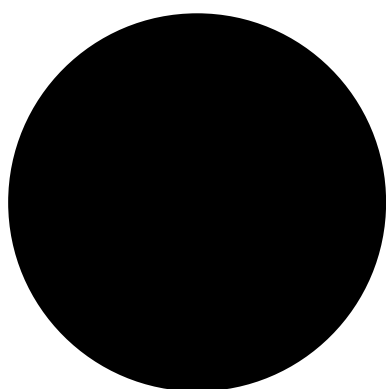
A co można byłoby zrobić, aby zmienić równowagę sił między sławą a wpływowością? – ja mówię. Może Marina mogłaby jednak usiąść na rosyjskiej ulicy, obok Jeleny, na długi performans wytrzymałości? Pottrzymałaby jeden plakat, gdyż Jelenie już ciężko jest utrzymać obydwą. ●

Z języka litewskiego na język polski przełożył Nikodem Szczygłowski.



Konkurs im. prof. Alicji Kępińskiej

—
VIII edycja
—



Kuba Krysiak

Projektant architektoniczny, magister architekt, absolwent Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu na Wydziale Architektury i Wzornictwa (kierunek Architektura). Laureat I nagrody w VIII edycji konkursu im. prof. Alicji Kępińskiej na najlepszą pracę magisterską teoretyczną napisaną na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu w roku akademickim 2020/2021, przygotowaną pod kierunkiem dr hab. inż. arch. Elżbiety Raszei, prof. UAP. Rezydent łódzkiego Art_inkubatora w Fabryce Sztuki, gdzie rozwija własną praktykę projektową.



<https://orcid.org/0000-0001-7758-0662>

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (43)/2023, s. 380-401
doi: 10.48239/ISSN1232668243233

Kuba Krysiak

Droga do podmiotowości **dzielnicy w kurczącym** **się mieście.** **Wytyczne do projektu** **nowego centrum Bałut**

Podmiotowość dzielnicy oznacza zdolność jej obywateli do stanowienia o niej. Dzielnica, żeby była podmiotem, musi istnieć w świadomości zbiorowej mieszkańców¹, ponadto powinna być widoczna dla obcych – zbiorowości znajdującej się poza jej obszarem. Dla dzielnicy oznacza to jej własne terytorium z granicami oraz tym, co wyróżnia ją spośród większego organizmu, ujawniając jej odmienność i kreując tożsamość. Stanisław Lose zauważa, że właśnie „tak formują się pierwsze społeczności. Pierwotne społeczeństwa kształtują swoją tożsamość na opozycji ‘my-oni’. Dalej i lepiej etap ten widoczny jest w procesach urbanizacji, jest kluczem podziału terytorialnego”². Sprawa wydaje się komplikować, gdy na tak zbudowane terytorium wkraczają wspomniani oni. Cytując słowa Ewy Rewers, „o ile Arystoteles powiedziałby, że miasto należy do jego obywateli, o tyle klu-

» 1 Wyróżnienia autorskie zaznaczone są kursywą.

» 2 Stanisław Lose, *Ku urbanologii. Didaskalia architektury i urbanistyki* (b.m.r.w.), 62.

czową figurą miasta ponowoczesnego staje się obcy”³. Kto więc będzie mieć prawo do decydowania o losie terytorium, w którym spotykają się sprzeczne sobie postaci? Czy będzie to jego mieszkaniec – budujący kulturę miejsca, czy obcy – posiadający kapitał ekonomiczny?

Droga do podmiotowości dzielnicy jest zatem opowieścią o napięciu między przeszłością a wizją przyszłości, zdeterminowaną przez warunki zewnętrzne. Terytorium, na którym ta opowieść będzie się toczyć, są Bałuty, głęboko związane z Łodzią poprzez narzuconą z góry tożsamość miasta przemysłowego, a później upadłego i zdegenerowanego. Parafrazując słowa Kacpra Pobłockiego⁴, Bałuty będą mogły ogłosić niepodległość tylko wtedy, gdy dowiedzą się, w jakich okolicznościach ją straciły. Bohaterami tej pracy stali się lokalni artyści i aktywiści ujawniający kulisy przejmowania dzielnicy przez niewidzialne – bo rozpoczynające się za zamkniętymi drzwiami – procesy. Architektura, urbanistyka i przestrzeń są w tym miejscu tłem zdarzeń, o tyle ważnym, iż ten, kto przejmie władzę nad terytorium, będzie mógł stawiać na nim pomniki.

Artykuł rozpoczyna się od ogólnego rozpoznania dwóch zjawisk: kurczących się miast i powiązanych z tym pojęć *terrain vague* oraz prawa do miasta, a także gentryfikacji. Dalszy fragment, obejmujący relacje z czterech różnorodnych spacerów badawczych, jest próbą ukazania czytelnikowi obrazu dzielnicy oraz nakreślenia głównych zauważonych problemów, z jakimi mierzą się współcześni mieszkańcy Bałut. W konkluzji – na podstawie przeglądu literatury oraz wniosków z badań empirycznych – przedstawiono szkieletowe wytyczne planistyczno-urbanistyczne do regeneracji dzielnicy w mieście w kryzysie demograficznym.

Kurczące się miasto

„Kurczyć się” to w znaczeniu leksykalnym „zmniejszać swoją objętość, swoje rozmiary” oraz „zmniejszać się pod względem liczebności, znaczenia itp.”⁵. W odniesieniu do miasta może to oznaczać zmniejszenie jego terytorium i obszaru sprawczości, spadek liczby mieszkańców, a nawet ważności i potencjału.

Kurczenie się miast i regionów co do zasady przeczy dotychczasowym paradygmatom nieustającego wzrostu, przez co nawet w środowiskach

» 3 Ewa Rewers, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* (Kraków: 2005), 6.

» 4 Kacper Pobłocki pisał o strategii „odzyskania miasta” – aby coś odzyskać, należy najpierw zrozumieć, w jakich okolicznościach to coś zostało stracone. Zob. Kacper Pobłocki, „Prawo do miasta i ruralizacja świadomości w powojennej Polsce,” w: *O miejskiej sferze publicznej. Obywatelskość i konflikty o przestrzeń*, red. Marek Nowak, Przemysław Pluciński (Kraków: Korporacja Ha!art, 2011), 129.

» 5 Hasło „Kurczyć się”, w: *Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/kurczy%C5%9Bie.html> (dostęp 27.04.2021).

eksperyckich i decyzyjnych zjawisko bywa nierozumiane i wypierane. Jan Olbrycht, poseł do Parlamentu Europejskiego, w swoim przemówieniu senackim na temat kurczących się miast emocjonalnie wypomina władzom Unii Europejskiej, że od lat nie podnoszą tego coraz bardziej palącego problemu⁶. Z kolei Mikołaj Gomółka zauważa, że mamy do czynienia nie tylko z niechęcią, ale również z fałszowaniem obrazu rzeczywistości⁷. W dokumentach planistycznych z całego kraju, w zależności od ich rangi, założono możliwość stworzenia mieszkań dla od 62 mln do 229 mln osób! Z kolei prognozy demograficzne przewidują spadek populacji z obecnych 38,5 mln do niecałych 34 mln⁸.

Globalne upowszechnienie terminu „kurczące się miasto” przypisuje się H. Häußermannowi i W. Siebelowi, autorom pracy badawczej z 1988 roku *Die schrumpfende Stadt und die Stadtsoziologie*⁹. Jak podaje Natalia Szajewska¹⁰, socjologowie przypuszczali, że miasta określone przez nich jako kurczące się mogą zapoczątkować nowy model rozwoju. Jak pisze, „badacze podkreślili jednocześnie, że dominujący w polityce paradygmat wzrostu gospodarczego i populacji może przyczynić się do spotęgowania problemów związanych z kurczeniem się miast”¹¹. Dopiero później, bo w latach 2000–2010, obserwuje się ożywioną debatę europejską na temat kurczenia się miast, spowodowaną wielością prowadzonych równocześnie międzynarodowych projektów badawczych, takich jak *Shrinking Cities*, *Shrinking Cities International Research Network* oraz *Shrink Smart*. Programy w założeniu miały doprowadzić m.in. do doprecyzowania samego pojęcia, a także określenia grup przyczyn i skutków kurczenia się miast.

W ramach ostatniego z wymienionych projektów ostatecznie sformułowano kurczenie się miasta jako „zdefiniowany w zakresie przestrzennym ubytek ludności, wyjaśniany jego złożonymi determinantami oraz określony zakresem możliwych wielokryterialnych konsekwencji”¹². Nie ma jednej

» 6 „Gdybym miał mówić o tym, co Unia Europejska ma na ten temat do powiedzenia jako instytucja, to moje wystąpienie byłoby krótkie. Powiedziałbym: Właściwie nic nie ma do powiedzenia”. Jan Olbrycht, „Shrinking Cities – problem globalny, problem europejski,” w: *Zarządzanie rozwojem miast o zmniejszającej się liczbie mieszkańców (w kontekście perspektywy finansowej 2014–2020)*, red. Natalia Szajewska, Małgorzata Lipińska (Warszawa: Kancelaria Senatu, 2013), 19.

» 7 Mikołaj Gomółka – autor pracy dyplomowej magisterskiej, przygotowanej na Politechnice Warszawskiej pod kierunkiem Sławomira Gzella, podejmującej temat strategii rozwoju kurczącego się miasta – Bytomia.

» 8 Mikołaj Gomółka, *Postmiasto: strategie dla wyludniających się miast na przykładzie Bytomia* (Warszawa–Kraków: Instytut Rozwoju Miast i Regionów, 2019), 25-27.

» 9 Emilia Jaroszewska, „Akcja CIRE Cities Regrowing Smaller, organizowana przez COST (European Cooperation in Science and Technology),” w: *Zarządzanie...*, 58.

» 10 Natalia Szajewska – doktorantka w Zakładzie Rozwoju i Polityki Lokalnej Uniwersytetu Warszawskiego.

» 11 Natalia Szajewska, „Modele kurczących się miast – wnioski do badań,” w: *Zarządzanie...*, 160.

» 12 Robert Krzysztofik, „Zagłada miast – projekt *Shrink Smart – The Governance of Shrinkage within an European Context* na Uniwersytecie Śląskim,” w: *Zarządzanie...*, 46-47.

teorii w pełni wyjaśniającej to zjawisko. Emilia Jaroszevska¹³ przekonuje, że „wieloaspektowość tego procesu sprawia, że aby zrozumieć jego mechanizmy, przebieg i skutki, należy korzystać z wielu koncepcji teoretycznych”¹⁴.

Przykłady szeroko rozumianego odpływu ludności z miast znane są już od początków istnienia ośrodków miejskich. Kluczowymi dla przedmiotowego pojęcia nie będą jednak miasta opuszczone całkowicie, lecz te będące w kryzysie potransformacyjnym, wywołanym przez czynniki ponadlokalne, będące następstwem rewolucji przemysłowej i wielkiego – wydawało się, że nieskończonego – wzrostu. Jako początek zjawiska w takim rozumieniu uznaje się duopolis Liverpoolu i Manchesteru, czyli ośrodek stosunkowo wcześniej uprzemysłowiony.

Konsekwencje dwóch wojen światowych oraz wielki kryzys w 1930 roku zatrzymały postępującą industrializację, a to z kolei doprowadziło do nagłego upadku gospodarczego mocno uprzemysłowionych ośrodków. Od szczytowego okresu w 1931 roku do czasów dzisiejszych Liverpool wraz z Manchesterem straciły około połowę swoich mieszkańców¹⁵. W latach 50. XX wieku notuje się z kolei początek końca amerykańskiego snu¹⁶ – Detroit. Tym razem, oprócz kryzysu gospodarczego, tło upadku miasta stanowią narastający konflikt rasowy oraz segregacja na białe przedmieścia i centrum zamieszkałe przez niezamożną ludność czarnoskóra. W ślad za Detroit wyludniają się kolejne miasta przemysłowe Stanów Zjednoczonych¹⁷. W tym samym czasie w Europie Środkowo-Wschodniej po rozpadzie Związku Radzieckiego upada przemysł sztucznie podtrzymywany przy życiu, doprowadzając do problemów gospodarczych i narastającej degradacji tkanki miast dawnego bloku wschodniego. Dzisiaj to właśnie w takich miastach jak Iwanowo czy Donieck proces kurczenia jest najbardziej widoczny. W Polsce, począwszy od szczytowego okresu w latach 90. XX w., kurczą się przede wszystkim Bytom, Wałbrzych i Łódź. Ośrodki te zostały sklasyfikowane jako zdegradowane miasta poprzemysłowe oraz włączone w mechanizm Obszarów Strategicznej Interwencji.

- » 13 Emilia Jaroszevska – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Geografii Społeczno-Ekonomicznej i Gospodarki Przestrzennej, autorka monografii *Kurczenie się (shrinkage) starych miast przemysłowych* (2020).
- » 14 Przykładowymi teoriami są m.in. koncepcja „zależności od ścieżki”, odwołująca się do interpretacji faktów historycznych i podejścia genetycznego, oraz teoria kumulatywnej przyczynowości Myrdala, do której nawiązuje koncepcja „błędnego koła”. Źródło: Jaroszevska, „Akcja...”, 59.
- » 15 Annegret Haase, „No one-size-fits-all. O różnorodności kurczących się miast w Europie,” w: *Zarządzanie...*, 33.
- » 16 Narodowy etos Stanów Zjednoczonych wyrażający ideały demokracji, równości i wolności, na których budowano amerykański sposób życia, społeczeństwo i kulturę.
- » 17 Niemiecki projekt badawczy *Shrinking Cities*, <http://www.shrinkingcities.com/detroit.0.html%3F&L=0.html> (dostęp 27.04.2021).

Podczas gdy żyjemy w czasach postępującej światowej urbanizacji i ekstremalnego wzrostu zaludnienia, prognozy stanu ludności miast europejskich podają, że kurczenie się dotyczy nie tylko teraźniejszości, ale i przyszłości. Procesy te od 1990 r. dotyczą już ponad połowy miast w Europie, m.in. w wyniku suburbanizacji oraz silnych procesów migracyjnych w kierunku ośrodków lepiej rozwiniętych gospodarczo¹⁸. W skali globalnej jeszcze w obecnym stuleciu dobiegnie końca wyjątkowy okres wzrostu, który rozpoczął się wraz z uprzemysłowieniem ok. 200 lat temu. Od początku XX w. liczba mieszkańców globalnie powiększa się średnio o miliard co dekadę, a szczyt ogólnej liczby ludzkości osiągnięty zostanie już za kilkadziesiąt lat. Według hipotezy Philippa Oswalta¹⁹ pod koniec XXI w. procesy kurczenia i wzrostu będą zrównoważone, tak jak przed erą przemysłową. Ponadto, jak dodaje Oswalt, „gdy dzisiaj to obszary przemysłowe i budownictwo mieszkaniowe o dużym zagęszczeniu były szczególnie dotknięte pustkami i opuszczeniami w XX wieku, procesy dezurbanizacji będą w coraz większym stopniu wpływać na przedmieścia i dzielnice biurowe w XXI wieku”. Z kolei w przyszłości generatorami wyludniania się miast mogą stać się zmiany klimatyczne (podtopienia, wysuszenie wód, utrata śniegu) lub wyschnięcie lokalnych źróź²⁰. Należy zaznaczyć, że kurczenie się miast niekoniecznie musi oznaczać lawinę negatywnych zdarzeń, a na obszarach przeludnionych może okazać się wręcz oczekiwanym procesem, mogącym w konsekwencji polepszyć jakość życia populacji. Wzrost poziomu życia wskutek kurczenia się miast może być wyrażany poprzez „niższe obciążenie dla środowiska oraz poprawę warunków w transporcie indywidualnym” lub zmniejszenie zagęszczenia mieszkańców na powierzchnię mieszkalną²¹. Z naukowego punktu widzenia przyjmuje się, że zjawisko to nie jest ani negatywnym, ani pozytywnym procesem, lecz neutralnym, z którym zwyczajnie mamy coraz częściej do czynienia.

Chociaż kurczenie się miast ma charakter globalny, jego przyczyny nie wszędzie mają takie samo podłoże. Podstawowe czynniki mogące wpływać negatywnie na rozwój miasta w ujęciu ogólnym to według Thomasa Kuntzela: czynniki demograficzne (starzenie się społeczeństwa, su-

» 18 Jaroszevska, „Akcja...”, 58.

» 19 Philipp Oswalt – niemiecki architekt i teoretyk architektury, wraz ze swoją pracownią i partnerami realizował międzynarodowy projekt badawczo-wystawienniczy *Shrinking Cities* dla Niemieckiej Federalnej Fundacji Kultury w latach 2002-2008, w ramach którego interdyscyplinarnie badał zjawisko w Ameryce Północnej, Europie i Azji i analizował możliwe opcje interwencji.

» 20 Hipotezy Philippa Oswalta na temat przyszłości kurczących się miast: zob. projekt badawczy *Shrinking Cities*, <http://www.shrinkingcities.com/hypothesen.0.html%3F&L=0.html> (dostęp 16.05.2021).

» 21 Tadeusz Stryjakiewicz i in., „Współczesny kontekst i podstawy teoretyczno-metodologiczne analizy procesu kurczenia się miast,” w: *Kurczenie się miast w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. Tadeusz Stryjakiewicz (Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2014), 11.

burbanizacja), topograficzne, geograficzne, polityczne (konflikty zbrojne, decyzje administracyjne, przemiany gospodarcze) i naturalne (zmiany klimatyczne). Jak dodaje Gomółka, trzeba mieć jednak na uwadze, że „nie każdy z wyżej wymienionych czynników będzie powodować kurczenie się miast”²². Co więcej, według Emilii Jaroszewskiej „te same czynniki, które leżą u podstaw rozwoju społeczno-gospodarczego jednych miast, mogą wywołać proces kurczenia się w innych”²³.

W trakcie analizy wybranych miast kurczących się wyróżniono trzy główne czynniki powodujące problemy miast: „a) upadek gospodarczy i utratę miejsc pracy, b) suburbanizację i przestrzenne zmiany rozmieszczenia ludności, c) naturalny spadek ludności (nadwyżka zgonów nad urodzonymi i w konsekwencji – starzenie się społeczeństwa)”²⁴. Jak podsumowuje to Annegret Haase²⁵, w miastach Niemiec Wschodnich ważną rolę odegrały transformacja gospodarcza, odpływ populacji i suburbanizacja, natomiast w Genui, Timișoarze i Doniecku depopulacja była konsekwencją przede wszystkim zmian demograficznych. Według Haase istotne w zrozumieniu ścieżek kurczenia się miast są czynniki zewnętrzne, a także stosunek władz i społeczeństw lokalnych wobec tych problemów²⁶. Według Stryjakiewicza najwyższym stopniem kurczenia się będą dotknięte miasta, w których występuje problem w perspektywie długookresowej przy spadku liczby ludności w mieście oraz w jego strefie podmiejskiej (aglomeracji lub regionie). Gdy nie są podejmowane środki zaradcze, mające na celu zahamowanie tych procesów, dochodzi do kumulowania zdarzeń i powstania samonapędzającego się „błędnego koła kurczenia się”²⁷. Jak tłumaczy Stryjakiewicz, „w tej interpretacji zmniejszanie się liczby ludności jest zarówno przyczyną, jak i skutkiem kurczenia się miast”²⁸.

