

# JĘZYK, MILCZENIE I BIERNOŚĆ. PYTANIA O MOŻLIWĄ UNIWER- SALNOŚĆ „KALANIA WŁASNEGO GNIAZDA” I JEDEN PERFORMANS MARINY ABRAMOVIĆ

Olga Szmidt

—

Wydział Polonistyki  
Uniwersytet Jagielloński

## WSTĘP

Definiowanie pojęcia „kalania własnego gniazda” jest obarczone wieloma kontekstami oraz warunkami – nie zawsze tworzącymi spójną całość czy też jednoznaczny kontekst rozumienia tej formuły. Zarówno Nestbeschmutzer, jak i „kalający własne gniazdo” to pojęcia niemożliwe do bezpośredniego przełożenia na anglojęzyczną formę *whistleblower*, jeszcze trudniejsze do utrzymania w ramach wspólnego znaczenia w kulturach, które nie posługują się tym pojęciem (ani żadnym bliskoznacznym) dla opisanego praktyk krytycznych wobec wspólnoty. Zresztą nie o samą krytykę wspólnoty przecież tu chodzi, ale o jej ekspozycję na zewnętrzne spojrzenie, ujawnienie dotąd skrywanych, nierzadko mrocznych lub przemocowych praktyk. Spojrzenie z zewnątrz wydaje się tu kluczowym aspektem całego procesu, jakim można określić „kalanie własnego gniazda”. Pojęcie to umieszczam każdorazowo w cudzysłowie ze względu na jego ściśle pejoratywny i oszczerczy wydźwięk. Wydaje się ono bowiem poręczne raczej dla wspólnoty podejmującej próby ograniczenia lub ukarania podmiotu decydującego się na transgresję i zdradzenie nie tylko sekretów, lecz także wyznawanych przez nią wartości. Z perspektywy

samego podmiotu zdaje się ono mieć wyraźnie inne znaczenie – nierzadko zyskuje wymiar oskarżenia lub też stanowi zapowiedź społecznej banicji.

Problematyczna wydaje się zarówno definicja „kalania”, jak i „własnego gniazda”. Wykroczenie w samej przestrzennej metaforze oznacza zmianę miejsca, porzucenie dotychczasowego kręgu tego, co znane i znajome. Trudno więc jednoznacznie przypisać podmiotowi nie tylko „kalanie”, ale i poczucie przynależności. Dystans wobec wspólnoty wydaje się więc niezbędny dla uzyskania krytycznej, demaskującej perspektywy. Czy więc „własne gniazdo” nadal jest tu punktem odniesienia? Samodefiniująca się wspólnota niewątpliwie postrzega „kalającego”, po pierwsze, jako zagrożenie, po drugie zaś, jako własny problem, a więc nie – mówiąc nieco na wyrost – agresora zewnętrznego, którego łatwo odeprzeć albo co do którego nie ma wątpliwości, że jego odparcie jest uzasadnione i konieczne. Krytyka pochodzi z samego środka wspólnoty, która dotąd nie ukrywała przed owym – teraz już transgresyjnym – podmiotem swoich reguł i sekretów. Zagrożenie powstaje więc nawet nie w wyniku wprowadzenia do miasta konia trojańskiego, ujawniającego swoją prawdziwą naturę dopiero

wtedy, gdy jest najbliżej samej wspólnoty i może zniszczyć ją od wewnątrz. To przypadek, w którym ten, kto zna najlepiej samą wspólnotę, dla kogo jej język jest językiem ojczystym i naturalnym, decyduje się wystąpić przeciwko niej. I przetłumaczyć jej wartości i reguły na język świata zewnętrznego. W tej językowej transgresji można upatrywać sedna „kalania własnego gniazda”. Akt ten, niczym w repetytywnych frazach Thomasa Bernharda i autodestrukcyjnych frazach Elfriede Jelinek, jest z gruntu wrogi. W przypadku prozy Jelinek szczególnie istotne wydaje się pęknięcie pomiędzy językiem narracji a kreowaną rzeczywistością, wreszcie odrębnością języka wobec samej podmiotowości. Jak pisze Agnieszka Łaszczuk, komentując strukturę narracyjną i czasową *Rechnitz (Aniol zagłady)*:

„Tylko taka koncepcja czasu umożliwi bowiem powrót duchom przeszłości – zamordowanym w Rechnitz żydowskim robotnikom przymusowym z Węgier i wszystkim ofiarom Holokaustu czy innych zbrodni przeszłości, jednocześnie negując ewentualność obecnych w publicznym dyskursie stwierdzeń, takich jak »to już jest historia«, »ile jeszcze można to rozpamiętywać«. Gdy gońcy wspominają o nieodnalezionych zwłokach i o tym, co zamiecione zostało pod dywan, odwołują się również do krytykowanych przez Jelinek kliszowych stwierdzeń w dyskursie dotyczącym pamięci o historii [...]. Niejednokrotnie zresztą rejestr opowiadania o zbrodni zaburzany będzie kolokwialnymi wypowiedziami, sloganami występującymi w powszechnym obiegu, hasłami reklamowymi, odniesieniami do współczesności, jakby Jelinek mówiła, że pod aktualną i niekończącą się »gadanią« języka kryje się pamięć o zbrodniach. Jednocześnie groza historii w dziełach autorki będzie często maskowana czy wymieszana z komizmem” [220-221].

Przejęcie języka służy temu, aby obrócić go przeciwko samemu sobie, ujawnić język wspólnoty i огоłocić go z oczywistości. W tym sensie wszelka kreatywna praca literacka zbliża się do celów, które stawia swojej aktywności „kalający”. Pokazać podszewkę, absurd jego esencji i wydać się na wzrok tych, dla których nie ma on familiarnego wymiaru. „Od-swojenie” języka to najbardziej transgresyjny i ryzykowny gest, wiążący się u swego źródła z wyłączeniem się – symbolicznym bądź faktycznym – ze wspólnoty.

Zaproszenie innych do udziału w tym spektaklu przymusza podmiot do zmiany reguł – ich wyostrenia, uczynienia paradoksalnie uniwersalnymi i zrozumiałymi z innego punktu widzenia niż ten rodzimy. Co ciekawe, problem nabrzmiewa szczególnie mocno w tych sytuacjach, gdy pozycja „kalającego” nagradzana jest przez zewnętrzne instancje – czy to przez prestiżowe nagrody literackie, czy nawet zrozumienie i afirmację jego śmiałości. Dość wspomnieć, że w uzasadnieniu przyznania Jelinek Nagrody Nobla widnieje informacja, że otrzymuje ją ona za „nadzwyczajną lingwistyczną pasję odsłaniania absurdu społecznych klisz i ich ujarzmiającej mocy” [zob. Rawski]. Zdaje się, że proces ten to kolejny stopień wzmocnienia konfliktu tego, co wewnętrzne, ze zunifikowanym światem zewnętrznym, którego namiestnikiem staje się ostatecznie „kalający”. Zastanawiać może, czy pozycja, o której mowa, budowana jest każdorazowo przez te same wykreślenia, czy też zależne jest to ściśle od konkretnego przypadku bądź kontekstu lokalnego. Przyznając jednak decydującą rolę językowi – a więc jego „od-swojeniu” w tym procesie – uznać należy, że nie chodzi o to, czy przedmiotem zainteresowania będzie hipokryzja kulturerii, obyczaje austriackiego mieszczaństwa, ekspozycja polskiej mitomanii czy – najbardziej może brzemienne w skutki – ujawnienie zbrodni dokonanych pod płaszczykiem heroizmu i wysokiej kultury. Wszystko to ma niebagatelne znaczenie dla konstruowania sprawiedliwej historii i rozliczenia zbrodni, jest istotne jako terapia szokowa zakłamanego społeczeństwa, wreszcie spojrzenie na własny wizerunek krytycznym okiem. Dla uzyskania statusu „kalającego” wydaje się to jednak nierzadko drugorzędne. Sam akt przejęcia języka, wykreślenia poza wspólnotę, opowiedzenia o świecie i historii wspólnoty bez uwzględnienia jej oczekiwań lub dotychczas wypracowywanego wizerunku zdaje się niezbywalnym aspektem „kalania”.

#### MILCZENIE TEKSTU, PRZEMILCZENIA WSPÓLNOTY

Wielokrotnie omawiano, jakie pozytywne skutki przynosi pozycja „kalającego” samej wspólnoty, językowi czy wreszcie tym, którzy najbardziej ucierpieli z powodu mniej lub bardziej brzemiennej w skutki zmów milczenia. To, co bowiem ma przynieść ta strategia, to nadzieja

na oczyszczenie i przejście traumatycznego, choć koniecznego, procesu spojrzenia na siebie z perspektywy – z wykorzystaniem kategorii poetologicznej – niewyrozumiałego narratora trzecioosobowego. Dekonstrukcja języka wykorzystywanego do ujawnienia przemilczanych spraw, zbrodni i haniebnych zaniechań wspólnoty szczególnie owocna okazywała się w analizie bardzo wyrazistych przypadków, jak wspomniani już Jelinek czy Bernhard. Poszczególne strategie narracyjne w przypadku twórczości Jelinek wydają się z jednej strony bardzo precyzyjne, z drugiej zaś zdają się kreować swoiste oczekiwanie wobec języka ujawniającego nieuzasadnione i przedwczesne zabliznienie ran. Składają się na nie wyrazistość języka, paradoksy, kontrasty i hiperbole, wysoka ekspresja, asocjacje i powtórzenia stosowane w dużym natężeniu. Jednak równolegle Jelinek rozwija, wydawałoby się, biegunową strategię opartą na wielości form milczenia. Anna Brod analizuje ten wątek, rozróżniając na wstępie źródłosłowy angielskiego i niemieckiego terminu, aby dojść do konkluzji, że podczas gdy angielskie słowo *silence* oznacza brak dźwięku, niemiecki termin *schweigen* użyty w tytule dramatu Jelinek (*Das schweigende Mädchen*) oznacza raczej brak ludzkiej mowy [148]. Język polski z kolei wyraźnie rozróżnia te stany, nadając im odmienne pojęcia – cisza i milczenie to wyraźnie różne stany, ale także – w kontekście omawianego tematu – strategie podmiotowe. Brod analizuje pozycję milczących podmiotów, wykorzystując przede wszystkim pojęcie świadka i sprawcy. W przypadku dramatu Jelinek jest to znacząca odmowa składania zeznań podczas procesu sądowego. „Zamiast oskarżonych – pisze Brod – pojawiają się i przemawiają anioły i profeci” [152]. Jak przekonuje badaczka, nie mają oni jednak ani etycznej, ani psychologicznej motywacji, trudno też nadać im jednostkową podmiotowość. Istotne jest to, aby zaistniał głos czy też język.