Pojawienie się jednego negatywnego impulsu wywołuje na zasadzie „kuli śniegowej” kolejne negatywne procesy i zdarzenia. W przypadku wystąpienia nowych uwarunkowań zewnętrznych proces może ulec zahamowaniu lub przyspieszeniu. Teoretycznie zaistnieć może

» 22 Gomółka, „Postmiasto...,” 29-36.

» 23 Jaroszewska, „Akcja...,” 58.

» 24 Haase, „No one...,” 34.

» 25 Annegret Haase – badaczka w Centrum Badań Środowiskowych im. Helmholtza - UFZ w Lipsku w Niemczech, na Wydziale Socjologii Miejskiej i Środowiskowej. Jej badania koncentrują się na zrównoważonym rozwoju miejskim, a także przemianach i procesach społeczno-środowiskowych w miastach.

» 26 Haase, „No one...,” 34-39.

» 27 Model „błędnego koła kurczenia się” opracowany został przez Hoekvelda (2012) w nawiązaniu do teorii kumulatywnej przyczynowości Myrdala (1956).

» 28 Stryjakiewicz i in., „Współczesny kontekst...,” 13.

także sytuacja, że pod wpływem nowego pozytywnego impulsu zmieni się jego kierunek²⁹.

Efekt ten może być dodatkowo intensyfikowany przez rosnącą konkurencję między miastami, co można rozumieć jako zdolność niektórych ośrodków do przyciągania migrantów kosztem innych. Jak zaznacza Elżbieta Bieńkowska, była minister rozwoju regionalnego, „niektóre miasta korzystają z szerokiego napływu kapitału ludzkiego i finansowego, inne stają przed problemem depopulacji”³⁰. Jan Olbrycht dodaje, że konkurencja ta jest zjawiskiem z natury negatywnym, a przy obecnej zmianie modelu życia wzajemna strategiczna konkurencyjność miast będzie się w zasadzie tylko zwiększać³¹. Całości obrazu dopełniają ogólne tendencje do wyjazdów migracyjnych, widoczne przede wszystkim u młodych ludzi, szukających swoich szans na rynku pracy:

Jest opinia w środowisku, że tak naprawdę nie da się robić sztuki w Polsce, jak się nie jest w Warszawie, bo tylko tutaj są pieniądze, bo tylko tutaj są instytucje, tylko tutaj kogoś to interesuje [...]. Pociąg do Warszawy jest oznaką społecznego awansu i [oznacza –] transfer do lepszego życia³².

Terrain vague

Kurczenie się miast, jak twierdzi Haase, ma wpływ na wiele obszarów, m.in. rynek mieszkaniowy i usługowy, segregację społeczno-przestrzenną, zatrudnienie, infrastrukturę społeczną i techniczną, stan finansów miejskich, wykorzystywanie gruntów. W ramach projektu *Shrink Smart* zbadano wielorakie przestrzenie terenów, cechujące się różnymi formami zagospodarowania. Haase wymienia m.in. łąki po rozbiórkach budynków mieszkalnych i pustostany przemysłowe w śródmieściach, często z ist-

» 29 Strykiewicz i in., „Współczesny kontekst...,” 13.

» 30 Elżbieta Bieńkowska, „Wstęp,” w: *Zarządzanie...*, 8.

» 31 Olbrycht, „Shrinking...,” 23-24.

» 32 Cytat pochodzi z filmu relacjonującego otwarcie wystawy Domu Mody Limanka w Warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim. Jak pisze kurator wystawy, „kanwą najnowszej produkcji Limanki jest doświadczenie życia w niepewności i niedostatku. Doświadczenie życia w mieście 100 kamienic, kolebce dzieciobójczyń, a też i mieście najstarszej w Polsce kolekcji sztuki awangardowej. Ale tę opowieść można również odczytać jako bardziej uniwersalną – artyści fantazjują o sforsowaniu granicy między wymyślnym centrum a skolonizowanym peryferium. Oto w niedalekiej przyszłości Łódź staje się ziemią dzbanów, leserów i frajerów. Drogi ucieczki zostały odcięte, zanim grupa wpływowych influencerów zdążyła wyjechać. Czworo artystów przekonanych o własnej wyjątkowości i wiedzionych wspomnieniem minionej sławy postanawia wziąć sprawy w swoje ręce. Czy uda im się zdobyć bilet do lepszego świata? Czy pusta od dnia otwarcia hala nowego dworca Łódź Fabryczna okaże się wrotami do światowej kariery?” Źródło: <https://u-jazdowski.pl/program/project-room/dom-mody-limanka> (dostęp 27.04.2021).

niejącymi wciąż budynkami (zanieczyszczonymi). Jak zauważa, niektóre z opuszczonych terenów będą w przyszłości na nowo zagospodarowane, z kolei dla prawidłowego funkcjonowania miasta, tam, gdzie odbudowa nie jest prawdopodobna, powinno się przeprowadzić alternatywny model inwestowania. Jak podkreśla, „w rzeczywistości jednak częstym przypadkiem są [...] tereny, gdzie nie następują żadne zmiany lub gdzie przyjęto strategię typu »poczekamy, zobaczymy«”³³.

O ile tereny opuszczone wydają się być z zewnątrz *terra incognita*, to poprzez sąsiedztwo z targowiskami, domami mieszkalnymi czy uczęszczanymi szlakami komunikacyjnymi – lub jako skrót na drodze – są często spontanicznie użytkowane. Jak pisze Marlena Happach³⁴, „czasem następuje jakiś tajemniczy zbieg okoliczności, spotkanie odpowiednich ludzi w odpowiednim miejscu i odpowiednim czasie – i *terrain vague* zamienia się w aktywny tygiel, gdzie dzieje się wszystko, co w mieście najważniejsze. Tam się tworzy, tam się dyskutuje, tam się bywa”³⁵. Jak tłumaczą Małgorzata Neumann i Zofia Zuchowicz, pochodzące z języka francuskiego *terrain vague* to działka pozbawiona jasno określonego celu, o niejednoznacznym charakterze – z potencjałem wykorzystania terenu. W Niemczech na nieużytki przyjęło się mówić *brachen*, co oznacza osieroconą działkę, tj. przypadkowe ogrody istniejące w kontrze do krajobrazów spekulacji, kontroli i wyznaczonej funkcji³⁶. W Polsce takie tereny przyszło się nazywać nieużytkami. Nazywane są antytezą architektury, bo zwyczajnie trudno je opisać³⁷.

Idąc tym tropem, funkcja terenów opuszczonych pozostaje niezdefiniowana i w rzeczywistości zależy od kontekstu i przeszłości, i planowanej przyszłości miejsca. Mimo iż *terrain vague* dotyczą często procesy sukcesji ekologicznej, to nie zawsze prowadzi do utworzenia miejsc zieleni. W równym stopniu termin dotyczy miejsc z nawierzchnią nieprzepuszczalną, takich jak betonowe, nieużywane i zapomniane skateparki, opuszczone ulice, wiadukty, po których już dawno nikt nie chodzi ani nikt nie jeździ, a nawet opuszczone budynki³⁸. Według Naumann i Zuchowicz, które starają się sformułować wytyczne do wykorzystania potencjału miejsc opuszczonych, pierwszym krokiem jest ich nazwanie. Jak dodają, „to nie są już śmieciowe tereny, brzydkie, zaniedbane, wstydlive, stygmatyzowane, któ-

» 33 Haase, „No one...”, 35-37.

» 34 Marlena Happach – dyrektor Biura Architektury i Planowania Przestrzennego, architekt miejski.

» 35 Marlena Happach, przedmowa do pracy: Małgorzata Neumann, Zofia Zuchowicz, *Terrain Vague w Polsce. Nieoczywisty potencjał terenów porzuconych* (Warszawa: Fundacja im. Stefana Kuryłowicza, 2019), 6.

» 36 *Natura Urbana. Nieużytki Berlina*, reż. Matthew Gandy. Prod. Sandra Jasper, Niemcy, 2017.

» 37 Neumann, Zuchowicz, *Terrain Vague...*, 16.

» 38 Neumann, Zuchowicz, *Terrain Vague...*, 18.

re trzeba koniecznie zabudować. To miejsca, które mają swoją nazwę.”³⁹ Następnie można przejść do podkreślenia ich roli kulturotwórczej. Trzeci etap to eksperyment⁴⁰: „zachodnie miasta są tak przeprojektowane – że rzadko mają już okazję odkryć coś dla siebie i improwizować, używając tylko rąk i wyobraźni. *Vive le terrain vague!*”⁴¹.

Do kogo należy miasto?

Aby podjąć środki zaradcze, należy zacząć od prawidłowej diagnozy problemu. W przypadku kurczenia się miast istotnym będzie przemodelowanie strategii wzrostu – jak proponuje Ewa Kipta – z rozwoju ilościowego opartego na „doktrynach modernistycznych sprzed niemal stu lat, tworzonych w zasadniczo innym kontekście cywilizacyjnym”, na rozwój jakościowy, wymagający „powrotu do pojęcia miasta jako fenomenu kulturowego: miejsca dobrowolnego skupienia wielu ludzi na ograniczonym terenie, które umożliwi im w miarę harmonijną koegzystencję i realizację własnych różnorodnych aspiracji, zapewniając jednocześnie poczucie bezpieczeństwa i kumulowanie dorobku pokoleń”⁴².

Narzędziami do wychodzenia z kryzysu kumulacji negatywnych efektów kurczenia się miast będą działania rewitalizacyjne, jednak, co wymaga zaznaczenia, najlepsze skutki może przynieść rewitalizacja wielopodmiotowa. Robert Krzysztofik⁴³ wskazuje dwa teoretyczne modele zarządzania miastem: tryb zarządczy, liderski (*managerial*), powszechny zwłaszcza w polityce miast Europy Środkowo-Wschodniej, w tym Polski, z silnie ukonstytuowaną rolą władz miejskich, oraz tryb wielopodmiotowy, gdzie zamiast struktury zarządzania hierarchicznego z dominującą rolą władz miejskich stosowane jest zarządzanie sieciowe, silnie zdominowane przez interesariuszy ze sfery gospodarczej⁴⁴.

Partycypacja włączająca mieszkańców w procesy zmian pozwala im nauczyć się własnego otoczenia – poznać jego historię oraz specyfikę planów rewitalizacyjnych. Ponadto pogłębiona relacja między organizatorem a współuczestnikami procesu prowadzi do wzajemnego uczenia się i dostrajania systemu odnowy przestrzeni. Według Henriego Lefebvre’a, twórcy pojemnego znaczeniowo pojęcia *right to the city*, współczesne miasta są

» 39 Neumann, Zuchowicz, *Terrain Vague...*, 40-42.

» 40 Neumann, Zuchowicz, *Terrain Vague...*, 40-42.

» 41 Rafael Gómez-Moriana, *Przypomnienie dla urbanistów*, <https://criticalista.com/2012/06/11/a-reminder-to-urban-planners/> (dostęp 17.05.2021).

» 42 Ewa Kipta, „Rewitalizacja kurczących się miast, czyli: jak w Polsce realizować hasło *don't move, improve*,” w: *Zarządzanie...*, 152-153.

» 43 Robert Krzysztofik – związany z Uniwersytetem Śląskim, lider zespołu *Shrink Smart: Governance of Shrinkage within a European Context*.

» 44 Krzysztofik, „Zagłada...”, 46-49.

„stwarzane i ciągle odmieniane przez kapitał. Dlatego mieszkańcy powinni wziąć sprawy w swoje ręce i zaczynać wywierać wpływ na to, w jakim kierunku miasta się zmieniają”⁴⁵.



Il. 1.

Spontaniczny plac zabaw na miejskim nieużytku.

Źródło: <https://criticalista.com/2012/06/11/a-reminder-to-urban-planners/> (dostęp 17.05.2021). Fot. Rafael Gomez-Moriana, na licencji CCA 4.0 IL.

* * *

Spacer pierwszy – delimitacja Bałut

Spacer odbył się 22 października 2020 r. Uczestniczyli w nim: urbanista i badacz miast Kuba Snopek, ilustratorka Nadia Snopek i historyk architektury Błażej Ciarkowski.

Spotykamy się na Starym Rynku – w miejscu, które wpisane jest w granice administracyjne dzielnicy Bałuty z lat 1960–1992. Historycznie obszar ten nie pokrywa się jednak ani z dawną lokalizacją bałuckich osad, ani z terenami dóbr szlacheckich, do których to Bałuty wcześniej należały⁴⁶. Pośrodku tego placu, na pozostawionym do dzisiaj betonowym podeście,

» 45 Kacper Pobłocki w rozmowie z Davidem Harveyem, „Prawo do wyobraźni”, *Res Publica Nowa*, nr 19 (2012): 15.

» 46 Stary Rynek w Łodzi to centralny punkt Łodzi sprzed ery przemysłowej.

stał kiedyś pomnik towarzysza Marchlewskiego⁴⁷. Postać odlana z brązu ustawiona przodem do przemysłowej Łodzi⁴⁸ (razem z pomnikowymi robotnikami za jej plecami), wskazywała gestem otwartej ręki w kierunku tejsze, zachęcając wędrowców z południa do odwiedzin nowych socrealistycznych Bałut – postawionych na gruzach tych przedwojennych, ciasnych i biednych.

Korzystając z zaproszenia Marchlewskiego, poruszamy się zatem w kierunku północnym, w stronę „Bałuciaka”⁴⁹. Po drodze, przy Placu Kościelnym, Błażej Ciarkowski wskazuje elementy przywracające pamięć dawnego Litzmannstadt Getto – wyodrębnionej żydowskiej dzielnicy. Jest nim wymalowana na ulicach i chodnikach długa, bo okalająca cały ówczesny obszar getta, biała linia złożona z powtarzających się napisów „Litzmannstadt Getto 1940-1944”⁵⁰. Jego obszar obejmował tereny od okolic Starego Rynku aż po Nowy Cmentarz Żydowski znajdujący się aż 3 km dalej, idąc w stronę północno-wschodnią.

Wyznaczony teren getta, wieloletnie zaniedbania, a następnie zniszczenia wojenne jeszcze mocniej scaliły i tak już przestrzennie połączone Bałuty i Stare Miasto. Po wojnie w miejscach zniszczeń pojawiły się socrealistyczne plomby w postaci pojedynczych budynków oraz całych osiedli. Od tamtej pory architektura z lat 60. XX w. przeplata się tutaj z tą XIX-wieczną. Z kolei tam, gdzie zniszczenia były powierzchniowe, czyli w powstałej w czasie niemieckiej okupacji strefie buforowej między gettem a pozostałą częścią miasta, założono park⁵¹. Tym samym przywrócono sytuację przestrzenną sprzed okresu przemysłowej Łodzi, kiedy to rzeka Łódka wraz ze sporym stawem stanowiły fizyczną granicę rozrostu miasta rolniczego.

Na trasie od Starego Rynku do oddalonego o zaledwie 500 m Rynku Bałuckiego mijamy stojący w niszy kamienicy krzyż graniczny. Właściwie

» 47 W momencie publikowania tego tekstu trwa realizacja projektu rewitalizacji rynku, zakładającego m.in. wymianę nawierzchni płyty placu, w tym usunięcie podestu po byłym pomniku. Możliwe, że w chwili, gdy czytelnik czyta te słowa, po podeście nie ma już śladu.

» 48 Historia Łodzi Przemysłowej i związanego z nią bogactwa zaczyna się tam, gdzie wyrósł Plac Wolności, i idzie w kierunku południowym, prosto ulicą Piotrkowską, aż do okolic Górniaka. Powyżej był bałucki lumpenproletariat i ziemia, która nie znała tyłu pałaców i fabryk z czerwonej cegły, co w Łodzi środkowej i dolnej. Potwierdzają to m.in. mapy z zagęszczeniem łódzkiego przemysłu, rozłożonego głównie w szeroko rozumianym dzisiejszym centrum miasta, wraz z jego intensyfikacją na terenach Księżego Młyna. Źródło: https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://atlas-ltn.uni.lodz.pl/atlas/07.10_Tereny+przem.+w+1930.pdf (dostęp: 24.06.2021).

» 49 Potocznie o okolicach Rynku Bałuckiego.

» 50 Błażej Ciarkowski, „Polityka niepamiętania. Ślady Litzmannstadt Getto w powojennej historii łódzkich Bałut,” w: *Znaki (nie)pamięci. Teoria i praktyka upamiętniania w Polsce*, red. Małgorzata Fabiszak, Anna W. Brzezińska, Marcin Owiński (Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS 2016), 191-199.

» 51 Mowa o Parku Staromiejskim, powszechnie nazywanym Parkiem Śledzia, który został założony na pasie zniszczeń wojennych, czyli projektowanego przez niemieckiego okupanta oddzielenia terenu getta żydowskiego od pozostałej części miasta.

to implant pamięci⁵² po dawnym krzyżu, wyższym i bardziej solidnym, który zaginął w czasie II wojny światowej. Pierwotnie krzyż oddzielał wieś Bałuty od miasta Łodzi. W okresie przemysłowego rozwoju, po włączeniu Bałut do Łodzi, wskazywał granicę administracyjną między Łodzią właściwą a bałuckimi przedmieściami. Granica ta dzisiaj jest prawie niewidoczna, jej ślady widać jedynie w ukośnych ścianach szczytowych kamienic, zlokalizowanych wzdłuż tej umownej linii. Dopiero w okolicach Rynku Bałuckiego następuje znacząca zmiana krajobrazu miejskiego.

Powstaje pytanie: dlaczego na Bałutach (Starych Bałutach) się nie buduje? Podczas gdy Stare Miasto po interwencjach z ubiegłego wieku wydaje się być – jeżeli można tak powiedzieć o mieście – tworem prawie skończonym, a wolne przestrzenie w Śródmieściu wypełniane są sukcesywnie zabudową, tutaj działki służące celom budowlanym leżą odłogiem, zarośnięte dziką zielenią lub zaanektowane przez parkujących tu kierowców. Na niektórych wolnych od zabudowy działkach odbywa się handel, dosłownie na gruzach wyburzonych tu niedawno domów. Te historyczne budynki, które jeszcze stoją, często są opuszczone, z powybijanymi lub zadeskowanymi oknami.