Głębia problemu milczenia po Zagładzie wydaje się jednym z największych wyzwania, jakie stoją nie tylko przed filozofią i teologią, lecz także przed dziedzinami takimi jak nauki o literaturze i języku. Powtarzający się motyw milczenia zastępującego niemożliwy już język został skrajnie zbanalizowany w wielu pracach, które przywołują słynny tekst – ściśle mówiąc trzysłowną frazę – Adorna o niemożności pisania poezji po Auschwitz. Szczególnie godna uwagi jest tu wypowiedź

Georges’a Didi-Hubermana. Przytoczmy dłuższy fragment:

„Adorno chciał podkreślić porażkę języka krytycznego bądź poetyckiego wobec tego, co nazywał »absolutną reifikacją« ludzkości w obrębie obozów. W 1965 roku, w *Metafizyce*, filozof zasugeruje, że wobec »śmierci milionów« i jej nieskończonej przemocy dyskurs nie ma wystarczająco wielu niuansów – »samo to słowo jest hańbą w obliczu tego, co chce się powiedzieć« – i dlatego ponosi porażkę. W 1969 roku, tuż przed śmiercią, Adorno podtrzyma diagnozę porażki wynikającej z niewspółmierności języka i historii w obliczu historii, tzn. wtedy, gdy niemożliwe jest wyrażanie: »Pisanie o Auschwitz jest niemożliwe: jeśli chcemy pozostać wierni wobec emocji, musimy zrzec się niuansów i na mocy tego zrzeczenia poddajemy się ogólnemu regresowi«. [...] W 1966 roku, w *Dialektyce negatywnej*, przyzna, że »wciąż trwające cierpienie« (*das perennierende Leiden*) ma takie samo prawo do ekspresji, jak maltretowany do krzyku; dlatego raczej mylny byłby sąd, że po Oświęcimiu nie można już napisać żadnego wiersza«. Książka została wysłana do Paula Celana; w ostatnim liście do poety Adorno półsłówkami daje do zrozumienia, jak ważny jest ten komentarz. Niełatwo byłoby jednak doszukać się w tym miejscu zwrotu czy zaprzeczenia samemu sobie; chodzi raczej o dialektyzację nienazywalnego (poprzez etykę języka) i niewyobrażalnego (poprzez, kto wie, etykę obrazów) w celu uniknięcia syntezy i zgodności, o pozostanie w cierpieniu »gorzkiej prawdy«” [370-371].

Wielokrotnie spłycona fraza Adorna nie jest więc apelem o zaniechanie ekspresji i wszelkiej twórczości po i o Auschwitz. Nieodwracalna zmiana ludzkości jest zarazem nieodwracalną zmianą w obrębie znaczenia i możliwości języka, lecz nie pozbawia jego użytkowników etycznych i artystycznych zobowiązań. Bardzo interesujące wydaje się w tym kontekście, niejako idąc za filozofią Paula Celana, włączenie milczenia w obręb samego języka – z braku uczynienie części tekstu poetyckiego. Milczenie, kontrowane przez pojęcie ciszy, nie jest jednak jedną z figur tekstowych, ale raczej całkowitym przebudowaniem antropologii tekstu literackiego. Doświadczenie i pamięć Zagłady są niewątpliwie decydujące dla tej zmiany, sięga ona jednak – idąc ponownie za interpretacją Didi-Hubermana – przede wszystkim krytyki jako

stawki myślenia o możliwości zaistnienia „gorzkiej prawdy” [371]. Zbudowanie takiej postawy, która opiera się w istocie na myśli krytycznej oraz – należy uparcie do tego powracać – milczeniu jako nie tyle jednej z możliwości tekstu, ile inherentnej cechy tekstu, zdaje się fundamentalne dla zrozumienia i filozofii Adorna i powojennej twórczości Nestbeschmutzerów. Ważne wydaje się tu także stosowanie figury „oplakiwania języka”, nie zaś oplakiwania za pomocą języka [zob. Barouch]. Powracanie do kategorii milczenia po Zagładzie zdaje się oczywistością, jednak jej krytyczny i innowacyjny artystycznie potencjał zdaje się niewyczerpany. Odnosi się to tyleż do samych tekstów kultury, ile do interpretacji znaczenia milczenia i jego funkcji dla ujawniania tego, jak przebiega życie zbiorowości.

Ostatecznie w *Das schweigende Mädchen* Jelinek to społeczeństwo, anonimowy głos ma przemówić. W wersji Jelinek to także Nikt (*Niemand*) uzyskuje głos, co jednoznacznie wywołuje skojarzenie z krzykami zranionego Polifema z *Odysei*. To, na co warto jednak zwrócić uwagę w tym kontekście, to zapelnianie milczenia nie tyle przez sam podmiot, ile udostępnienie przestrzeni językowej tym, którzy tworzą anonimowe społeczeństwo. Wycofanie do przestrzeni milczenia zdaje się podstawowym gestem dramatu. Wielowymiarowość milczenia jest tu o tyle istotna, że zyskuje tak wiele odcieni i znaczeń, co sam język i pojęcia konkretyzowane w wypowiedziach. To stały trop w twórczości Jelinek, ale też konstytuujący opowieść o zdarzeniach z Rechnitz – o przemilczeniu, uczynieniu z mordu burżuazyjnej rozrywki, wreszcie zbiorowego wymazywania pamięci. Wszystkie te wątki – w bardzo konkretnych odniesieniach, ale i na ogólniejszym, symbolicznym poziomie – powracają w austriackich tekstach kultury, które oskarża się o „kalanie własnego gniazda”.

Każdorazowo zdaje się tu więc pojawiać napięcie pomiędzy przemilczeniem, milczeniem i ujawnieniem, gdzie tylko ostatni człon ponad interesy wspólnoty (jakkolwiek fałszywie rozumiane) stawia prawdę, sprawiedliwość i pamięć. Rola samego podmiotu jest jednak bardzo złożona, skłania do stawiania kolejnych pytań, choćby o powody, dla których nadal (jak Jelinek, Haneke, Seidel czy Bernhard, by wymienić tylko Austriaków) pozostaje w tej samej wspólnocie. Powraca tu zatem dylemat właściwy wielu

pisarzom i artystom krytycznym i ironicznym wobec niej, niekoniecznie w kontekście Zagłady. Przykład Witolda Gombrowicza – przytwierdzonego do Polski więzami parodii i ironii, tym silniejszymi, im silniejsze są owe środki – jest tu wyjątkowo znamieny. Wiele spośród pozycji podmiotowych „kalających” można analizować w wymiarze historycznym i artystycznym, posiłkując się kategoriami prawdy i języka.

W dalszej części tekstu chciałabym jednak powrócić do tematu milczenia i bierności, który sygnalizowałam w odniesieniu do twórczości Jelinek, postrzegając ową strategię literacką jako rewers gadatliwej prozy samej autorki, ale przede wszystkim językowo hiperbolicznej estetyki Bernharda. Spojrzenie na milczenie i programową bierność jako na równie interesujący gest sprzeciwu lub krytyki wobec wspólnoty wydaje się możliwością dotąd rzadziej analizowaną, wykorzystywaną raczej jako kontrapunkt dla głównej interpretacji lub tezy. Przy tej okazji chciałabym podjąć próbę przeanalizowania tego problemu poza konkretnym kontekstem pamięciowym i historycznym, a nawet poza jednoznacznym kontekstem lokalnym. Innymi słowy, chciałabym się przyjrzeć performansowi, który aspiruje do statusu uniwersalnego gestu, nie skonkretyzowanej krytyki. Spojrzeć na jeden z najsłynniejszych performansów Mariny Abramović jako na próbę ujawnienia – za pośrednictwem własnej bierności i milczenia, a także ekspozycji ciała – najbardziej skomplikowanych mechanizmów społecznych w ramach działania artystycznego. Laboratoryjna struktura tego performansu nie powinna jednak przesłonić jego transgresyjnego, a nawet potencjalnie samobójczego, wymiaru. To bowiem, czego dokonuje Abramović, mimo estetycznego podobieństwa choćby do scenicznych realizacji dramatów i prozy Jelinek, zawsze musi być postrzegane w ramach zakreślonych przez relacje bezpośredniości i liczebności. Performerka jest jednostką wystawioną na bezpośrednie działanie zbiorowości, nie uciekając się do metafory, lecz na szali stawiając samą siebie – w innym języku moglibyśmy powiedzieć: własne ciało, to jednak zdaje się przesłaniać fakt ryzykowania życia i śmierci. Abramović zastawia swoje ciało w tym performansie, umożliwia zrobienie z nią i jej ciałem tego, na co mają ochotę zebrani ludzie, i na to zezwala.