Jednym z nich jest dawny szpital miejski im. Heleny Wolf – pustośnian gigant, pozostawiony samemu sobie w trakcie rozbudowy. Obiekt widać z wielu miejsc Starych Bałut, a w szczególności z placu targowego Dolna-Ceglana. Budynek na planie kwadratu, z wyciętym dziedzińcem wewnętrznym i trzema zewnętrznymi, w założeniu miał tworzyć pierzeję ul. Łągiewnickiej. Obok niego prawdopodobnie miały stać inne budynki, nigdy jednak nimi nie obrósł. Podczas ostatniej rozbudowy dziedzińca zewnętrzne zostały zlikwidowane, a tylne ściany, wcześniej ślepe, zyskały nowy, gęsty rytm otworów okiennych. Paradoksalnie to one w większym stopniu skupiają na sobie wzrok przechodniów niż zaprojektowana i wykonana z dużym pietyzmem dekoracyjna fasada art déco, widoczna od strony ul. Łągiewnickiej.

Spacer kończymy robiąc pętlę z „Bałuciaka” i żegnając się dokładnie w tym samym miejscu, gdzie się spotkaliśmy. Najpierw gubiąc się w gęstej siatce przejść, skrótów i pół-otwartych podwórek socmodernistycznych osiedli, a następnie idąc wzdłuż zielonej doliny Łódki – przechodząc przez skupisko różnorodnych parków i ziemi niczyjej. Tu mijając opuszczone ogródki działkowe, tam kopiec pamięci, gdzie indziej rozlewisko z szuwarami – wszystko zlokalizowane gdzieś pomiędzy Łodzią a Bałutami.

» 52 Pojęcie z zakresu nauk socjologicznych odnoszące się do pamięci społecznej. Oznacza nowy przedmiot lub obiekt, zbudowany w ten sposób, żeby przypominać coś starego – będącego w danym miejscu „od zawsze”. Zob.: Łukasz Skoczylas, „Implanty pamięci społecznej. Socjologiczna teoria w interdyscyplinarnym zastosowaniu badawczym,” w: *Implanty pamięci społecznej. Teoria i przykłady*, red. Dominika Gortych, Łukasz Skoczylas (Poznań: Wydawnictwo Rys, 2017), 13-32.

Spacer drugi – przekrój przez Bałuty

Kolejne ze spotkań odbyło się 10 grudnia 2020 r. w formie rozmowy telefonicznej. Uczestnikiem był Łukasz z Bałut – artysta, reporter dokumentujący zmiany przestrzenno-społeczne i popularyzator Bałut.

Łukasz podczas rozmowy jest w swojej pracowni na Teofilowie. To duże osiedle blokowe w północno-zachodniej części miasta. Istnieje spór, czy w ogóle można mówić, że Teofilów to część Bałut. Jak przyznaje Łukasz, mentalnie Bałuty kończą się dla niego na linii torów kolejowych północ-południe, niedaleko Żabieńca. Tędy przejeżdża rowerem w drodze z pracowni do domu. Po Teofilowie i Żabieńcu musi minąć szeroką aleję Włóknarzy. Następnie jedzie przez kolejne dwa blokowiska, aby dotrzeć na Limankę, a stamtąd wystarczy tylko przeciąć ruchliwą ul. Zachodnią⁵³. Tuż za nią jest już „Bałuciak” i najbliższe okolice Łukasza.

Limanka to wschodnia część XIX-wiecznej osady Bałuty Nowe, dzisiaj znanej jako Bałuty Stare, wyraźnie odciętej arterią komunikacyjną, wytyczoną w latach 60. XX w. w celu udroźnienia ruchu na trasie między Zgierzem a śródmieściem Łodzi. Podział zwartej osady wyznaczył ostrą granicę wpływów, objawiającą się m.in. znakowaniem terenu i związanymi z tym tożsamościami klubowymi. Ulica Zachodnia to granica wpływów między Łódzkim Klubem Sportowym z siedzibą przy al. Unii Lubelskiej a Klubem Sportowym Łódź Widzew zlokalizowanym we wschodniej części miasta. Po lewej stronie od ul. Zachodniej, na Limance, obserwuje się ściany zamalowane w pasy biało-czerwono-białe, z kolei po stronie prawej, tam gdzie „Bałuciak”, przeważają kolory czerwono-biało-czerwone.

Limankę i „Bałuciak” dzieli ok. 200 metrów w linii prostej. Na linii tej wzdłuż ul. Zachodniej rozciąga się otwarta przestrzeń, będąca jakby współczesnymi plantami. Pozornie niezagospodarowana, ale poprzecinana przecież licznymi skrótami, przedeptami, wejściami w głąb Bałut. Zaprojektowana nogami samych Bałuciarzy⁵⁴! Ostatnie zabudowania na tym terenie, choć przypadkowo, wspaniale kadrują widok na to, co dzieje się dalej. Tu w odpowiednim miejscu odsłaniają pociemniałego od słońca drewniaka stojącego przy Zgierskiej, tam pokazują dalsze plany z nakładających się na siebie szarych kamienic i kolorowych bloków. Kluczowym

» 53 O przewymiarowanej ul. Zachodniej w centrum miasta i konsekwencjach zachowania takiego stanu pisali urbaniści, architekci i aktywiści miejscy na łamach „Miej Miejsce” w cyklu *Autostradą do piekła*. Źródło: <http://miejmiejsce.com/miasto/dlaczego-lodz-jeszcze-dlugo-nie-bedzie-drugim-paryzem-autostrada-do-piekla-cz-3/> (dostęp 13.05.2021).

» 54 Parafrazując słowa Marka Piwowarskiego, autora *Ścieżki rekreacyjnej imienia twojego*, czyli projektu ścieżki po dzikiej stronie Wisły, który powiedział: „Wspominam o tych nazwiskach, ponieważ często nazywałem tę ścieżkę ścieżką Jacka, Piotrka, Jarka, Renaty, Mirka, Michała, Luniaka, Kłysa itd. Ścieżkę zwie się też moim imieniem. [...] Ścieżka jest więc dziełem zbiorowym, także anonimowych wędkarzy, pracowników i bezdomnych”. Źródło: <https://autoportret.pl/artykuly/sciezka-jak-sciezka/> (dostęp 13.05.2021).

miejszem w tej przestrzeni wydaje się rejon skrzyżowania ulic Zgierskiej i Zachodniej⁵⁵. To tutaj historyczny Trakt Piotrkowski, po którym ślad stanowi ul. Zgierska i dalej ul. Piotrkowska, staje się zdublowanym Traktem Piotrkowskim w postaci funkcjonalnej i nowoczesnej, jak uważano w XX w., ul. Zachodniej.

Miejsce, w którym stoi betonowa rzeźba, jest symbolem rozdwojenia traktów, gdzie następuje rozdział XIX-wiecznej wizji miasta ze służącą do spacerowania ul. Piotrkowską oraz wizji miasta socmodernistycznego z szybką ulicą i budynkami postawionymi wzdłuż niej, a w poprzek podziałom własnościowym z czasów industrializacji (częściowo w miejscu starego cmentarza żydowskiego).

Jak mówi Łukasz, jedno z ważniejszych dla niego miejsc na Bałutach kryło się w zielonej enklawie zlokalizowanej w obszarze dzisiejszego Parku Ocalałych. Kiedyś był to teren przemysłowy w dolinie Łódki, później miejsce nieoficjalnych spotkań pośród rozbitych okien, rozpadających się murów starych fabryk i gęstej dzikiej zieleni, pozostający niejako we władaniu okolicznych mieszkańców. Co prawda była to przestrzeń zaniedbana, ale wbrew tej estetyce wtajemniczeni nazywali ją „Królewskimi Ogrodami”⁵⁶. Po transformacji powstał tam park-pomnik upamiętniający mieszkających w dawnym Getcie Litzmannstadt, wraz z budynkiem Centrum Dialogu im. Marka Edelmana – instytucją kultury propagującą wielokulturowe dziedzictwo ze szczególnym wskazaniem kultury żydowskiej. Wraz z poprawą jakości tej przestrzeni obserwuje się punktową gentryfikację miejsca. Łukasz, jak i pozostali mieszkańcy Bałut określają nowe inwestycje mieszkaniowe apartamentowcami, co jest o tyle trafnym określeniem, że oznacza architekturę dokładnie taką samą, jaka mogłaby powstać wszędzie indziej.

Spacer trzeci – centralizacja kultury

Spacer odbył się 27 lutego 2021 r. wraz z urodzonym na Bałutach artystą-społecznikiem, Marcinem Polakiem.

- » 55 Dawne trakty handlowe, jak Trakt Piotrkowski z Włocławka do Piotrkowa Trybunalskiego, wytyczano w możliwie jak najkrótszy sposób, poprzez idealnie proste ulice, łamiące się w najważniejszych miejscach. Wychodząc z Rynku we Włocławku trakt skręca dopiero w pobliskich Kowalach, następnie w kilku małych, ale istotnych miejscowościach, w Ozorkowie i Zgierzu przy pl. Jana Pawła II, czyli dawnych głównych rynkach tych miast, oraz w Łodzi tuż przy Rynku Bałuckim, będącym pierwotnie skrzyżowaniem dwóch ważnych traktów.
- » 56 Łukasz opowiadał, że „Królewskie Ogrody” otoczone były lokalnymi królewskimi – a jakże – winnicami. Wraz z transformacją tej przestrzeni obserwuje się stopniowe zmiany struktury społeczno-przestrzennej i w zakresie oferowanych usług w najbliższej okolicy. Ukute określenie pochodzi z opowiadania Łukasza z Bałut o roboczym tytule *Wszystko zaczyna się i kończy na Bałutach*, odczytanego w 2007 r. podczas Festiwalu Kultury Bałuckiej „Bautata”.

Spacer rozpoczynamy w pobliżu – zdaniem Marcina – głównego centrum Łodzi, czyli oczka wodnego na planie zbliżonym do koła, otoczonego betonowymi, szerokimi krawężnikami. W miesiącach letnich woda przyciąga ludzi spragnionych uniesień towarzyskich. Jak tłumaczy Marcin, siedzące tutaj grupy lub pojedynczy ludzie tworzą krąg, a ich wzrok skupia się dokładnie pośrodku tego stawu, ustanawiając w tym punkcie symboliczne centrum Łodzi.

Wspomniane oczko wodne zaprojektowane zostało jako pamiątka po dawnym stawie rozlanym na rzece Ostrodze – dzisiaj częściowo skanalizowanej Łódce. Podobnie jak w pobliskiej Manufakturze, długa na blisko 200 m i prosta jak odrysowana od liniiki fontanna ujawnia przepływającą tutaj skanalizowaną rzekę, za sprawą której narodziła się Łódź jako miasto. Najpierw jednak powstała osada rolnicza, a potem silnie związane z wodą miasto przemysłowe⁵⁷.

I tak oto niepozorna Łódka staje się źródłem kultury. Jak opowiada Marcin, w 2018 r. z inicjatywy Adrianny Gołębiewskiej powstał projekt „Korzeniowi Miasta”, dedykowany rzece Łódce, będący spacerem, krokiem tanecznym, po miejscach, w których rzeka przebija na powierzchnię. Lokalizacji było kilka – wspomniana już Manufaktura i jej fontanna, Park Śle-dzia obok oczka wodnego, imitującego staw w występującej strudze wodnej odgrywającej rolę rzeki, Park Helenów na sztucznym rozlewisku, kanał przy ogródkach działkowych – tym razem z ciekim autentycznym, Park Ocalałych ze stawem z szuwarami przy Pomniku Sprawiedliwych, ciek przy ul. Wojska Polskiego oraz zbiornik przy Akademii Sztuk Pięknych⁵⁸.

Właściwie to jedno z niewielu lub – zaryzykuję – jedyne tak mocne urbanistyczne założenie liniowe w skali miasta. Nie wiem, czy stoi za tym jakaś specjalna myśl, ale licząc od Muzeum Sztuki w Manufakturze aż do Akademii Sztuk Pięknych możemy spacerować w zieleni nad Łódką na odcinku ponad 3,5 km! Po drodze urządzając sobie niezłą wycieczkę kulturalną. Dziwnym trafem spośród instytucji kultury ulokowanych nad Łódką swoje siedziby, oprócz wyżej wspomnianych ASP i MS2, mają Muzeum Miasta Łodzi, Teatr Muzyczny, Centrum Dialogu, Teatr Mały, Uniwersytet Łódzki w Pałacu Biedermanna. Nie wspominając o kinie oraz wielu kulturowych kawiarniach i knajpach.

» 57 Kluczowym wydarzeniem w rozwoju miasta było powstanie pierwszego ośrodka miejskiego na terenie dzisiejszej Łodzi, zwanego początkowo miastem nad Ostrogą. Nazwa bezpośrednio nawiązywała do rzeki, przy której ulokowano miasto, jednocześnie podkreślając odrębność nowej osady od wcześniej powstałej sąsiedniej wsi Lodza, zlokalizowanej po południowej stronie rzeki Ostroga (później przemienionej na Łódkę). Drugi etap wiąże się z wytypowaniem w 1820 r. miasta Łodzi na ośrodek fabryczny, tj. powstaniem Nowego Miasta z ośmiobocznym głównym placem w centrum, wybudowanego na południe od istniejącego ośrodka.

» 58 Projekt w formie zdigitalizowanej można obejrzeć na stronie internetowej autorki: <https://www.behance.net/gallery/65963475/Rzeka-Lodka?fbclid=IwAR37ogghRkiAQKszrlOVwp849tcNWXPUQc6tbDgJ5to8aQejA4LAKWWHkrl> (dostęp 07.05.2021).



Il. 2.

Pożegnanie zimy w „Królewskich Ogrodach”. W tle przepływająca rzeka Łódka. Prywatne archiwum Łukasza z Bałuty.

Spacer czwarty – zielone Bałuty

Ostatni spacer odbył się 31 marca 2021 r. wraz z zaproszoną Kamilą Krawczyk, studentką Urban Studies na Uniwersytecie Łódzkim, wolontariuszką łódzkich festiwali związanych z designem i fotografią, a także propagatorką idei odbetonowywania miast.

Z Kamilą spotykamy się w celu sprawdzenia, co kryją miejsca opuszczone i jakie mogą mieć znaczenie dla miasta. Zaczynamy jednak od przejścia szlakiem zaprzyjaźnionych barów piwnych. Na „Bałuciaku”, w narożnej, samotnie stojącej kamienicy, znajduje się kultowy bar Cegielnia. Tuż obok placu targowego, stąd, jak głoszą opinie w Internecie, „zakąskę można kupić na rynku i skosztować na miejscu”⁵⁹. Drugi bar mieści się w starej kamienicy paręnaście metrów dalej, między dwoma targowiskami: Rynkiem Bałuckim i targiem Dolna-Ceglana. Inne bary z równie swojską atmosferą znajdziemy przy ul. Zgierskiej, w miejscach równie ważnych, bo zlokalizowanych przy historycznym Trakcie Piotrkowskim.

Idąc pomiędzy pojedynczymi budynkami, mijamy opuszczone tereny. Niektóre z nich, porośnięte bujną i dziką roślinnością, mimo że niezabudowane, tworzą gęstość tego miejsca. Z daleka nie widać, że Stare Bałuty

» 59 Napisał Jerzy Woźniak, opiniujący lokal w mapach Google. Źródło: <https://tiny.pl/93vnn> (dostęp: 24.06.2022).

są tak rozrzedzone. Właściwie zdaje się, że nieużytki mogą być na co dzień niezauważane. To miejsca o zdecydowanie nieformalnym charakterze. Na co dzień wyznaczają drogę na skróty – do domu lub na zakupy, a jednocześnie są na tyle intymne, że pozwalają na zatrzymanie się w nich.

Inny rodzaj starobałuckich nieużytków to miejsca parkingowe – tam, gdzie da się fizycznie wjechać na wolny od przeszkód i niepilnowany teren, stoją zaparkowane auta. Kolejne sklasyfikowane przez nas miejsca to składowiska lub magazyny na wolnym powietrzu. Najczęściej magazynowane są zużyte materiały budowlane lub opony samochodowe. Zdarzają się tereny będące swoistymi muzeami mebli miejskich, poukładanych według lat produkcji. Tereny te wyróżnia segregacja przedmiotów składowanych na tematyczne grupy. Są też działki – po prostu – z gruzowiskiem ułożonym w stożek i wbrew pozorom jest to dosyć często powtarzający się typ starobałuckiego nieużytku. Tam również panuje względny porządek. Wreszcie – te najbardziej widoczne – opuszczone budynki. Obok opuszczonych kamienic i mniejszych budynków usługowych, stoi tu najbardziej okazały pustostan – szpital im. Heleny Wolf. Powtarzający się w bałuckich opowieściach i wyjątkowo mocno przyciągający wzrok, zdaje się odbijać jak w soczewce aktualne problemy Bałut.

* * *

Nowe centrum dzielnicy jako remedium

Podstawowym zadaniem dla miasta kurczącego się będzie przyjęcie nowej wizji rozwoju – odwrotnej wobec istniejących paradygmatów wielkiego wzrostu. Wizja metropolii jako skupiska budynków apartamentowych i biurowców powinna zostać zastąpiona wizją, w której na plan pierwszy wybijają się różnorodność kulturowa oraz aktywny udział użytkowników miast w jego zarządzaniu (urządzaniu).

W skali regionalnej, aby odwrócić procesy suburbanizacji, konieczne będzie działanie ponad podziałami administracyjnymi, w celu wyznaczenia granic urbanizacji dla miejscowości tworzących region. Te tereny, które do tej pory nie zostały intensywnie zabudowane, powinny pozostać obszarami wyłączonymi spod zabudowy. Dotyczy to obszarów pozamiejskich oraz pozostających w granicach miasta Łodzi, takich jak tereny o rozrzedzonej zabudowie, bez rozwiniętej sieci infrastrukturalnej, lub całkowicie nieuźbrojone, zielone (z wyłączeniem pawilonów lub lotnisk) oraz rolnicze. Chociaż ani sprawy regionalne, ani problemy polityczne nie są ściśle związane z projektem koncepcyjnym Nowego Centrum Bałut, to do realizacji i powodzenia projektu – lokalnego centrum w mieście kurczącym się – uatrakcyjnijającego przestrzeń zamieszkania w mieście, będzie potrzebne podjęcie działań ponadlokalnych.

W skali miasta istniejąca sieć dolin rzecznych, wraz z nałożonymi na nie terenami zielonymi, umożliwia realizację koncepcji zielonej infrastruktury w formie wielo-korytarzowego systemu przyrodniczego. Główne poprzeczne zielone trakty, tj. dolina rzeki Łódki czy dolina rzeki Jasień, mają potencjał tworzenia granic dzielnic Łodzi, odrębnych kulturowo i pod względem charakteru przestrzeni, będąc przy tym strefami wzajemnych wpływów z terenami rekreacyjnymi zarówno dla mieszkańców dzielnic, jak i samego śródmieścia. Pasy zieleni powinny być kontrapunktem dla zwartej zabudowy miasta i jej regulatorem. W ten sposób rozgraniczone przestrzennie dzielnice mogą zyskać (lub wzmocnić) swoje lokalne centra dzielnicowe oraz podcentra osiedlowe.