**RHYTHM o<sup>1</sup>**

W filmie *Marina Abramović: artystka obecna*, dokumentującym performans w MoMA w Nowym Jorku w 2010 roku, kurator Klaus Biesenbach podkreśla, że publiczność jest dla niej „paliwem” albo kochankiem. W tym jednak sensie, w jakim obdarza ona miłością świat. Miłość ta nie ma więc ściśle personalnego wymiaru. Biesenbach dzieli się wręcz wspomnieniem, jakoby czuł podczas pierwszych spotkań z Abramović, że ta się w nim zakochała. Porzucając to błędne założenie, dyrektor MoMA dostrzegł inny rodzaj emocji, która towarzyszy artystce – nie tylko uwodzącej każdą spotkaną osobę, lecz także obdarzającej uczuciem publiczność, której jest w pełni oddana. Tego rodzaju strategia podmiotowa i artystyczna sięga u Abramović daleko w przeszłość, do jej wczesnych performansów. Jednym z najbardziej drastycznie eksplorujących jej uległość wobec publiczności jest performans z większej serii utworów – *Rhythm 0* z 1974 roku:

„RHYTHM 0

Instrukcje.

Na stole są 72 obiekty, których można użyć wobec mnie w taki sposób, w jaki się chce.

Performans.

Jestem obiektem.

W tym okresie biorę pełną odpowiedzialność.

Czas trwania: 6 godzin (20:00–2:00)

1974

Studio Morra, Neapol” [Abramović 68]<sup>2</sup>.

Publiczność okazywała Abramović przyjazne gesty, czułość, ale z czasem pojawiły się o wiele bardziej niepokojące emocje i zachowania. Po rozcięciu odzieży, rozebraniu performerki i drażnieniu jej ciała na różne sposoby jeden z uczestników performansu zbliżył do jej krocza nóż, inny tnie skórę na karku i pije krew [Abramović 69]. Działania wobec jej ciała mają różne znaczenia, tak jak stosunek do możliwości wykorzystania jej bierności i niemej zgody na wszelkie gesty, które

pragnie wykonać publiczność. Performans uwiadacznia coś w gruncie rzeczy oczywistego, ale dojmującego w swojej dosłowności. Przyzwolenie wydobywa z publiczności skrajne, również nieprzewidywalne emocje. Kwestią danego momentu, dynamiki pomiędzy uczestnikami wydarzenia i wytrwałości performerera jest to, w jaki sposób kształtuje się relacja. Nie zmienia to jednak faktu, że to poczucie bezkarności i dowolności z jednej strony oraz – z drugiej – bierność zdają się przede wszystkim dynamizować ten układ. Kiedy Abramović w notatce deklaruje, że „jest obiektem”, w istocie dla wielu uczestników uzyskuje taki status w sposób bardzo dosłowny. Szybko – wraz z transformacją w bierny obiekt – dla wielu uczestników znika powoli jej człowieczeństwo, ciało staje się przede wszystkim materią. Co istotne jednak, niewielki udział w tym procesie ma standardowa dla tradycyjnych muzeów strategia kontemplacji czy zdystansowanej analizy dzieła. Ciało zdaje się ostatecznie przewartościowywać i zaburzać tę relację, uniemożliwiając podtrzymanie tego stabilnego układu mimo zmiany medium.

Wszystko odbywa się tu za pośrednictwem i wobec ciała, kulminując w biegunowej formie względem tego, do czego przyzwyczajają tradycyjne muzeum sztuki. Chodzi nie tylko o banalny zakaz dotykania czy nawet przekraczania określonej, fizycznej granicy wobec dzieła (choć i to zdaje się stanowić istotny aspekt relacji z publicznością, który eksploruje Abramović), ale o utopijną wizję zniesienia tych granic w ogóle. Jak pisze James Westcott na temat performansu *The House with the Ocean View*:

„Ona może być w transie wywołanym głodówką, pragnąć kontaktu z albo uwagi ze strony publiczności, albo może być szaleńczo znudzona. Po ośmiu dniach niejedzenia niczego i robienia prawie niczego Abramović wygląda, jakby tam powoli umierała. Ta możliwość nie jest czymś obcym dla Abramović” [2].

„Oglądanie Abramović jest na zmianę frustrujące, uspokajające, denerwujące, nudne i wzbudające podziw. Ona sama ustanawia siebie jako ekran, który przyjmuje różne psychologiczne projekcje ze strony członków widowni, które na samym ekranie nie pozostawiają żadnego śladu. Publiczność czegoś od niej chce; ona nie daje nic w zamian poza czystą empatią, uwolnioną od jakiegokolwiek konkretnej zawartości. Ale Abramović jest niesamowicie

1 W niniejszej części wykorzystuję krótkie fragmenty i obserwacje z dwóch rozdziałów mojej rozprawy doktorskiej pt. *Autentyczność: stan krytyczny. Problem autentyczności w kulturze XXI wieku*, obronionej na Wydziale Polonistyki UJ jesienią 2018 r. Analizy performansów Abramović koncentrowały się w oryginalnym kontekście na temacie autentyczności i przelamywania granicy dzielącej widza i performerkę. W niniejszym tekście chciałam sfunkcjonalizować te obserwacje dla odmiennych celów badawczych i nieco przesunąć akcenty w samej analizie.

2 Jeżeli nie podano inaczej – tłumaczenie własne.

bezbronna tam, na swoich platformach i, kiedy spoglądają na siebie nawzajem z publicznością, poczucie otoczenia opieką jest wzajemne” [3].

Możliwość zabicia performerki z perspektywy samego performansu nie różni się zasadniczo od innych działań, które przewiduje. W opisywanym performansie nie ma mowy o takiej ewentualności, a jednak relacja z publicznością nie jest w żadnym sensie mniej intensywna, mniej złożona – obarczona jest podobną współzależnością i wzajemnością jak w przypadku najbardziej ryzykownych aktów. Nie oznacza to jednak, że Marina Abramović ryzykuje życie tylko wtedy, kiedy uzależnia się od woli publiczności. Także w performansach w pełni zależnych od jej własnych decyzji i działań takie ryzyko ma miejsce. Problemem może być długotrwały głód, prowadzący do psychicznego i fizycznego wycieńczenia, równie ryzykowne jest umieszczenie jadowitego węża na stole czy – jak miało to miejsce jeszcze w Belgradzie – uduszenie z braku tlenu w otoczeniu płomieni. Performans jest w tym układzie śmiertelnie poważny, ale także w sposób ekstremalny oparty na wzajemności i sprawczości.

Przeniesienie całkowitej sprawczości z artystki na publiczność jest jednak poddane zasadniczemu rygorowi. To ona wyznacza ramy, w jakich porusza się publiczność, a nawet narzędzia, jakimi może się posługiwać. Zastanawiający jest tu więc także fakt nieprzekroczenia tych reguł, a więc niewprowadzenia zewnętrznych obiektów. Zagrożenie regułom performansu byłoby – z punktu widzenia jego konstrukcji – bardziej transgresyjne niż nawet wykorzystanie leżącej na stole broni. Jak pisze Fischer-Lichte w odniesieniu do jednego performansu, ale uwagi mają także wymiar ogólny:

„[...] Abramović stworzyła taką sytuację, która umieszczała widza między normami i regułami sztuki a prawami codziennego życia, między zasadami estetyki a nakazami etyki. W tym właśnie sensie zaaranżowała sytuację kryzysu, którego nie dało się przewyciężyć, odwołując się do powszechnie przyjętych wzorców zachowania” [13].

I dalej, uprzednio rozwijając interpretacje znaczeń poszczególnych gestów i kontekstów performansu, pisze badaczka o zasadniczym wymiarze tych wydarzeń:

„Jednak takie interpretacje [...] nie oddają całej sprawiedliwości wydarzeniu, jakim był ów performans.

W dodatku widzowie podczas przedstawienia jedynie w ograniczonym stopniu podejmowali podobne próby dociekania jego sensów. Działania performerki nie sprowadzały się dla nich jedynie do haseł: »jeść i pić w nadmiarze«, »wyciąć sobie pięcioramienną gwiazdę na brzuchu«, »biczować się« itp. Ona robiła dokładnie to, o czym one mówią. W ten sposób tak dla niej, jak dla oglądających, czyli dla wszystkich biorących udział w performansie, powstała jakaś nowa, swoista rzeczywistość. Ta rzeczywistość nie stanowiła jedynie przedmiotu interpretacji widzów, ale – co znacznie ważniejsze – we wszystkich swoich aspektach stała się przedmiotem ich doświadczenia. [...] Rola widzów miała polegać nie tyle na zrozumieniu performansu, co na przeżyciu go i umiejętnym poradzeniu sobie z własnymi doświadczeniami, które nie dały się od razu oswoić” [19-20].

Zmierzenie się z własną podmiotowością i jej ambiwalentnymi reakcjami dochodzi do skutku w efekcie pojawienia się (uobecnienia) biernego ciała, które pozwala na wszystko. „Chciałam – mówi Abramović – sprawdzić granice tego, jak daleko pójdzie publiczność, jeżeli w ogóle nic nie zrobię” [71]. Absurdem byłoby sprowadzenie tego dylematu do odkrywania dobra i zła tkwiącego w publiczności, co sprowadzałoby performans do eksperymentu psychologicznego à la Zimbardo. Bardziej istotne wydaje się zaburzenie tego, kto w istocie odczuwa lęk podczas tego performansu. Abramović jest nie tylko w większości performansów opanowana, ale wręcz zdaje się nie ujawniać żadnych emocji – w tym także bólu, cierpienia czy obrzydzenia. To właśnie w tej powściągliwości albo surowości Abramović badaczka performatywności upatruje jeden z najważniejszych powodów zaburzenia standardowych relacji artysta-widowisko-publiczność [12]. Kolejnym jest przeniesienie w rezultacie odczuć cielesnych na samego widza:

„Kiedy wycinała sobie gwiazdę na brzuchu, widzowie nie dlatego wstrzymywali oddech i nie dlatego robiło im się niedobrze, że interpretowali jej działanie jako wpisywanie w ciało przemocy państwowej władzy, lecz dlatego, że widzieli płynącą krew i wyobrażali sobie cierpienie własnego ciała w podobnej sytuacji – to, co przedstawione, działało w bezpośredni sposób na ciało widza. Cieleśność czy też materialność działań dominowała zatem nad ich znakowością. [...] nie ma w tym performansie miejsca dla widzów jako tylko

czujących czy myślących podmiotów. Biorą w nim udział również jako działający uczestnicy, jako wykonawcy” [Fischer-Lichte 21-22].