W przypadku Bałut najlepszym miejscem realizacji centrum dzielnicy będzie rejon Rynku Bałuckiego, bogaty w funkcje usługowe oraz handlowe, a przy tym dobrze skomunikowany z pozostałymi obszarami dzielnicy i samym miastem. Będzie to również okazja do uporządkowania jednego z najbardziej zdegradowanych terenów, pozostawionego bez przemysłanych inwestycji urbanistycznych od czasów dwudziestolecia międzywojennego.

Obszar centralny Starych Bałut wyraźnie wyróżnia się na tle pozostałej struktury osiedla niedoinwestowaniem i wysokim stopniem zdegradowania przestrzeni. Ponadto wyznaczona w latach 60. XX wieku arteria przelotowa na ul. Zachodniej, zwana miejską autostradą⁶⁰, z uwagi na swój jednorodny charakter przestrzenny, nadaje osiedlu cechy antymiejskie i dezintegruje je. Z drugiej strony, droga jest dobrze funkcjonującym łącznikiem komunikacyjnym Bałut ze śródmieściem Łodzi i Zgierzem, rozprawiając ruch po dzielnicy. Ponieważ brakuje pobliskiej, alternatywnej trasy kumulującej ruch kołowy, ul. Zachodnia powinna być zachowana w tym samym przebiegu, jednak ze zmienionymi parametrami, co pozwoli stworzyć z ulicy o charakterze przelotowym współczesną miejską arterię komunikacyjną z zielenią, która izoluje uciążliwości ruchu oraz zapewnia równy dostęp do różnorodnych form komunikacji. Kluczową przestrzenią jest tutaj rozjazd ulic Zachodniej i Zgierskiej. To tam rozwinął się spontanicznie handel w postaci targowiska Dolna-Ceglana. Jest to więc podstawowy węzeł komunikacyjny Starych Bałut i miejsce o szczególnych cechach krajobrazowych.

Główną negatywną cechą przestrzeni Starych Bałut jest uderzający brak dostatecznej ilości przestrzeni publicznych. Największe społeczne inwestycje przestrzenne dokonane w okresie międzywojennym ominęły w znaczącym stopniu Bałuty, pozostawiając niedostatek terenów zielonych i placów miejskich. Inwestycje z czasów powojennych poprawiły sytuację

» 60 Więcej o antymiejskiej arterii w centrum miasta pisze Łukasz Pancewicz: <http://miejmiejsce.com/miasto/dlaczego-lodz-jeszcze-dlugo-nie-bedzie-drugim-paryzem-autostrada-do-piekla-cz-3/> (dostęp 14.05.2021).

poprzez wybudowanie osiedli otaczających Stare Bałuty, jednak obszar centralny pozostał nienaruszony. Jedyne miejsce, które było tutaj od początku, czyli Rynek Bałucki, zostało w całości przeznaczone pod zabudowę i komunikację kołową z wydzielonymi wąskimi chodnikami dla pieszych. Inne place handlowe tworzą się w sposób spontaniczny, jednak po czasie i one zabudowywane są prowizoryczną architekturą.



Il. 3.

Widok na tylną elewację szpitala im. Heleny Wolf od strony ul. Ceglanej. Budynek w fascynujący sposób ujawnia swoje historyczne nawarstwienia. Fot. Kuba Krysiak (2021).

O potencjale Starych Bałut stanowią więc miejskie nieużytki w postaci terenów zielonych, jak i opuszczonych budynków. Z powodu niedostatecznej ilości przestrzeni publicznych, w tym placów miejskich, parków i skwerów, oraz niedostatku funkcji społecznych, to w nich należy upatrywać potencjalne przestrzenie do interwencji, mających na celu poprawę jakości życia w mieście i dzielnicy oraz wsparcie Bałut w dążeniach do podmiotowości. Rewitalizacja takich przestrzeni nie może się jednak odbywać bez udziału najbardziej nią zainteresowanych – okolicznych mieszkańców.

Wyniki niezliczonych międzynarodowych badań nad kurczącymi się miastami jednoznacznie wskazują kierunek działań wielopodmiotowych jako najbardziej efektywny sposób odnowy przestrzeni miejskiej. W warunkach europejskich nawet najbardziej zdegradowane struktury – jak pokazuje przykład Bałut – mogą stanowić fundament do ich uzdrawiania, nie zaś przeszkodę. Ochrona mniej uprzywilejowanych grup społecznych (użytkow-

ników wspomnianych przestrzeni) oraz projektowanie kryzysowe to główne warunki powodzenia takiej koncepcji. To właśnie istniejący i użytkowany plac targowy lub tereny dzikich łąk miejskich stają się motorem napędowym procesu naprawy i tworzenia jakościowej przestrzeni w mieście XXI wieku. ●

Bibliografia

Monografie i opracowania

Bieńkowska, Elżbieta. „Wstęp.” w: *Zarządzanie rozwojem miast o zmniejszającej się liczbie mieszkańców (w kontekście perspektywy finansowej 2014–2020)*, red. Natalia Szajewska, Małgorzata Lipińska, 8. Warszawa: Kancelaria Senatu, 2013.

Ciarkowski, Błażej. „Polityka niepamiętania. Ślady Litzmannstadt Getto w powojennej historii łódzkich Bałut.” w: *Znaki (nie)pamięci. Teoria i praktyka upamiętniania w Polsce*, red. Małgorzata Fabiszak, Anna Weronika Brzezińska, Marcin Owsiniński, 191-199. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2016.

Gomółka, Mikołaj. *Postmiasto: strategie dla wyludniających się miast na przykładzie Bytomia*. Warszawa-Kraków: Instytut Rozwoju Miast i Regionów, 2019.

Haase, Annegret. „No one-size-fits-all. O różnorodności kurczących się miast w Europie.” W: *Zarządzanie rozwojem miast o zmniejszającej się liczbie mieszkańców (w kontekście perspektywy finansowej 2014–2020)*, red. Natalia Szajewska, Małgorzata Lipińska, 31-43. Warszawa: Kancelaria Senatu, 2013.

Happach, Marlena. *Przedmowa do: Małgorzata Neumann, Zofia Zuchowicz, Terrain Vague w Polsce. Nieoczywisty potencjał terenów porzuconych*, 6-11. Warszawa: Fundacja im. Stefana Kuryłowicza, 2019.

Jaroszewska, Emilia. „Akcja CIREC Cities Regrowing Smaller, organizowana przez COST (European Cooperation in Science and Technology).” W: *Zarządzanie rozwojem miast o zmniejszającej się liczbie mieszkańców (w kontekście perspektywy finansowej 2014–2020)*, red. Natalia Szajewska, Małgorzata Lipińska, 57-69. Warszawa: Kancelaria Senatu, 2013.

Kipta, Ewa. „Rewitalizacja kurczących się miast, czyli: jak w Polsce realizować hasło don't move, improve.” W: *Zarządzanie rozwojem miast o zmniejszającej się liczbie mieszkańców (w kontekście perspektywy finansowej 2014–2020)*, red. Natalia Szajewska, Małgorzata Lipińska, 147-155. Warszawa: Kancelaria Senatu, 2013.

Krzysztofik, Robert. „Zagłada miast – projekt Shrink Smart – The Governance of Shrinkage within an European Context na Uniwersytecie Śląskim.” W: *Zarządzanie rozwojem miast o zmniejszającej się liczbie mieszkańców (w kontekście perspektywy finansowej 2014–2020)*, red. Natalia Szajewska, Małgorzata Lipińska, 45-56. Warszawa: Kancelaria Senatu, 2013.

Neumann, Małgorzata, Zuchowicz, Zofia. *Terrain Vague w Polsce. Nieoczywisty potencjał terenów porzuconych*. Warszawa: Fundacja im. Stefana Kuryłowicza, 2019.

Skoczylas, Łukasz. „Implanty pamięci społecznej. Socjologiczna teoria w interdyscyplinarnym zastosowaniu badawczym.” W: *Implanty pamięci społecznej. Teoria i przykłady*, red. D. Dominika Gortych, Łukasz Skoczylas, 13-32. Poznań: Wydawnictwo Rys, 2017.

Lose, Stanisław. *Ku urbanologii. Didaskalia architektury i urbanistyki*. B.m.r.w.

Olbrycht, Jan. „Shrinking Cities – problem globalny, problem europejski.” W: *Zarządzanie rozwojem miast o zmniejszającej się liczbie mieszkańców (w kontekście perspektywy finansowej 2014–2020)*, red. Natalia Szajewska, Małgorzata Lipińska, 19–27. Warszawa: Kancelaria Senatu, 2013.

Pobłocki, Kacper. „Prawo do miasta i ruralizacja świadomości w powojennej Polsce.” W: *O miejskiej sferze publicznej. Obywatelskość i konflikty o przestrzeń*, red. Marek Nowak, Przemysław Pluciński, 129–146. Kraków: Korporacja Ha!art, 2011.

Rewers, Ewa. *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków: TA-iWPN UNIVERSITAS, 2005.

Strykiewicz, Tadeusz i in., „Współczesny kontekst i podstawy teoretyczno-metodologiczne analizy procesu kurczenia się miast.” W: *Kurczenie się miast w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. Tadeusz Strykiewicz, 9–14. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2014.

Szajewska, Natalia. „Modele kurczących się miast – wnioski do badań.” W: *Zarządzanie rozwojem miast o zmniejszającej się liczbie mieszkańców (w kontekście perspektywy finansowej 2014–2020)*, red. Natalia Szajewska, Małgorzata Lipińska, 159–175. Warszawa: Kancelaria Senatu, 2013.

Artykuły w czasopismach

Kacper Pobłocki w rozmowie z Davidem Harveyem. „Prawo do wyobraźni.” *Res Publica Nowa*, nr 19 (2012): 27–31.

Netografia

<https://sjp.pwn.pl/slowniki/kurczy się.html> (dostęp 27.04.2021).

<http://www.shrinkingcities.com/detroit.o.html%3F&L=o.html> (dostęp 27.04.2021).

<http://www.shrinkingcities.com/hypothesen.o.html%3F&L=o.html> (dostęp 16.05.2021).

<https://u-jazdowski.pl/program/project-room/dom-mody-limanka> (dostęp 27.04.2021).

<https://criticalista.com/2012/06/11/a-reminder-to-urban-planners/> (dostęp 17.05.2021).

https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://atlas-ltn.uni.lodz.pl/atlas/07.10_Tereny+przem.+w+1930.pdf (dostęp: 24.06.2021).

<http://miejmiejsce.com/miasto/dlaczego-lodz-jeszcze-dlugo-nie-bedzie-drugim-paryzem-autostrada-do-piekla-cz-3/> (dostęp 13.05.2021).

<https://autoportret.pl/artykuly/sciezka-jak-sciezka/> (dostęp 13.05.2021).

<https://tiny.pl/93vnn> (dostęp: 24.06.2022).

Filmografia

Natura Urbana. Nieużytki Berlina, reż. Matthew Gandy. Prod. Sandra Jasper, Niemcy, 2017.

Konkurs im. Marii Dokowicz

Podwójna edycja Konkursu im. Marii Dokowicz

Konkurs im. Marii Dokowicz na najlepszy dyplom Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu ma już ponad czterdziestoletnią tradycję. Co roku spośród zgłoszonych dyplomów Senat Uczelni wybiera dwa najlepsze – jeden w dziedzinie artystycznej, drugi w projektowej. Na wystawie prezentowane są wszystkie nominowane prace.

Ostatnio, jak wszyscy doskonale pamiętamy, nastąpiło zatrzymanie możliwości wystawienniczych, dlatego obecnie nadrabiamy zaległości i w tym roku akademickim odbyła się podwójna edycja Konkursu. Sytuacja ta obrazuje, jak mocno świat zewnętrzny wpływa na świat sztuki. Oglądając prace konkursowe zgromadzone wokół hasła *Eksperyment* można zapytać, czy świat sztuki równie mocno pragnie oddziaływać na otaczającą nas rzeczywistość.

Edycja #41

Osoby nominowane:

Antonina Bąk – projektowanie mebla
Piotr Dombrowski – design krajobrazu
Aleksandra Dunaj – malarstwo
Ori Gawrońska – grafika artystyczna
Dominika Gierszewska – intermedia
Michał Jaszkowski – fotografia
Kaja Koster – rzeźba
Beata Kowalczyk – scenografia
Katarzyna Krawczyk – architektura
Oliwia Ledzińska – wzornictwo
Szymon Marciniak – grafika projektowa

Katarzyna Pieróg – animacja
Przemysław Piński – malarstwo (rysunek)
Jarosław Rusiński – kuratorstwo i teorie sztuki
Dorota Szafrąńska – architektura wnętrz
Oliwia Szepietowska – edukacja artystyczna

Grand Prix:

- w dziedzinie artystycznej:
Kaja Koster – za pracę *Antysztuczność – o naturze sztucznego*,
promotor pracy: prof. dr hab. Jacek Jagielski.
- w dziedzinie projektowej:
Oliwia Ledzińska – za pracę *Poszukiwanie relacji pomiędzy
użytkownikiem a zrównoważoną produkcją w kontekście
projektowania mebli*,
promotor pracy: dr hab. Łukasz Stawarski, prof. UAP.



Il. 1.
Kaja Koster (Rzeźba), *Antysztuczność – o naturze sztucznego*, fot. Biuro Promocji UAP



Il. 2.

Oliwia Ledzińska (Wzornictwo), *Poszukiwanie relacji pomiędzy użytkownikiem a zrównoważoną produkcją w kontekście projektowania mebli*, fot. Biuro Promocji UAP

Edycja #42

Osoby nominowane:

Jakub Garstkiewicz – wzornictwo
Nina Grajewska – scenografia
Mateusz Gromadzki – malarstwo (rysunek)
Adrianna Jaworska – intermedia
Kamila Lukaszczyk – grafika artystyczna
Ada Łowkis – malarstwo
Magdalena Mądra – fotografia
Emil Michalczewski – architektura wnętrz
Adrianna Nowakowska – architektura
Magdalena Polakowska – edukacja artystyczna
Paulina Przychodzka – projektowanie mebla
Wojciech Siejak – animacja
Konrad Smela – rzeźba
Aleksandra Szubert – kuratorstwo i teorie sztuki
Zofia Wawrzyniak – grafika projektowa



Il. 3.

Adrianna Nowakowska (Architektura), *Przestrzeń (nie) pamięci. Przystań ciszy nad jeziorem Rusalka*, fot. Biuro Promocji UAP

Grand Prix:

- w dziedzinie artystycznej:
Kamila Lukaszczuk – za pracę *Kajś i nikaj – obecność tego, co nieobecne, czyli o wielogłosie miejsca w kontekście własnej tożsamości, wyrażonej językiem wypukłodruku*,
promotor pracy: prof. dr hab. Andrzej Bobrowski.
- w dziedzinie projektowej:
Adrianna Nowakowska za pracę *Przestrzeń (nie) pamięci. Przystań ciszy nad jeziorem Rusalka*,
promotor pracy: dr hab. inż. arch. Eugeniusz Skrzypczak,
prof. UAP.

Informacje o pozostałych nagrodach i galerię zdjęć znajdziemy pod adresem: <https://konkursdokowicz.pl/nowe-edycje-41-42.html> ●

Eksperyment. 41 i 42 Konkurs im. Marii Dokowicz,
07–13.11.2022
Międzynarodowe Targi Poznańskie, Pawilon 11 – Iglica



II. 4.

Kamila Lukaszczyk (Grafika Artystyczna), *Kajś i nikaj – obecność tego, co nieobecne, czyli o wielogłosie miejsca w kontekście własnej tożsamości, wyrażonej językiem wypukłodruku*, fot. Biuro Promocji UAP

In memoriam

Wobec bezwymiarnu.

Wspomnienie Jerzego Olka

– teoretyka fotografii,

artysty, profesora

akademickiego, mentora,

przyjaciela

19 listopada 2022 roku odszedł prof. Jerzy Olek, artysta związany z neoawangardowym ruchem fotomedialnym, pomysłodawca fotografii ekspansywnej oraz fotografii elementarnej, autor artystycznego projektu *Bezwymiar iluzji* (1991–2022), kontynuator linii konstruktywizmu, unizmu, minimal artu i konceptualizmu.

Jerzy Olek urodził się w 1943 roku w Sanoku, skąd pochodziła jego matka Józefa Chrobaczyńska. Ojciec Edmund Olek pochodził z Poznania. Trudna sytuacja materialna rodziców oraz stan zdrowia zdeterminowały dzieciństwo spędzone u dziadków w Bieszczadach. Z czasów dziecięcych pochodzą jego pierwsze fotograficzne próby wykonywane aparatem średnioformatowym typu box, przedstawiające rodzinę i pejzaże. Z tamtych odległych czasów artysta wspominał także pobyt pod opieką zakonnice w klasztorze żeńskim w Komańczy.

Do mieszkających we Wrocławiu rodziców dołączył w wieku dwunastu lat. Uczył się w szkole podstawowej przy ulicy Trzebnickiej oraz VIII Liceum Ogólnokształcącym. Przyjaźnie zawiązane w tamtym okresie życia z: Waławem Sondejem (późniejszym dziennikarzem radiowym i telewizyjnym), Wiktorem Szenkierem ob. Shenkarem (fizykiem), Maciejem Grzybowskiem (aktorem i dyrektorem Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu) oraz Cezarym Proniewskim (inżynierem), przetrwały do 2022 roku. W czasach szkolnych fascynował się sztuką, a szczególnie tasyzmem, literaturą, pobierał lekcje gry na fortepianie.

Mimo artystycznych zainteresowań, w 1961 roku, kierowany pragmatyczną wskazówką ojca, rozpoczął studia na Politechnice Wrocławskiej na kierunku budownictwo lądowe. W latach powojennych wśród wykładowców politechniki byli profesorowie ze Lwowa. Przyszły artysta rozpoczął studia nad geometrią wykreślną u Konrada Dyby, wychowanka Kazimierza Bartla. Na politechnice zaprzyjaźnił się z Kazimierzem Helebrandtem, wychowankiem Witolda Romera. Po trzecim roku studiów Jerzy Olek dostał się do sekcji teorii konstrukcji, posiadającej profil inżynierski przygotowujący do pracy naukowej. Paradoksalnie, ze względu na coraz wyraźniejszą perspektywę pracy w zawodzie i niesłabnące zainteresowania humanistyczne oraz artystyczne przerwał studia. Rozpoczął pracę jako dziennikarz pism studenckich „Politechnik”, „Wiadomości”, „Konfrontacje” oraz dziennika „Słowo Polskie”. Pisał i dokumentował życie artystyczne Wrocławia (Jazz nad Odrą, Festiwal Teatru Otwartego). Wspólnie z Zenonem Harasymem, Kazimierzem Helebrandtem, Waldemarem Niezgodą, Jackiem Samotusem, Kryspinem Sawiczem, współtworzył Fotoklub Pałacyk, przeformułowany w grupę Odra 65, a następnie w grupę artystyczną 1+1+1+1 (1973). Brał udział we wspinaczkach górskich, wyprawach speleologicznych, jeździł konno. W twórczości artystycznej praktykował akcje i działania uliczne określane hasłem fotografii ekspansywnej, obliczone na interakcję z publicznością w przestrzeniach pozagaleryjnych.