Sednem wydaje się tu bowiem skala indywidualnej reakcji i możliwości działania, ale także dynamika samej publiczności<sup>3</sup> (wspólnoty) wobec performerki (jednostki) – faktyczne tabuizowanie instynktów, opór wobec zaangażowania czy powstrzymanie się od konkretnych czynności.

Najważniejszym wątkiem w kontekście pytania o możliwość stworzenia uniwersalnego czy może symbolicznego „kalanie własnego gniazda” jest sytuacja, która następuje już po samym performansie *Rhythm o*. Przebieg wydarzeń przywołuje Abramović podczas TED Talks. Po zakończeniu performansu publiczność unikała jej wzroku, nie była w stanie spojrzeć na nią jak na człowieka [Abramović and TED Talks]. To w tym momencie następuje faktyczne ujawnienie sedna tego doświadczenia. Abramović wspomina:

„Kiedy minęło sześć godzin, zaczęłam iść w kierunku publiczności. Byłam w strasznym stanie, półnaga, zakrwawiona, lzy leciały mi po twarzy. I wszyscy wyszli, po prostu uciekli. Nie byli w stanie się ze mną skonfrontować, spojrzeć na mnie jak na normalną istotę ludzką. I wtedy – poszłam do hotelu, była druga nad ranem. I spojrzałam na siebie w lustrze, i zobaczyłam, że jeden z moich włosów jest siwy” [Abramović and TED Talks].

Nieemożność spojrzenia na performerkę jak na drugiego człowieka jest jednym z najbardziej szokujących, ale też przełomowych dla rozumienia performansu jako dziedziny sztuki zdarzeń, jakie mogą zaistnieć w relacji widz–artysta. Radykalność i drastyczność sytuacji, które dzieją się w neapolitańskim muzeum, wynikają nie tyle z decyzji samej

Abramović, decydującej się – w jawnie krytycznym geście wobec reguł sztuki i sprawczości samego artysty – na wykorzystanie własnego milczenia i bierności, ile z faktycznego ujawnienia publiczności. Ostatecznie jej ciało i pozycja w tym układzie są ściśle zależne od ich decyzji i gestów. Co jednak o wiele istotniejsze, znaczenie całego performansu jest mocno powiązane z pojedynczymi decyzjami widzów. Nie jest to więc spektakl miłosny, wielkość gestów nie jest opiekuńcza czy przyjacielska. Abramović doskonale zdaje sobie z tego sprawę, wzmacnia tę – biegunową wobec łagodnych gestów – potencjalną działalność publiczności wybierając takie, a nie inne rekwizyty. Decyzja wynika więc z możliwości, ale też dostrzeżenia – co ciekawe, nie od pierwszych chwil performansu – bezkarności owych decyzji i bierności artystki. Jej milczenie i bezruch są wstrząsające, o wiele bardziej niepokojące są jednak milczenie i paniczne wycofanie publiczności po zakończeniu wydarzenia. Paradoksalnie to wtedy ucieczka nie jest już możliwa, tak jak niemożliwe jest zmierzenie się z tym, co zostało z podmiotowości widza po zakończeniu tego performansu.

Niezdolność dostrzeżenia człowieczeństwa w tym, komu zadało się cierpienie, kto stał się dla podmiotu sprawczego nieograniczenie biernym obiektem, stanowi monstrualną metaforę XX-wiecznego społeczeństwa. To, co osiąga w tym performansie Abramović, to wyostrenie i naoczność historii cierpienia, ale też przyjemności z zadawania cierpienia. Artystka wspominała kilkakrotnie o tym, że gdyby w muzeum nie były obecne kobiety (żony), jest przekonana, że performans skończyłby się dla niej tragicznie. Wydaje się, że możliwa jest także druga, komplementarna interpretacja. To obecność żon po zakończeniu performansu ostatecznie uniemożliwia mężczyznom spojrzenie na Abramović jak na człowieka. Spojrzenie to oznaczałoby nie tylko rozpoznanie swojego „dzieła”, lecz także zaburzenie trójkątnej relacji, w której okrucieństwo wobec artystki nie jest „prawdziwym” okrucieństwem, lecz jedynie realizacją potencjalności. Zmierzenie się z jej cielesnością i bólem zniosłoby zarówno w pewnym sensie ramę muzeum, ale także sproblematyzowało relację pomiędzy – tu stosowaną przeze mnie jako figura teoretyczna – samą małżeńską parą. Abramović wkłada się pomiędzy nich, ujawnia zarówno relację wobec niej, jak i pomiędzy nimi