Il. 1.

J. Olek, *Fotografia możliwa*, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław 1979.

W latach 70. opublikował ponad 200 artykułów o fotografii, m.in. w „Odrze”, „Fotografii”, „Foto”, „Nurcie”, „Revue Fotografie”, „Československá Fotografie”. Jako jeden z pierwszych krytyków pisał o toruńskiej grupie Zero-61 skupiającej fotografów eksperymentalnych („Konfrontacje”, 1974), wrocławskiej grupie Permafo („Odra”, 1973) czy Katedrze Wiedzy Wizualnej w PWSSP (obecnie Katedrze Sztuki Mediów w ASP) we Wrocławiu („Projekt”, 1986), gdzie wówczas wykładali Leszek Kaćma i Andrzej Lachowicz.

W tamtej dekadzie Jerzy Olek przeprowadził cykl rozmów z czołowymi przedstawicielami sztuki, teorii i krytyki artystycznej w różny sposób odnoszącymi się do medium fotografii: Tadeuszem Kantorem, Romanem Cieślewiczem, Krzysztofem Teodorem Toeplitzem, Henrykiem Tomaszewskim, Krzysztofem Kostyrko, Zbigniewem Dhubakiem, Grzegorzem Królikiewiczem, Krzysztofem Kąkolewskim, Stefanem Morawskim, Urszulą Czartorską. Z obecnej perspektywy są to niezwykle cenne i nierzadko unikalne zapisy o powstających w Polsce studiach nad fotografią i wizualnością.

Wynikiem artystycznych i organizacyjnych dążeń podjętych przez Jerzego Olka wspólnie z Kazimierzem Helebrandtem i Zbigniewem Staniewskim było powstanie Wrocławskiej Galerii Fotografii (1973–1977) działającej przy Ośrodku Kultury i Sztuki w Domku Romańskim. Jerzy Olek kierował galerią od 1977 roku pod zaproponowaną nazwą Foto-Medium-Art (1977–1996), której idea programowa powstała w oparciu o aktywność późniejszych członków Seminarium Foto-Medium-Art (1978–1981). Artyści wchodzący w skład seminarium, tj. Alek Figura, Ireneusz Kulik, Jerzy Olek, Leszek Szurkowski, Ryszard Tabaka, prowadzili działania samokształceniowe oraz analityczne skupione wokół medium fotografii, wytwarzając oryginalną formułę na tle działalności takich grup jak łódzki Warsztat Formy Filmowej (1970–1977), wrocławska grupa Permafo (1970–1981) czy Seminarium Warszawskie (1975–1981). W pierwszych dwóch latach działalności galerii Foto-Medium-Art Jerzy Olek zainicjował siedem forów z udziałem czołówki artystów, teoretyków i krytyków ruchu fotomedialnego. W swoich wystąpieniach odnosili się oni do fundamentalnych zagadnień definiujących fotograficzne medium, tj.: *Fotografia jako fotografia*, *Fotografia jako relacja*, *Fotografia jako tworzywo*, *Fotografia jako narzędzie*, *video jako narzędzie*, *Fotografia jako ideologia*, *Fotografia jako film*, *film jako fotografia*, *Fotografia jako algorytm*. Ostatnim ważnym wystąpieniem grupy artystycznej Seminarium Foto-Medium-Art była konferencja „Sztuka jako medium sztuki” (1981) z udziałem m.in.: Janusza Boguckiego, Jana Chwałczyka, Grzegorza Dziamskiego, Marcina Giżyckiego, Andrzeja Kostołowskiego, Bożeny Kowalskiej, Jerzego Ludwińskiego, Jana S. Wojciechowskiego. Działalność artystyczna seminarzystów była pogłębieniem i popularyzacją ich bogatego dorobku z lat

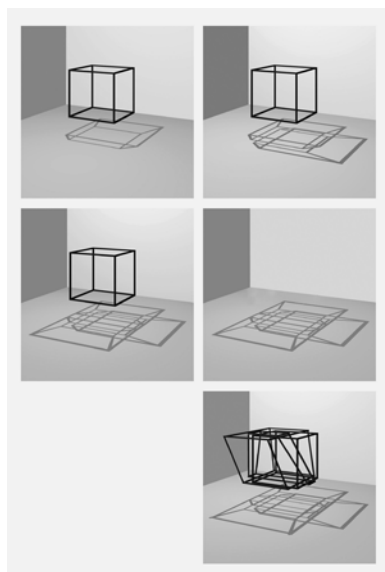
60. i 70., różnicując pole sztuki fotomedialnej. Praktyka twórcza Jerzego Olka przeszła transformację: od inspiracji popkulturą (*Fototeatr*, 1975) do praktyk po-fotograficznych, kładących nacisk na interpretację obrazu (*Fotografia-tekst*, 1978, *Po-fotografia*, 1978, *Fotografia możliwa*, 1979).

W związku z wybuchem stanu wojennego i decyzją większości seminarzystów o emigracji, grupa w 1981 roku rozpadła się. Wbrew opinii wrocławskiego środowiska artystycznego, za to przy poparciu rady artystycznej galerii – tworzonej przez Zbigniewa Dłubaka i Jerzego Lewczyńskiego – Jerzy Olek nie zaprzestał działalności Galerii Foto-Medium-Art. W tej trudnej decyzji, ocenianej z perspektywy czasu przez samego zainteresowanego jako słusznej, wspierał go również Jan Berdyszak.

Rok 1981 zaznaczył się w życiu Jerzego Olka także pozytywnie, tu głównie z powodu międzynarodowego zainteresowania promowaną przez niego sztuką, pokazywaną na wystawach zagranicznych w Tokio i Salonikach. Tego roku artysta odbył wspólnie z Leszkiem Szurkowskim pierwszą podróż do fascynującej go Japonii. Rozpoczął współpracę artystyczną z Akirą Komoto, a w kolejnych latach z takimi artystami jak Yasu Suzuka czy Naoya Yoshikawa. W latach 80. Jerzy Olek animował nowe środowisko artystyczne wokół zaproponowanego programu fotografii elementarnej, akceptującej formalnie różne wyniki manipulacji procesem fotograficznym. Akceptacja różnorodności i koncentracja na istotnych decyzjach fotografa wpływających na efekt końcowy wiązały się z uważną obserwacją. To w tamtym czasie wśród różnych artystycznych inspiracji pojawił się buddyzm zen. Jerzy Olek animował działania o charakterze po-fotograficznym, podczas których obrazy tworzone były za pomocą naturalnych obiektów, działań, ingerencji. Najcenniejszym cyklem kuratorskim tamtego okresu jest zbiór wystaw pod hasłem *Obecność wśród kamieni* (1985–1990). Artysta poszerzył działalność samokształceniową o wymiar edukacyjny i integracyjny, organizując plenery fotograficzne *Uczestnictwo we wspólnotcie* (1985–2022).

Na wyjazdy do Starego Gieraltowa zapraszał zarówno fotografów, jak i muzyków, filozofów oraz poetów, m.in. Michała Fostowicza-Zahorskiego, Bogusława Michnika, Tadeusza Różewicza. Łączył twórców różnych profesji realizujących zdjęcia pod wpływem wspólnych rozmów, przemyśleń i inspiracji fotograficznym medium. W domowej galerii „ef” założył kolekcję fotograficznych miniatur. Zbiór inicjuje zdjęcie widma Brockenu, czyli autoportret artysty wykonany w Tatrach, przedstawiający otoczony glorią cień fotografa padający na chmury. Jerzy Olek kolekcjonował perelki zachwycające widokami wykonanymi przez wybitnych artystów, jak Christo i Jeanne-Claude, Rudolf Sikora, Gottfried Jäger, a także przez młodych adeptów fotografii. Interesował go związek między ingerencją artysty w proces fotograficzny i wytwarzaniem w ten sposób efektem.

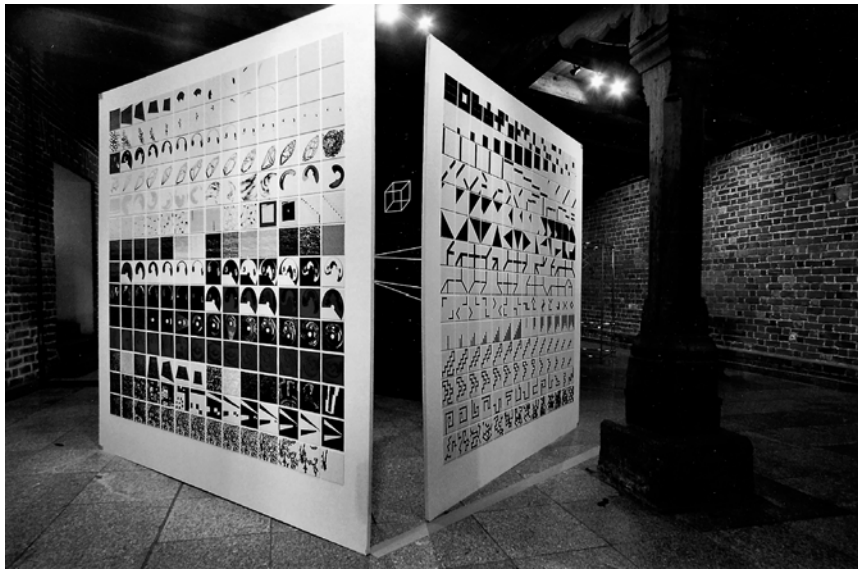
W 1989 roku Jerzy Olek zainicjował cykl międzynarodowych wystaw *Wschód–Zachód. Europejska wymiana* realizowanych we Wrocławiu oraz pobliskich Wojnowicach w formule biennale. Najbardziej okazała druga edycja pt. *Nowe przestrzenie fotografii* (1991) zrealizowana przy współpracy z Romualdem Kuterą zgromadziła 130 artystów i teoretyków z 23 krajów Europy, USA i Australii. W towarzyszącej fotokonferencji pt. *Etos fotografii* (1991) udział wzięli Urszula Czartoryska, Antonin Dufek, Vilém Flusser, Joan Fontcuberta, Laurence M. Gartel, Mark Haworth-Booth, Gottfried Jäger, Enno Kaufhold, Jan-Eric Lundström, Stefan Morawski, Jerzy Olek, Rolf Sachsse, Ikuto Saito, Giuliana Scimé, Joachim Schmid oraz Grzegorz Sztabiński.



Il. 2.
J. Olek, *Sześcian z cienia*, 2000.

W 1996 roku galeria Foto-Medium-Art straciła lokal w Domku Romańskim, gdzie funkcjonowała przez 19 lat. Dla Jerzego Olka był to czas zawodowej i osobistej depresji. Skutecznie walczył w sądzie o prawa autorskie do nazwy galerii i programu artystycznego. W wieku 53 lat ponownie zapisał się na studia, tym razem do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu, gdzie od kilku lat prowadził gościnne wykłady. Szybko obronił tytuł magistra sztuki na nowoutworzonym przez Stefana Wojneckiego, pierwszym w Polsce kierunku Fotografia (1995). W kolejnych latach decyzją Rady Wydziału Akademii Sztuk Pięknych (następnie Uniwersytetu Artystycznego) w Poznaniu uzyskał stopień doktora, a na-

stępnie doktora habilitowanego. Decyzją Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej otrzymał tytuł profesora zwyczajnego w obszarze sztuki.



Il. 3.

J. Olek, *Mapy różnności*, Muzeum Miejskie Arsenał, Wrocław 2004.

Pracował jako profesor fotografii współczesnej i psychofizjologii w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu i Gdańsku, Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej, Wydziale Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego, Dolnośląskiej Szkole Wyższej we Wrocławiu, SWPS Uniwersytecie Humanistycznospołecznym we Wrocławiu. Był promotorem i recenzentem kilkuset prac dyplomowych, magisterskich i doktorskich. W 2009 roku został promotorem doktoratu honoris causa Christiana Boltanskiego. Napisał cztery artystyczne książki: *Moja droga do bezwymiarności* (2001), *Umożliwianie niemożliwemu* (2007), *7 od/za/słon iluzji* (2013), *Zobaczyć idealne, czyli bezkresy kresek* (2015). Opublikował zbiór tekstów na temat sztuki, w tym rozmów z wybitnymi przedstawicielami polskiej i światowej kultury *Nie tylko o fotografii* (2020). W 1998 rozpoczął cykl *Dialogów* realizowanych z polskimi i zagranicznymi artystami. Wspólne wystawy miały charakter wizualnych rozmów w przestrzeniach galerijnych i niegalerijnych, ale możliwych do przygotowania w nich specyficznych wystaw. Przez wiele lat łączył artystów różnych generacji. Ostatnia wystawa z cyklu *Wschód–Zachód. Europejska wymiana* pod tytułem *Jutro jest dziś* (1999) odbyła się przy współpracy z Naoyą

Yoshikawą, a do udziału w niej zaproszeni zostali artyści dwóch krajów (Polski i Japonii) oraz dwóch pokoleń (studentów z uznanymi artystami).

W okresie 2007–2010, po latach funkcjonowania Foto-Medium-Art jako galerii wędrującej i rozmaitych gościnnych prezentacjach (najczęściej w zamku w Wojnowicach, w Kłodzkim Ośrodku Kultury), dzięki Wandzie Dunikowskiej i Fundacji Muzeum Nowej Sztuki galeria mogła działać w lokalu przy ulicy Karmelickiej w Krakowie. Wśród artystów z nią związanych pojawiły się osoby odgrywające istotną rolę w polskim ruchu fotomedialnym lat 70., jak Jan Berdyszak, Wincenty Duniko-Dunikowski, Natalia LL, Andrzej Lachowicz, Jerzy Olek, Ewa Partum, Zdzisław Sosnowski, Teresa Tyszkiewicz, oraz generacja artystów debiutujących już na przełomie XX i XXI wieku: Codemanipulator, Tomasz Dobiszewski, Kinga Dunikowska, Michał Jakubowicz, Rafał Piekarz.



Il. 4.

J. Olek, 1 + 0 = 10. (DE) KONSTRUKCJA (NON) SENSU,
Muzeum Współczesne Wrocław 2022.

W latach 1999–2008 Jerzy Olek wspólnie z Bogusławem Michnikiem, dyrektorem Kłodzkiego Ośrodka Kultury, zrealizował w Kłodzku dziesięć edycji Festiwalu Nowej Sztuki „lAbiRynT”. Festiwale były swoistym tygłem łączącym różne generacje artystów z wielu dziedzin i odmiennych krajów. W 2010 roku festiwal przeniesiony został do Słubicy i Frankfurtu nad Odrą. Wspólnie z Anną Panek-Kusz i Michaeliem Kurzwellym, Jerzy Olek współtworzył programy trzynastu kolejnych edycji festiwalu, którego wystawy odbywały się w specyficznych i nie zawsze artystycznych przestrzeniach obu miast oraz w miejskich galeriach.

Mając 79 lat otwierał indywidualną wystawę w Muzeum Współczesnym *Wrocław 1 + 0 = 10. (De)Konstrukcja (non)sensu* (2022); była to jedyna wystawa retrospektywna twórcy, którego nie interesowały podsumowania sięgające zbyt daleko w historię jego twórczości. Wystawie towarzyszyły spotkania z artystą, prowadzone przez dyrektorkę muzeum Sylwię Świsłocką-Karwot oraz kuratora wystawy Mirosława Emila Kocha. Wśród dzieł prezentowanych znajdowała się *Kolczatka* – wykonany z fragmentów fotografii wielościan w kształcie gwiazdy, stawiający pytania o specyfikę i jakość przestrzeni kształtowanej za pomocą zdjęć oraz wiedzy wynikającej z doświadczania widzenia. Obrazy-objekty oparte na tej pracy prezentowane były rok wcześniej podczas wystawy fotografii konkretnej (*Lichtbild und Datenbild*, 2015) w Museum im Kulturspeicher w Würzburgu, na której Jerzy Olek był jedynym reprezentantem polskiej sztuki. Jeszcze poważniejszą wystawą zagraniczną, w której uczestniczył z wyżej wspomnianym dziełem, była *Negative Space: Trajectories of Sculpture* w ZKM | Zentrum für Kunst und Medien w Karlsruhe (2019).

19 listopada 2022 roku odszedł artysta niepokorny i zarazem konsekwentny, chodzący własnymi drogami i zarazem potrafiący znaleźć swoje miejsce w historii sztuki. Mimo nieskrywanych fascynacji suprematyzmem, minimal artem, konceptualizmem, odwiedzał Florencję, Neapol, Wenecję (gdzie spędził roczne stypendium), zachwycił się renesansową architekturą, zarówno jej pozostałymi formami, co wizerunkami malarzkimi. Do realizacji swoich zdjęć używał instrumentarium renesansowych twórców: siatki dzielącej obraz na mniejsze pola, cyrkla, ekierki, luster o różnych stopniach wklęsłości i wypukłości, za pomocą których prowadził nierzadko samotną walkę z nieskończonością, tak wyraźnie przedstawioną w nieukończonym dziele *Bezwymiar iluzji*.

Pod koniec życia marzył o robieniu zdjęć, ale przede wszystkim rysował. Z powodu bezsenności pracował głównie w nocy. Wykonał setki rysunków na bazie trójkąta w formie miniatur. Jako podkładów używał pociętych okładek studenckich prac semestralnych. Interesowały go błędy powstające podczas wykonywania prostych czynności oraz twórcze metody ich naprawiania. Do końca życia, mimo wielu problemów zdrowotnych, pozostawał aktywny. Uczestniczył w festiwalach, wystawach, był otwarty na spotkania z młodzieżą i zawsze gotowy na rozmowy o sztuce. ●

Profesor Stefan Wojnecki (1929–2023). Wspomnienie

Stefan Wojnecki dla bardzo wielu osób był postacią wyjątkową. W ostatnich latach, ze względów zdrowotnych, nie prowadził już tak aktywnego trybu życia i możliwość bezpośrednich z nim kontaktów stała się ograniczona. Czuliśmy wtedy wszyscy, że kogoś nam brakuje. Osoby, które wiedziały bądź domyślały się, że mogą mieć z profesorem częstszy kontakt, zawsze z atencją prosiły, by Stefana pozdrowić. Na ich twarzach pojawiał się wtedy szczery uśmiech, ich spojrzenie było pełne wyrazu. Czułem, że jest dla moich rozmówczyń i rozmówców kimś wyjątkowym.

Trudno zliczyć, ile takich pozdrowień miałem do przekazania. Stefan wysłuchiwał ich z wielką uwagą i najczęściej dopytywał się o wspomniane przeze mnie osoby. Nie było w tym nic z konwencjonalnej grzeczności, raczej szczere obdarzanie uwagą. Myślę, że tak właśnie robił zawsze. Kontaktów z innymi ludźmi nie traktował wybiórczo, dzięki temu nauczyliśmy się od niego bardzo wielu rzeczy, także otwartości na świat i innych ludzi. Jeśli dodamy do tego choćby część osiągnięć, jakich dokonał na wielu polach swojej aktywności, i chęć dzielenia się tymi osiągnięciami, niezliczone zaproszenia i zachęty do współpracy oraz kontynuacji rozwijanych przez siebie cennych inicjatyw, to może uchwycimy zarys tej wyjątkowości Stefana Wojneckiego. Wiele osób współpracujących i czujących się wychowankami profesora traktuje to, co od niego otrzymało, jako dar, który będzie miał dla nas większą wartość wtedy, gdy przekazemy go dalej. Tego nas nauczył.

Droga Stefana Wojneckiego do sztuki była nietypowa. Urodzony w 1929 roku w Poznaniu, do wojny otrzymywał staranne wychowanie i wykształcenie. Źródłem dochodów rodziny były sklep i hurtownia *Aromat – kawa, herbata, korzenie*, a później rodzinna palarnia kawy. Druga wojna światowa przerwała jednak spokój i zniweczyła dostatek rodziny.

Dla Stefana rozpoczął się wieloletni okres naznaczony brakiem perspektyw odbycia formalnej edukacji i koniecznością wykonywania dorywczych prac, by pomóc rodzinie. Okres pełen dramatycznych, często traumatycznych doznań. Zaraz po wojnie przenosi się, z racji zajęć zawodowych ojca, do Szczecina. Miasto to staje się dla młodego Stefana

miejszem wchodzenia w dorosłość, nadrobienia edukacyjnych zaległości, pracy i przygód, gdzie niektóre epizody z dzisiejszego punktu widzenia wydają się wręcz niewiarygodne. Przełom przychodzi w 1948 roku, kiedy to w wyniku wieloletnich zainteresowań naukami ścisłymi rozpoczyna studia na Uniwersytecie Wrocławskim. Interesuje go w szczególności inżynieria fizyczna, praktyczne konsekwencje i możliwości, jakie daje wiedza z zakresu nauk ścisłych. Podczas studiów we Wrocławiu i później, gdy przenosi się na ówczesny Uniwersytet Poznański, ogromne wrażenie robi na nim kontakt z wykładowcami wywodzącymi się ze lwowskiej szkoły matematycznej. Głębokie zainteresowanie naukami ścisłymi będzie w przyszłości miało wpływ na charakter i oryginalność działań w obszarze sztuki. Tymczasem, po ukończeniu studiów w 1952 roku, otrzymuje nakaz pracy – skierowany zostaje do Wytwórni Sprzętu Komunikacyjnego we Wrocławiu. Tam przez kilka lat wykonuje swój wymarzony zawód inżyniera fizyka. Jednak organizacja i warunki pracy w nakazowo-rozdzielczej gospodarce socjalistycznej nie stwarzają dużych możliwości dla ambitnego, pełnego zapału młodego człowieka. Klimat społeczno-polityczny w pierwszej połowie lat 50. dodatkowo zniechęca Wojneckiego do wiązania się zawodowo z przemysłem.

Po przepracowaniu wyznaczonego nakazem okresu rezygnuje z bezpiecznej i stabilnej posady w przemyśle. Postanawia znaleźć dla siebie zajęcie, które zapewni mu więcej twórczej swobody i pozwoli na realizację własnych zamierzeń. Decyzja nie przychodzi łatwo ani szybko. Po długim namyśle postanawia zająć się fotografią – dziedziną łączącą wtedy jak żadna inna naukę, technikę i sztukę. Widzi w niej Wojnecki dziedzinę mogącą wyrazić potrzebę innowacji i twórczego stosunku do rzeczywistości. Zaczyna intensywnie eksperymentować z fotografią, szuka własnej drogi w ówczesnym, zdominowanym jeszcze przez fotografię piktorialną, świecie fotografii.

Wraz z nastaniem popaździernikowej odwilży włącza się w nurt polskiej fotografii eksperymentalnej, stając się szybko jednym z jej najwybitniejszych przedstawicieli. Dla zapewnienia sobie życiowych środków zatrudnia się w szkolnictwie jako nauczyciel, początkowo w szkołach podstawowych, później w średnich. Ze szkolnictwem związany będzie przez ponad dwadzieścia lat. Bardzo lubi być nauczycielem, jednocześnie daje mu to pewien obszar swobody i czasu niezbędnego do własnej pracy twórczej. Debiutuje w 1956 roku publikując swoje fotografie m.in. w „Czasopiśmie Młodej Inteligencji WYBOJE” oraz na międzynarodowej wystawie Krok w nowoczesność, eksponowanej w Poznaniu w 1957 roku¹. Wtedy to

» 1 Wystawa Krok w nowoczesność zorganizowana została przez Bronisława Schlabsa i eksponowana w salonie Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego. Była przełomową w latach 50. manifestacją fotografii nowoczesnej.

rozpoczyna się niezwykle intensywny okres pracy zarówno artystycznej, jak i organizacyjnej. Podejmuje różnorodne zagadnienia, nigdy w zasadzie nie powtarzając wypracowanych przez siebie rozwiązań, tak stylistycznych, jak związanych z intelektualnym podejściem do sztuki.

W pierwszej połowie lat 60. własnoręcznie konstruuje migawkę o czasie otwarcia 2×10^{-8} sekundy i wykonuje przy jej pomocy serie fotografii, za sprawą czego doświadczenie inżyniera fizyka w sposób oryginalny przenosi na teren praktyki artystycznej. Z 1966 roku pochodzi praca *Skacząca plazma*, którą zapoczątkowuje Wojnecki serię *Duogramy*, realizowaną przez blisko 30 lat i uznawaną za jedno z jego najwybitniejszych osiągnięć. Jak komentuje sam autor:

Duogram utrwalając na jednej płaszczyźnie kilka odrębnych obrazów, umożliwia ich kolejne postrzeganie przez zmianę punktu widzenia obserwatora. Przechodzący przed duogramem widz odbiera wrażenie ruchu, które znika w chwili zatrzymania się – obraz staje się wówczas statyczny, umożliwiając spokojną percepcję podanej informacji. Wywołane wrażenie ruchu może być wielorakie – może być to migotanie stref barwnych, zmiana kolorów, pojawienie się, przesuwanie i znikanie elementów kompozycji; można też łatwo otrzymać wrażenie rytmicznych drgań, obrotów, falowania².

Charakter tych realizacji, korespondujący z naukowym obrazowaniem świata, otworzył jednocześnie fotografię na interaktywne działania w obszarze sztuki. Włączał ją też w obszar działań intermedialnych, co stało się istotnym rysem twórczości autora *Duogramów* w kolejnych dekadach. Już w latach 60. tworzy Wojnecki instalacje z udziałem fotografii – przełomowa w tym względzie jest wystawa *Twarze* z 1969 roku – dzieło łączące fotografię z szerszym kontekstem ówczesnych poszukiwań w obszarze sztuki.

Lata 60. to także okres intensywnej działalności organizacyjnej. Działała w Poznańskim Towarzystwie Fotograficznym, w latach 1965–1967 jako kierownik sekcji artystycznej, a w latach 1967–1976 roku jako prezes. Za sprawą Wojneckiego galeria Towarzystwa, mieszcząca się w samym centrum Poznania przy ulicy Paderewskiego 7, staje się w tym okresie miejscem licznych, ważnych manifestacji artystycznych oraz spotkań ludzi zainteresowanych fotografią rozumianą jako sfera poszukiwań twórczych.

Lata 70. przynoszą m.in. zainteresowanie tematyką ekologiczną. Wojnecki w 1971 roku współtworzy koncepcję i bierze udział w realizacji wystawy *Sygnaly*, która w nowatorski sposób podejmuje wątki ekologiczne. W 1974 roku prezentuje diaporamę *Dęby?*, wielokanałową projekcję

» 2 Stefan Wojnecki, katalog wystawy *Duogramy – seria informacyjna*, 1972.

obrazów i dźwięku, w której podejmuje aktualne do dziś wątki wpływu czynników cywilizacyjnych na środowisko naturalne. Co ważne, jego głos stroni od jednoznacznych ocen, bliski jest dzisiejszym sposobom hybrydowego łączenia wiedzy i praktyki artystycznej, co pozwala odnaleźć obszary ekspresji dla nowych, trudnych do zakomunikowania wyzwań. W działaniach Wojneckiego z tamtego okresu można odnaleźć początki silnie zaznaczających się w sztuce następnych dekad form artystycznego aktywizmu. Propozycja artysty jest zbudowana w taki sposób, by służyła uruchomieniu autonomicznej, równorzędnej i równoważnej aktywności odbiorcy. Taki charakter sztuki Wojneckiego objawia się jeszcze wyraźniej w zrealizowanej także w 1974 roku wystawie *Sztuka alternatywna (wersje alfa, beta, gamma)*, prezentowanej w Galerii Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego.



Il. 1.
Stefan Wojnecki, *Twarz*, 1956

Twórczość z lat 70. miała kluczowe znaczenie dla ukształtowania się głównych idei sztuki Wojneckiego. Z realizacji powstałych w tamtym okresie trudno pominąć wystawę *Hiperfotografia*, która swoją premierę miała w galerii BWA Arsenał w Poznaniu w 1978 roku. Była to realizacja antycypująca nowe możliwości wyrazowe i znaczeniowe fotografii, a jednocześnie włączająca to medium w obszar najbardziej aktualnych rozwiązań artystycznych.

Dekada lat 70. to dla Stefana Wojneckiego także czas intensywnej aktywności organizacyjnej. Wstąpienie w 1971 roku do Związku Polskich Artystów Fotografików umożliwia mu rozwinięcie szeregu inicjatyw artystycznych.

W latach 1976–1979 pełni funkcję prezesa Okręgu Wielkopolskiego ZPAF. W 1978 roku otrzymuje propozycję objęcia Pracowni Fotografii w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu.

Tym samym otwiera się dla Stefana Wojneckiego nowy obszar działań. Postanawia uczynić fotografię równoprawną dziedziną nauczania akademickiego w obrębie sztuk wizualnych. Doskonale rozumiejąc specyfikę fotografii i nowych mediów w ówczesnej praktyce artystycznej, dąży do wprowadzenia nauczania o charakterze intermedialnym. Wzajemne przenikanie się różnorodnych dziedzin i praktyk artystycznych ze szczególnym uwzględnieniem nowoczesnych środków zobrazowania, takich jak fotografia, film i wideo, stanowi trzon nowatorskiego programu studiów postulowanych przez Wojneckiego już pod koniec lat 70. Minie jednak ponad dekada, zanim jego wizja zostanie w pełni zrealizowana – powstaną nowoczesne studia w obszarze fotografii i intermedialności jako integralna część struktury wyższej uczelni artystycznej.

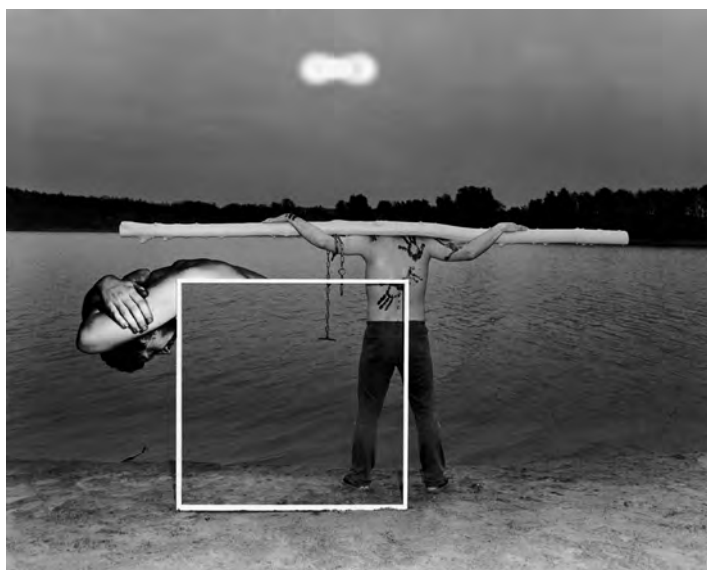


Il. 2.

Stefan Wojnecki, z cyklu *Wpisuję swoje uporządkowanie świata*, 1985

Lata 80. przynoszą kolejny zwrot w poszukiwaniach artystycznych profesora. Z serii wystaw indywidualnych pod wspólnym tytułem *Foto-*

grafia tożsamości realizuje od 1981 roku program włączenia fotografii rodzinnej, pamiątkowej i archiwalnej w obszar działań artystycznych. W podobnym czasie podejmuje pracę nad cyklami inscenizacji fotograficznych. Realizacje *Wpisuję swoje uporządkowanie świata* i *Wpisuję swoje przeżywanie świata* (1986–1987) wyznaczają drogę ku fotograficznemu zapisowi wewnętrznego modelu świata. „Czy to, co czynię – komentuje swoje prace autor – jest nawiązaniem do pradawnego, magicznego oddzielenia chaosu i porządku? [...] Czy zaznaczenie przestrzeni jest nieśmiałym naśladowaniem tworzenia świata?”³



Il. 3.
Stefan Wojnecki, z cyklu *Inscenizacje refleksyjne*, 1987–1989

Każda z kolejnych realizacji z lat 80. różni się zasadniczo pod względem użytych środków, choć wszystkie podejmują kwestie zapośredniczonej medialnie tożsamości i eksperymentują z różnymi trybami obrazowej komunikacji. Charakterystyczny w tym względzie jest realizowany od 1987 roku cykl *Inscenizacje refleksyjne* (1987–1989). Metaforyczne obrazy świetnie oddają społeczną i egzystencjalną atmosferę niepewności u progu wielkiej społecznej transformacji.

Lata 80. to także okres nowych wyzwań organizacyjnych. Obok silnie angażującej pracy w poznańskiej uczelni artystycznej, w latach 1985–1988 pełni funkcję przewodniczącego Rady Artystycznej Zarządu Głównego

» 3 Stefan Wojnecki, „Wpisuję swoje przeżywanie świata,” w: Stefan Wojnecki, *Fotografia – podwójna gwiazda kultury* (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007), 115.

ZPAF, a w latach 1988–1991 kolejno: funkcję wiceprezesa ds. artystycznych oraz prezesa Zarządu Głównego ZPAF. Jest inicjatorem, organizatorem i kuratorem wielu ważnych wystaw, konferencji i sympozjów artystycznych. Nie sposób wymienić tu choćby ich części. Nie można jednak pominąć największej bodaj manifestacji nowego podejścia do sztuki-fotografii w latach 80. – wystawy *Fotografia rozproszona. Polska fotografia intermedialna lat osiemdziesiątych*, przygotowanej wraz z Wojciechem Makowieckim w galerii BWA Arsenał w Poznaniu w 1988 roku. Wystawy o charakterze przełomowym, będącej jednocześnie podsumowaniem nowych zjawisk w integrującej się z wieloma innymi dziedzinami sztuki fotografii i zasygnalizowaniem nowego podejścia do tego medium jako zjawiska interdyscyplinarnego i intermedialnego, rozproszonego po wielu obszarach współczesnej kultury.

Lata 90. to w twórczości Stefana Wojneckiego kolejny okres nowych doświadczeń. Rewolucja informatyczna, jaka pełną falą wtargnęła do Polski wraz z przemianami ustrojowymi na początku lat 90., wytworzyła nową sytuację w sztuce. Sama fotografia przechodzi szereg technologicznych i społecznych transformacji. Odpowiedzią na ten stan rzeczy, obserwowany i głęboko analizowany przez Wojneckiego, jest szereg realizacji fenomenalnie chwytający wagę tych przełomowych zmian. Cykl *Ślad cytatem, cytad śladem* (1990–1992), instalacja *Y sztuki* (1996) czy nowe realizacje z serii *Duogramy* (1993–1995) należą do najwybitniejszych osiągnięć szeroko rozumianej fotografii tamtych lat. Wyróżnia je głęboka refleksja nad kondycją sztuki w szerszym kontekście zmian komunikacyjnych. W 1999 roku w Galerii Miejskiej Arsenał odbyła się retrospektywna, jubileuszowa wystawa Stefana Wojneckiego pod tytułem *Pęknięcia. Ku symulacji*. Wydany został obszerny album podsumowujący jego dotychczasową drogę twórczą⁴. Równolegle odbyła się też wystawa *Prawdziwe możliwe*, prezentująca prace ośmiu artystów⁵, których twórczość na różne sposoby koresponduje z dokonaniem Wojneckiego, a której to ekspozycji miałem przyjemność być kuratorem. Podczas trwania wystawy odbyła się też sesja teoretyczna poświęcona twórczości jubilatą pod tytułem *Prawdziwe możliwe*. Dokumentację obu wspomnianych wystaw oraz materiały z sesji teoretycznej zostały opublikowane w wydawnictwie *Prawdziwe możliwe*⁶.

Okres intensywnej twórczości w latach 90. idzie w parze z równie intensywną pracą organizacyjną i pedagogiczną. Działa m.in. w Komitecie

» 4 Stefan Wojnecki, *Pęknięcia. Ku symulacji* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 1999).

» 5 Byli to artyści wyłonieni przeze mnie na podstawie rozmów ze Stefanem Wojneckim na temat bliskich mu postaw artystycznych: Jan Berdyszak, Grzegorz Bojanowski, Krzysztof Cichosz, Andrzej Lachowicz, Wojciech Müller, Józef Robakowski, Bronisław Schlabs, Grzegorz Sztabiński.

» 6 *Prawdziwe możliwe*, red. Marianna Michałowska, Magdalena Poprawska, Piotr Wołyński (Poznań: Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2000).

Porozumiewawczym Środowisk Twórczych, w 1993 roku zostaje ekspertem Rady Wyższej Szkolnictwa Artystycznego, w 1998 roku inicjuje powstanie i zostaje pierwszym prezesem Naukowego Towarzystwa Fotografii w Poznaniu. W uznaniu zasług na polu organizacyjnym i artystycznym Walne Zgromadzenie pośmiertnie nadało Towarzystwu imię Stefana Wojneckiego. W 1998 roku jest pomysłodawcą i inicjatorem (wraz z Wojciechem Mako-wieckim) Biennale Fotografii Polskiej w Poznaniu, czynnie włącza się w realizację jego kolejnych edycji. Wytycza nowe obszary obecności fotografii w wyższym szkolnictwie artystycznym: organizuje pierwsze w Polsce zaoczne studia w dziedzinie fotografii, opracowuje koncepcję i realizuje cykl Międzynarodowych Warsztatów Fotograficznych „Profile” (od 1991 roku), goszczących studentów i profesorów pracowni fotografii z najciekawszych ośrodków akademickich na świecie. W latach 90. kieruje Pracownią Fotografii Komputerowej, doskonale opanowując i ucząc najnowszych technologii obrazowania oraz ich zastosowań w praktyce artystycznej.

XXI wiek zastaje Stefana Wojneckiego pochylonego nad nowymi zagadnieniami artystycznymi, związanymi z głębokimi zmianami wynikającymi z ucyfrowienia, a przede wszystkim z globalnego usieciowienia kultury i komunikacji. Realizuje szereg wystaw i pokazów. Podobnie jak w poprzednich dekadach, nie powtarza wypracowanych przez siebie rozwiązań, w swojej twórczości pozostaje całkowicie oryginalny, zarówno w warstwie formalnej, jak i w sposobie podejmowania idei i tematów sztuki. W 2002 prezentuje w Galerii FF w Łodzi wystawę *Szczeliny fotografii postmedialnej*, w której na przykładzie fotografii bezkamerowej (otworkowej) podejmuje temat nowego rozumienia roli medium fotografii w globalnym świecie cyberkultury. Wystawie towarzyszy tekst *Fotografia postmedialna*, będący autorską propozycją rozumienia idei postmedializmu w sztuce⁷. Realizuje także cykl multimedialnych pokazów *Ku nirwanie*, pozwalających zanurzyć się odbiorcy w trójwymiarowej przestrzeni świetlnych, efemerycznych form. Dematerializacja obrazu niepokojąco koresponduje tu ze sposobami komunikacji, w podlegających ciągłym przemianom, wizualnych tele-obecnościach. Nie sposób nie wspomnieć też o zrealizowanej w 2010 roku wystawie *Spółczeństwa sieci*⁸, będącej artystyczną reakcją na tworzącą się cywilizację globalnych połączeń.

Wymienione realizacje artystyczne i inne aktywności Stefana Wojneckiego to tylko niewielka część jego osiągnięć. Pomiąłem tutaj niemal całkowicie twórczość teoretyczną, niezwykle oryginalne ujęcia problemów fotografii, sztuki i współczesnej cywilizacji⁹. Ten rozdział twórczości Woj-

» 7 Stefan Wojnecki, *Fotografia – podwójna gwiazda kultury* (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007), 225.

» 8 Premiera wystawy odbyła się w Galerii Pf, CK Zamek w Poznaniu.

» 9 Reprezentatywny zbiór tekstów Stefana Wojneckiego ukazał się w tomie: Stefan Wojnecki,

neckiego zasługuje niewątpliwie na odrębny, przekraczający objętość niniejszego wspomnienia, tekst. Pomiąłem też całkowicie długą listę odznaczeń, medali, wyróżnień, które autor otrzymał za swoje wielorakie zasługi¹⁰.



Il. 4.
Portret S. Wojneckiego – fot. Piotr Wołyński

Stefan Wojnecki był dla nas, zarówno osób współpracujących, jak i studiujących pod jego opieką, osobą bliską, na którą zawsze można było liczyć. Jestem przekonany, że dzięki pozostawionej spuściznie możemy liczyć na wsparcie z Jego strony także w przyszłości. Mam tutaj na myśli nie tylko wsparcie, jakie daje nam cenny dorobek artystyczny i teoretyczny, ale także pamięć o motywującej i przyjaznej postawie profesora, tak potrzebnej nam wszystkim. Zawsze dzielił się Soba, Swoim czasem, Swoją uwagą, Swoim mądrym życiowym doświadczeniem.

Bez realizacji artystycznych profesora, choćby tworzonych przez blisko 30 lat prac z cyklu *Duogramy*, obraz sztuki-fotografii XX wieku byłby znacznie uboższy.

Bez Jego tekstów o fotografii jako mentalnym modelu rzeczywistości nasze rozumienie tego medium byłoby ułomne.

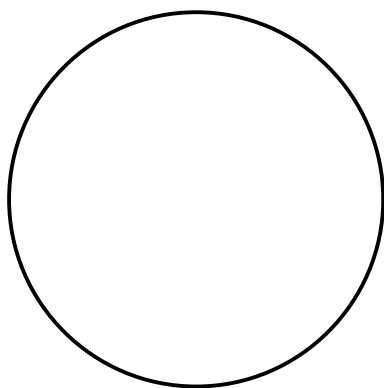
Fotografia – podwójna gwiazda kultury (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007).

» 10 Ukoronowaniem tej długiej listy jest przyznany przez Prezydenta RP w 2014 roku Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski.

Bez Jego niezwyklej zdolności organizacyjnej i niespożytej energii nie powstałyby stabilne ramy organizacyjne dla nauczania sztuki-fotografii w strukturach wyższych szkół artystycznych.

I wreszcie bez spotkania profesora na naszej drodze nie doznalibyśmy w życiu tyle zrozumienia, mądrości i dobra.

Osobiście jestem wdzięczny za to, że mogłem przebyć choć część tej drogi wspólnie ze Stefanem Wojneckim. ●



Kronika WEaIK

lipiec 2022 / luty 2023

(4–6.08)

WEAiK na Pol'and'Rock Festival 2022 w Czaplinku

Uczestnictwo:

dr hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP, dr Magdalena Kleszyńska
dr Justyna Ryczek, dr Marcin Szeląg, dr Jan Wasiewicz

Studentki:

Zofia Kowalczyk, Malwina Postaremczak, Anna Rynarzewska



Fotografie z profilu Facebook, Uniwersytet Artystyczny na Pol'and'Rock



Fotografie z profilu Facebook, Uniwersytet Artystyczny na Pol'and'Rock



Fotografie z profilu Facebook, Uniwersytet Artystyczny na Pol'and'Rock

październik

(25.10)

wykład online dr hab. Magdaleny Soboń, prof. ASP w Łodzi,
dla studentów i studentek I Pracowni Rysunku WEAiK.

Gościni to artystka wizualna specjalizująca się w sztuce papieru,
która bada różne możliwości papierowej materii i włókien naturalnych
jako formy wyrazu artystycznego.

•

(17–21.10)

Kierunkowy Plener Katedry Interdyscyplinarnej:

PAMIĘĆ I NIE-PAMIĘĆ W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

adresowany do studentów i studentek I roku studiów licencjackich
i magisterskich WEAiK.

Główna organizatorka pleneru: dr Magdalena Parnasow-Kujawa

Pomysłodawczyni tematu pleneru: dr Anna Topolska

Zespół prowadzący plener: dr Magdalena Parnasow-Kujawa,
dr hab. Rafał Łubowski, prof. UAP, dr Marc Tobias Winterhagen,
mgr Piotr Słomczewski, mgr Magdalena Polakowska, dr Anna Topolska.

W ramach inicjatywy odbyły się wykłady: Hadas Tapouchi *Revealing
through remembrance* i dr hab. Tomasza Misiaka, prof. UAP,
Audiosfera miasta i jej związki z wizualnością.

•

(25.10–2.11)

PAMIĘĆ I NIE-PAMIĘĆ W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

– wystawa prac studentów i studentek I roku studiów licencjackich
i magisterskich, które powstały w trakcie Pleneru Kierunkowego Katedry
Interdyscyplinarnej WEAiK Uniwersytetu Artystycznego
im. M. Abakanowicz w Poznaniu.

Zespół organizacyjny:

dr Magdalena Parnasow-Kujawa, dr hab. Rafał Łubowski, prof. UAP,
dr Marc Tobias Winterhagen, mgr Piotr Słomczewski,
mgr Magdalena Polakowska.

(18–23.10)

wystawa indywidualna dr Magdaleny Parnasow-Kujawy,
prezentująca cykl zatytułowany *Odbicie*.

Prace powstały w ramach projektu badawczego realizowanego
na WEAiK, wykonane zostały w technice własnej, łączącej grafikę
warsztatową z obszarem malarstwa. Galeria Design UAP.

listopad

wydanie nowego tomu monografii z cyklu

*Myśleć sztuką: Amerykański modernizm w świetle recepcji prac
Georgii O’Keeffe* autorstwa dr Karoliny Rosiejki, ad.

•

(7.11)

absolwentka kierunku Kuratorstwo i Teorie Sztuki
Aleksandra Szubert otrzymała Nagrodę Prezydenta Miasta Poznania
w 42. edycji konkursu im. Marii Dokowicz za dyplom
Nici porozumienia. Forma makatki w polskiej sztuce współczesnej
(Promotorka: dr hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP).

•

(7.11)

w VIII edycji konkursu im. prof. Alicji Kępińskiej
na najlepszą teoretyczną pracę magisterską wyróżnienie otrzymała
Maryia Pruzhanets za pracę *Białoruski protest. Dysonans wizualny –
estetyka buntu politycznego i protest sztuki* przygotowaną na
Wydziale Grafiki i Komunikacji Wizualnej
pod kierunkiem dr. hab. Jakuba Żmidzińskiego, prof. UAP (WEAiK).

•

(7.11)

w IX edycji konkursu im. prof. Alicji Kępińskiej
na najlepszą teoretyczną pracę magisterską nagrodę główną otrzymał
Marcin Salwin, za pracę *Dialog kartograficzno-wirtualny
na przykładzie przestrzeni gier wideo lat 90.*,
napisaną na Wydziale Malarstwa i Rysunku
pod kierunkiem prof. dr hab. Izoldy Kiec (WEAiK).

(14–25.11)

wystawa prof. dr. Mariusza Kruka w ramach
100/100 sto wystaw na sto lat, Galeria Rotunda UAP, bud. A

•

(17.11)

wykład online psycholożki, psychoterapeutki i ekoterapeutki
Marii Sitarskiej *Potrzebujemy całej wioski, żeby żyć – o więziach,
sieci życia i o tym, dlaczego trzeba nam wracać do lasu* w ramach
Pracowni Sztuki w Perspektywie Międzykulturowej.

Organizacja:

dr hab. Sonia Rammer, prof. UAP,
mgr Aleksander Radziszewski, as.



(24.11)

wykład online mikrobiologa dr. Macieja Behrendta
Samolubny gen – altruizm a komunikacja
w ramach Pracowni Sztuki w Perspektywie Międzykulturowej.

Organizacja:

dr hab. Sonia Rammer, prof. UAP,
mgr Aleksander Radziszewski, as.

(28.11)

wykład Waldemara Tatarczuka
Kurator w czasie rzeczywistym, Atrium UAP.

(30.11)

wykład historyka Polski i Europy Środkowo-Wschodniej w XX wieku i filmoznawcy dr. Mikołaja Kunickiego

Polski, polskość, polskie? Refleksje o narodowej tożsamości, mniejszościach i większościach oraz relacjach z sąsiadami
w ramach II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku

grudzień

(5–9.12)

wystawa *Social distancing* studenta Mateusza Janika
w Galerii Rotunda UAP.

Wystawa realizowana przez II Pracownię Malarstwa,
koordynowana przez dr Magdalenę Kleszyńską, ad.

•

(5–9.12)

XX Liceum Ogólnokształcące im. K. I. Gałczyńskiego w Poznaniu –
warsztaty promocyjne WEAiK.

Opracowanie merytoryczne i prowadzenie:
dr Magdalena Parnasow-Kujawa.

Współprowadzenie:

mgr Magdalena Polakowska.

•

(9.12)

Wstęp do pracy z dźwiękiem.

Warsztaty w programie Ableton z drem Radkiem Sirko, Aula UAP.

Organizacja: mgr Piotr Macha, as.

•

(15.12)

spotkanie świąteczne WEAiK

w Rojber Pubie przy ul. Nowowiejskiego 8/5 w Poznaniu.

styczeń

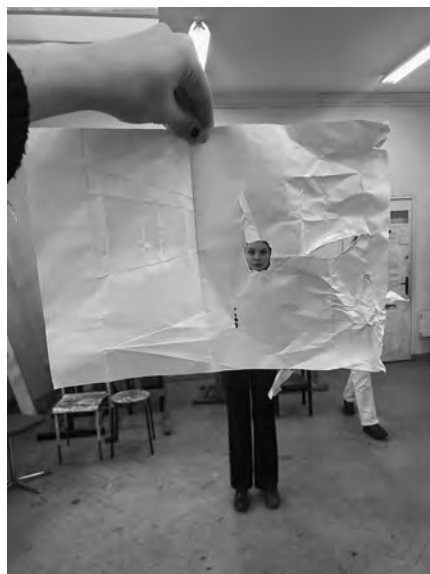
(4.01)

warsztaty w X Pracowni Malarstwa
z mgr Magdaleną Polakowską - temat: *Ikona świecka*.

•

(19.01)

spotkanie z uczennicami i uczniami
Bydgoskiego Liceum Plastycznego.



Fotografia z profilu Facebook WEAiK

Podczas spotkania młodzież uczestniczyła w warsztatach:

- *Potencjał białej kartki* z dr Magdaleną Parnasow-Kujawą,
- *Technologia interaktywna dla artystów*
prowadzonych przez mgr. Piotra Słomczewskiego, as.
oraz wysłuchała wykładu *Ekologia dźwięku i sztuki*
dr. hab. Tomasza Misiaka, prof. UAP.

Organizacja wydarzenia:

dr Agata Ciesielska-Shovkun, ad.

(13.01–23.03)

wystawa Darii Mielcarzewicz

Profundum. O wodzie i melancholii.

Kurator: mgr Piotr Słomczewski



Fotografia z profilu Facebook WEAiK

Wystawa odbyła się w ramach
tematu pracownianego 2022/23: *Strefy Brzegowe.*

Galeria Klubu Nauki i Sztuki, Collegium Biologicum UAM, Poznań.

•

(16.01)

Komunikatorium – interdyscyplinarne otwarte seminarium zorganizowane przez Klub Nauki i Sztuki (wspólną inicjatywę Pracowni PBT/ WEAiK UAP i Wydziału Biologii UAM): spotkanie z Darią Mielcarzewicz połączone z autorskim oprowadzeniem po wystawie: *Profundum. O wodzie i melancholii* oraz dyskusja z udziałem antropologa środowiska dr Małgorzaty Kowalskiej,

Biblioteka Collegium Biologicum UAM, Poznań.

Publikacja 41 i 42 podwójnego numeru „Zeszytów Artystycznych”.

Temat numeru:

Kongo w P/poznaniu. Kongo w działaniu
(*historyczno-wizualne eksploracje wystawy Kongijczyków*
portret własny w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu)

Redaktor prowadzący: dr Jan Wasiewicz, ad.

styczeń

(15.02)

spotkanie studentów i studentek X Pracowni Malarstwa
z Pawłem Napierałą w Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum
Narodowego w Poznaniu oraz oprowadzanie po wystawie
Obrazy Jacka Malczewskiego z Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki.

Kurator: Paweł Napierała.

Organizacja: prof. dr hab. Piotr C. Kowalski.

Muzeum Narodowe w Poznaniu.

•

(23.02)

prezentacja Lydii Bodnar-Balahutrak,
stypendystki Fulbright na UAP
Contemporary Narrative Art by Ukrainian Artists / Poznan,
bud. A UAP / online.

Kalendarium

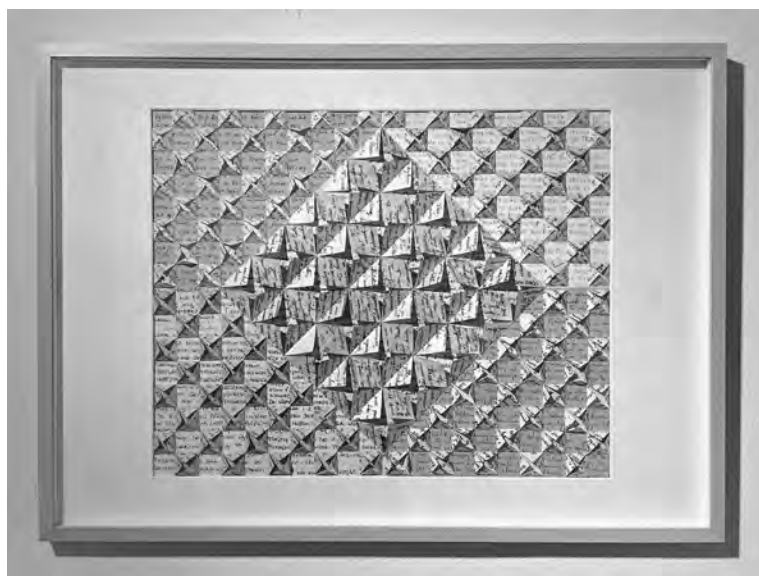
Galeria AT
Galeria Curators'Lab
Galeria Design UAP
Galeria Duża Scena UAP
Galeria Nad Posadzką
Galeria Rotunda
Galeria Scena Otwarta
(Stara Papiernia UAP)
Galeria SKALA
Galeria Stara Papiernia +2
Galeria Sztuki w Mosinie
Galeria Szewska 16
Galeria na Wysokim Poziomie

Galeria AT

ul. Solna 4, Poznań
www.galeria-at.siteor.pl
Dyrektor Galerii: Tomasz Wilmański

październik

Pamięć semantyczna, Joanna Imielska (24.10–4.11)



Pamięć semantyczna, Joanna Imielska (24.10–4.11.2022), fot. Archiwum Galerii AT

listopad

Cienka czerwona linia, Jerzy Hejnowicz (18.11–2.12)

luty

Wszyscy, Rafał Górczyński (17.02–3.03)

Galeria Curators'LAB

ul. Nowowiejskiego 12, Poznań
www.poznangalleries.com

lipiec

PRZESZŁOŚĆ – TERAŹNIEJSZOŚĆ – PRZYSZŁOŚĆ

Podtytuł: *Przeгляд* (13.07–25.08)

Piotr Barłóg, Maciej Basałygo, Marta Brennenstuhl-Bludnik
Emilia Cieśla-Jarzębowska, Robert Gruszewski
Natalia Kliśko-Walczak, Piotr Machowiak, Eugeniusz Matejko
Szymon Nawój, Konstancja Pleskaczyńska, Rafał Rządkiwicz
Mikołaj Stankowski, Piotr Sudak, Wojtek Sypniewski
Rozalia Świtalska, Oriana Tyll

Kuratorzy wystawy:

Emilia Cieśla-Jarzębowska, Robert Gruszewski

Koordynator: Wojciech Sypniewski

wrzesień

Rozrost, Gazda Ruszała Wawrzyniak (15–25.09)

•

Wizja Przestrzeni (9.09–2.10)

Laura Adamczyk, Agnieszka Grodecka, Alicja Nalikowska

październik

Col_lection /action graphics,

Peter Valiska-Timečko (6–19.10)

Kurator: Tomasz Drewicz

•

Illusion of Form | WOODOOW (20–27.10)



Rozrost, Gazda Ruszała Wawrzyniak (15–25.09), fot. Jadwiga Subczyńska



Col_lection /action graphics, Peter Valiska-Timečko (6–19.10), fot. Jadwiga Subczyńska

listopad

Poza płótnem, Alicja Rybkowska (3–17.11)



Poza płótnem, Alicja Rybkowska (3-17.11), fot. Sonia Bober

bez/OBRAZY, Valeriia Ianichek (22.11–4.12)

grudzień

*Prowizoryczna mapa sklejana ze śmieci,
które trzymam po kieszeniach,*
Aleksandra Dunaj (14.12.2022–5.01.2023)

luty

SYNCHRO | Refleksy II (14–26.02)

Kazimierz Raba, Łukasz Gruszczyński,
Andrzej Lenarczyk

Galeria Design UAP

ul. Wolnica 9, bud. E, Poznań
www.poznangalleries.com

lipiec

PRZESZŁOŚĆ – TERAŹNIEJSZOŚĆ – PRZYSZŁOŚĆ

Podtytuł: *Tete a Tete* (13.07–25.08)

Artysta: Jan Węclawski

Kurator wystawy: Weronika Węclawska-Lipowicz

Koordynator: Marta Brennensthul-Bludnik

wrzesień

OBLICZA, Dorota Januszek (7–22.09)

•

Co było, a (nie) jest, Milena Hościłło (28.09–13.10)

październik

Odbicie, Magdalena Parnasow (18–23.10)

•

PAMIĘĆ I NIE-PAMIĘĆ W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

(25.10–2.11)

Wystawa studencka

Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa;
 podsumowanie działań plenerowych



PAMIĘĆ I NIE-PAMIĘĆ W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ (25.10), fot. Sonia Bober

listopad

Wystawa Concept | wystawa architektury wnętrz
(15–23.11)

Kurator wystawy: Natalia Kliśko-Walczak

Projekt wystawy: Oriana Tyll



REZONANSE, Antonina Bąk (30.11.2022–5.01.2023)

Galeria Duża Scena UAP

ul. Wodna 24, Poznań
www.poznangalleries.com

lipiec

IKONY | Uniwersytet Artystyczny Trzeciego Wieku
(1–10.07)

Anna Bilska, Teresa Binek, Izabela Bober, Armel Coudrain
Janina Coudrain, Andrzej Czarnecki, Jolanta Górka
Małgorzata Grajek, Iwona Grześkowiak, Maria Kaiser
Halina Królikiewicz-Świt, Agnieszka Kryba-Kowalewska
Teresa Ewa Maciejewska Lebeau, Elżbieta Łuczak
Maria Napierała, Katarzyna Oleszyńska
Marek Rachuba, Paweł Rybarczyk, Bogdan Siedlecki
Dorota Stanicka-Apostoł, Małgorzata Tomaszewska
Bożena Walkowiak, Mieczysław Wilczewski, Barbara Wisłocka

Prace zrealizowane pod kierunkiem Katarzyny Piaseckiej
Kurorka: Magdalena Kleszyńska



PRZESZŁOŚĆ – TERAŹNIEJSZOŚĆ – PRZYSZŁOŚĆ
Podtytuł: *Detal* (13.07–25.08)

Natalia Andrzejewska, Karen Ataman, Barbara Bińkowska
Yuliia Bukovetska, Oliwia Kocińska, Zuzanna Koluch
Emil Michalczewski, Paulina Młynarska, Kinga Skupień
Zygfryda Szumińska, Paulina Teclaw, Alicja Wawrzyniak

Kuratorzy wystawy: Rafał Rządziejewicz, Oriana Tyll
Koordynator: Wojciech Sypniewski

wrzesień

Spowitemu w błękit chwała, Magdalena Gryska
(9.09–6.10)



Spowitemu w błękit chwała, Magdalena Gryska (9.09–6.10), fot. Jadwiga Subczyńska

październik

Holos znaczy całość (13–27.10)

Jarosław Bogucki, Magdalena Czapiewska, Atanas Hristov
 Jaśmina Kamińska, Kaja Koster, Aleksandra Latanowicz
 Bartosz Ługowski, Mikołaj Łącz, Iga Martin, Celestyna Muszak
 Piotr Owczarek, Żaneta Psiuk, Ksenia Pyza, Piotr Socha
 Małgorzata Witaszak-Kwaśny, Szymon Zwoliński

Kuratorzy:

Jarosław Bogucki, Szymon Zwoliński

Wydarzenie w ramach projektu *Illusion of Form*

listopad

Tablice czasu, Zdzisława Ludwiniak (8–22.11)

grudzień

Haft białoruski jako symboliczny język czasów,
 Ada Jurczak-Łowkis (6.12.2022–5.01.2023)



Holos znaczy całość (13–27.10), fot. Jadwiga Subczyńska

styczeń

Oblicza obrazu / Faces of image,

Międzynarodowa wystawa zbiorowa (17.01–1.02)

Andrzej Banachowicz, Anna Bochenek, Rafał Boettner-Łubowski
 Marina Burani, Milan Cieslar, Joanna Imielska, Sebastian Krzywak
 Dáša Lasotová, Alicja Majewska, Hanna Maria Ograbisz-Krawiec
 Lucyna Pach, Magdalena Parnasow-Kujawa, Magdalena Polakowska
 Aleksander Radziszewski, Sonia Rammer, Oliwia Szepietowska
 Zbigniew Szot, Andrea Vettori

Kierownik i pomysłodawca projektu: Rafał Boettner-Łubowski

Współpraca: Aleksander Radziszewski

•

ODBICIE BŁĘKITNEJ SZAROŚCI / MARTWA NATURA B.B.,

Mikołaj Poliński (20–31.01)

luty

Punkty Sporne, Marek Elsner (7–26.02)

Kurator: Dawid Szafrński

Galeria Sztuki w Mosinie

ul. Niezlomnych 1, Mosina
www.galeriamosina.pl
Kierownik artystyczny galerii: Dorota Strzelecka

lipiec

CISZA, Waldemar Śliwczyński (4–17.07)
wystawa online

•

GDZIEŚ NAD POZIOMEM MORZA,
Violetta Książkiewicz (4.07–28.08)

•

Podróż, Bart Różalski (25.07–7.08)
wystawa online

sierpień

BYŁEM W NOWYM JORKU, Piotr Ryba Rybicki
(18–31.08) wystawa online

wrzesień

ZIMNY ODCZYT, Krzysztof Ślachciak (12–18.09)
wystawa online

•

Muzyka, Katarzyna Zalewska (26.09–8.10)
wystawa online

•

Rzeźby, Izabela Grudzińska (10.09–2.10)

październik

PO RAZ OSTATNI..., Sławek Wąchała (17–30.10)
wystawa online

OdNowa, Marek Lapis (8.10–15.11)

listopad

PATAGONIA:

KONIEC ŚWIATA – POCZĄTEK WSZYSTKIEGO,

Wojciech Gaczek (7–20.11) wystawa online



Powidoki, Michał Wielopolski (19.11–14.12)



Powidoki, Michał Wielopolski (19.11–14.12), fot. Archiwum Galerii

Tkanka miejska, Piotr Ryba Rybicki

(28.11–11.12) wystawa online

grudzień

Zwykłe portrety niezwykłych ludzi,

Elżbieta Lerczak (19–31.12) wystawa online

styczeń

Niepokoje, Konrad Smela (14.01–5.02)

Spitsbergen Nieoczekiwany,
Sławomir Tobis (16–29.01) wystawa online

luty

Somnambulism, Bartosz Muszyński (11.02–5.02)



Meksyk – Szlakiem Majów i Azteków,
Wojciech Gaczek (13–26.02) wystawa online

Galeria Rotunda

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań
www.poznangalleries.com

wrzesień

Cofając się do stanu nieorganicznego (20–25.09)

Kalina Borowiak, Agata Drzazgowska
Michał Grzybowski

październik

Wolność i otwartość, Jerzy Kałucki (11–18.10)

•

Illusion of Form | WOODOOW (20–27.10)

listopad

Cicho, cicho, sza..., Anna Tyczyńska (7–13.11)

•

Mariusz Kruk (14–25.11)

•

Button, Michał Żerdzicki (28.11–2.12)

grudzień

Social Distancing, Mateusz Janik (5–9.12)

Koordynatorka projektu: Magdalena Kleszyńska

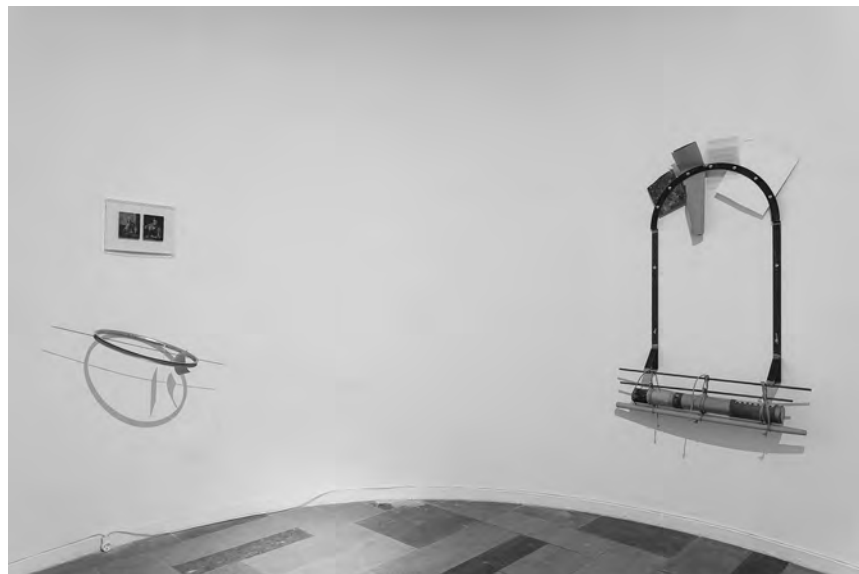
styczeń

SPRAWY KLUCZOWE, Tomasz Drewicz
(16–20.01)



Cicho, cicho, sza..., Anna Tyczyńska (7–13.11), fot. Sonia Bober

Sztuka Wystawiennictwa,
Rafał Rządiewicz (23.01–3.02)



Mariusz Kruk (14-25.11), fot. Sonia Bober

Galeria SKALA

ul. Święty Marcin 49a, Poznań

lipiec

Absence of Protagonists (5.07–2.09)

Miłosz Rygiel-Sańko, Julia Woronowicz, Wojtek Nika, Novi Xu
Laura Radzewicz, Julia Walkowiak, Jakub Kanna, Mari Ferrario

Opieka artystyczna: Iza Tarasewicz

październik

NATIVE SPEAKERS (7.10–25.11)

Cezary Poniatowski, Radek Szłaga

Kurator: Alicja Rekść



NATIVE SPEAKERS (7.10–25.11), fot. Archiwum Galerii



Absence of Protagonists (5.07–2.09), fot. Archiwum Galerii

grudzień

DOWODY GEOLOGICZNE / GEOLOGICAL EVIDENCES

Matthew C. Wilson (2.12.2022–3.02.2023)

Kurator: Arkadiusz Półtorak

luty

PODWÓRKO (28.02–21.03)

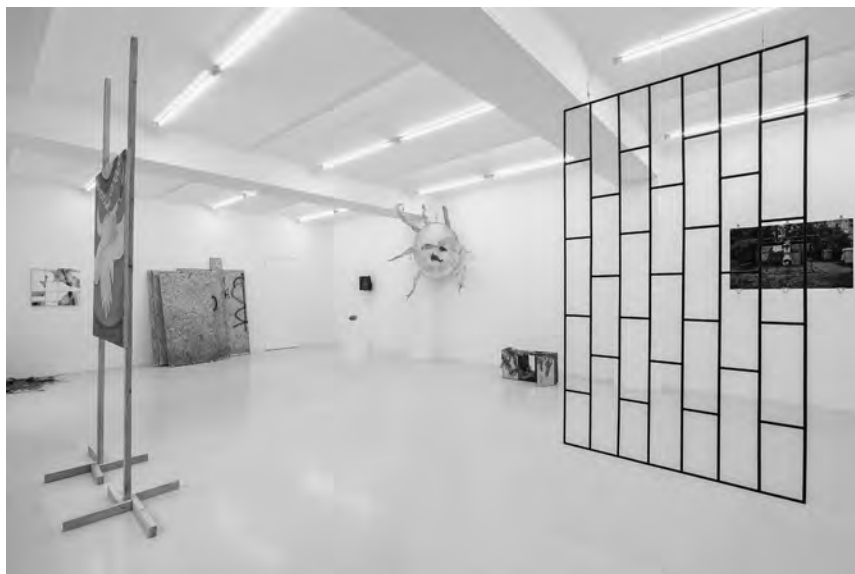
Olaf Brzeski, Klaudia Figura, Jakub Kosecki, Tomasz Kręcicki

Monika Kwiecień, Jan Możdżyński, Iza Opiełka, Mateusz Piestrak

Cyryl Polaczek, Karol Radziszewski, Anna Rutkowska

Filip Rybkowski, Maks Rzontkowski i Marcin Zonenberg

Osoby kuratorskie: Gabi Skrzypczak i Filip Til



Podwórko (28.02–21.03), fot. Grzegorz Śliwiński



Podwórko (28.02–21.03), fot. Grzegorz Śliwiński

Galeria Szewska 16

ul. Szewska 16, Poznań

opieka artystyczna:

Rada Programowa Wydziału Malarstwa i Rysunku

zespół kuratorski:

Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbanik

lipiec

otwarta pracownia / rezydencja artystyczna,

Krzysztof Mętel (4.07–20.08)

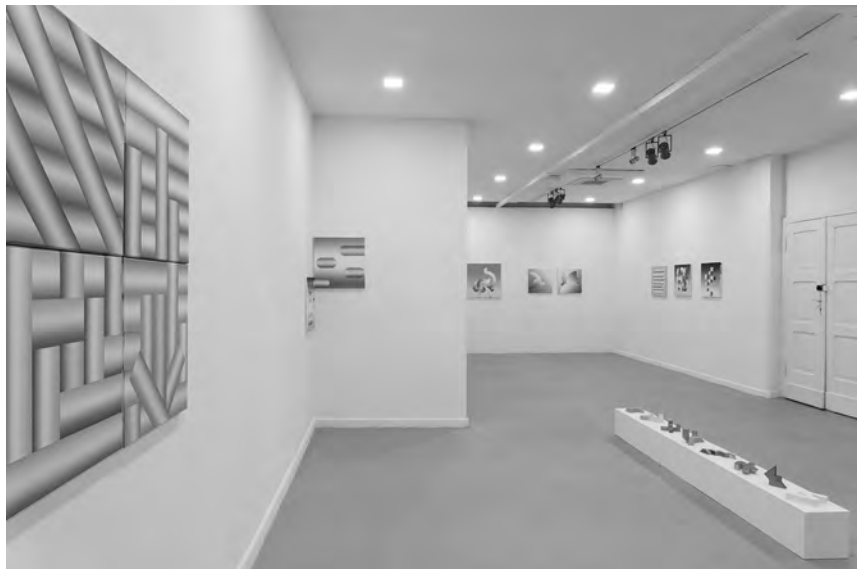
wrzesień

Jak zbudować żółty dom,

Mateusz Pietrowski (9–25.09)

październik

How are you?, Mikołaj Garstecki (5–23.10)



malarstwo / obiekty, Marcin Chomicki (4–22.11), fot. Sonia Bober

listopad

malarstwo / obiekty, Marcin Chomicki
(4–22.11)

grudzień

TRITON CONTROL komplet łazienkowy,
Jana Denisiuk, Dzmitry Tsishkov (29.11–11.12)

luty

Sítě snů / Sieci snów, Václav Rodek (3–17.02)

Kurator: Sławomir Kuszczak



TRITON CONTROL komplet łazienkowy, Jana Denisiuk, Dzmitry Tsishkov (29.11–11.12),
fot. Jadwiga Subczyńska

Galeria na Wysokim

Poziomie

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań

Prowadzący: Piotr Macha

styczeń

Tu jest Dokładna Droga (19.01-24.02)

Kurorka: Aleksandra Zhuchko



Tu jest Dokładna Droga, kurorka: Aleksandra Zhuchko, fot. Archiwum Galerii



POR-POL NET.

Polska i portugalska

kultura sieciowa

Projekt POR-POL NET to inicjatywa badawcza skupiona na analizie porównawczej kultury internetowej, która obecnie stanowi jedną z podstawowych przestrzeni wyrazu twórczego między Polską a Portugalią. Celem jest dotarcie przede wszystkim do młodych pokoleń artystów – zarówno profesjonalistów, jak i amatorów. Zaprezentowany zostanie przekrój prac związanych ze zjawiskami internetowymi, które mogą sprowokować do refleksji nad współczesnymi strategiami networkingu.

Najważniejszym punktem tej inicjatywy jest organizacja międzynarodowej wystawy, zaplanowanej na czerwiec 2023 roku. Aby zobrazować dwie zasadnicze właściwości kultury internetowej, czyli sieciowość i odolność, prace zostaną rozmieszczone jednocześnie w przestrzeniach kilku niszowych galerii na terenie obu krajów. Całość uzupełni wirtualna, ogólnodostępna wystawa w Internecie.

Krytycznym przedłużeniem wystawy będzie jednodniowe kolokwium na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Lizbońskiego, które odbędzie się 23 czerwca 2023 roku. To wydarzenie stanie się okazją do akademickiej dyskusji na temat kultury współczesnych praktyk sieciowych. W związku z tym spotkanie łączyć będzie prezentacje artystów i kuratorów zaangażowanych w wystawę z prezentacjami specjalistów w tej dziedzinie, takimi jak Ryszard W. Kluszczyński, Domenico Quaranta czy Pedro Alves da Veiga.

Projekt zwieńczy publikacja katalogu wystawy, który zostanie opatrzone krytycznymi esejami nadesłanymi przez uczestników kolokwium. Książka zostanie wydana w formie cyfrowej na zasadach ogólnego dostępu. Wydanie publikacji jest zaplanowane na listopad 2023 roku.

„Zeszyty Artystyczne” objęły to wydarzenie patronatem prasowym. ●

Artyści i artystki biorący/e udział w wystawie:

Franek Warzywa (PL), Kamila Walendykiewicz (PL)
Kinga Dobosz (PL), Natalia Dopkoska (PL), Piotr Kopik (PL)
Piotr Puldzian Płucienniczak (PL), Sebol Bejsbol (PL)
Alina Śmietana (PL), India Sadowska (Radio Palmiarnia) (PL)
Wreading Digits (Diogo Marques, Ana Gogo, Tomasz Dalasiński,
Agnieszka Bykowska) (PL/PT), Ana Matilde Sousa (PT)
Bruno Ministro (PT), Madalena Anjos (PT), Flan Zine (PT)
Laura Peixoto (PT), Ana Pessoa (PT), PedroTinôco (PT)
Pedro Ferreira (PT), Adriana Joao (Radio TEIA) (PT)



Kinga Dobosz, *Anthropocene is over party*, 2022, kadr z filmu



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