3 Innym wymiarem relacji z publicznością, w którą zaangażowane jest w sposób bezkompromisowy ciało artystki (samej lub w duecie), są te performanse, które ze swej zasady powodują dyskomfort i zmuszają do cielesnego zaangażowania także publiczność. Ta strategia została wykorzystana m.in. w 1977 r. w performansie pt. *Imponderabilia*, kiedy widzowie musieli przeciskać się w drzwiach pomiędzy nagimi performerami. Symboliczne znaczenie nie ustępuje tu kluczowej dla całej praktyki Abramović obecności i materialności ciała. To ono wydaje się najistotniejsze dla znaczenia sztuki. Rozpoznanie symboliki bliskości i obcości trzeciej osoby, jej wtargnięcie pomiędzy parę – niepozbowione zresztą, jeżeli nie przemocowego, to wyraziście materialnego charakteru – jest tyleż wynikiem dyskomfortowego przeciskania się pomiędzy nimi, ile faktu, że w przeciwieństwie do Ulaya i Abramović widzowie są w pełni ubrani. Obcieranie ciała, wizualny, kinetyczny i dźwiękowy wymiar tego doświadczenia jest wielokrotnie podkreślany przez artystkę jako pożądany efekt, nie zaś skutek uboczny performansów.

samymi. Jeżeli to wzrok kobiety powstrzymuje przed ostatecznym krokiem przemocy, ale nie chroni przed jej innymi formami, to jak zbudowana jest wspólnota? Gdzie lokuje się przyjemność, a gdzie wstyd? Gdzie prawda tego doświadczenia, a gdzie reguły performansu? Można powiedzieć, że Abramović, wkraczając do tego performansu zgodnie z zakreślonymi regułami, rezygnuje ze swojego człowieczeństwa, zawiesza jego znaczenie na czas sześciu godzin. Czy jednak człowiek może zawiesić swoje człowieczeństwo? Czy odbiorca ma prawo przyjąć taką deklarację? To, co ujawnia się w muzeum, to także gotowość do przyjęcia takiej deklaracji, brak oporu wobec odczłowieczenia podmiotu. Ostatecznie wokół tego pytania zdaje się oscylować interpretacja postperformatywnego zachowania członków widowni. To, do czego doprowadza w nich samych Abramović, jest z ich perspektywy przerażające i niewybaczalne.

#### JUKSTAPOZYCJA ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Jeżeli zastanowić się, czy angażowanie figury „kalania własnego gniazda” ma sens w odniesieniu do tak wielkiej kategorii, jaką jest społeczeństwo albo gatunek ludzki, wiele przemawiać będzie przeciwko takiej interpretacji. Korekta, którą chciałabym jednak wprowadzić, dotyczy nie tyle samej

– norwidowskiej lub niemieckojęzycznej – frazy, ile sensu owej figury, co starałam się wyjaśnić we wstępie. Na koniec przywołam słynne zdanie, przypisywane Zvi Rexowi, a które przypomina w *Między Placem Bohaterów a Rechnitz* Monika Muskała [99]. Fragment ten skłonił mnie do zestawienia performansu *Rhythm 0* i powojennych rozliczeń oraz kategorii „kalania własnego gniazda”. To, co wydarzyło się już po sześciogodzinnym performansie, wydaje się jedną z najbardziej przenikliwych form pokazania, jak dalece nie tylko skomplikowane, lecz także paradoksalne są w tym kontekście kategorie bierności, milczenia i podmiotu kryjącego się w obiekcie przemocy. Mówi więc Zvi Rex: „Niemcy nigdy nie wybaczą Żydom Auschwitz”.

---

#### ■ LISTA PRAC CYTOWANYCH

Abramović, Marina. *Walk Through Walls. A Memoir*. Penguin Books, 2017.

Abramović, Marina, and TED Talks. “An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection”, *YouTube*, 22 grudnia 2015, [https://www.youtube.com/watch?v=M4so\\_Z9a\\_u0](https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0).

Barouch, Lina. “Lamenting Language Itself: Gershom Scholem on the Silent Language of Lamentation”. *New German Critique*, no. 111, 2010, pp. 1-26.

Brod, Anna. “Talking about Silence and Talking Instead of Silence in Elfriede Jelinek’s *Das schweigende Mädchen*”. *PhiN-Beiheft*, no. 15, 2018, pp. 146-162.

Didi-Huberman, Georges. “Obraz krytyczny (obraz krytyki)”. Translated by Andrzej Leśniak. *Teksty Drugie*, no. 5, 2016, pp. 360-375.

Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*. Translated by Mateusz Borowski and Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, 2008.

Jelinek, Elfriede. *Das schweigende Mädchen/Ulrike Maria Stuart: Zwei Theaterstücke*, 2015.

Łaszczuk, Agnieszka. “Nieskończone odkrywanie ukrytego: *Rechnitz (Aniol Zagłady)* Elfriede Jelinek”. *Pongo*, vol. VIII: “Ukryte w kulturze”, edited by Roman Chymkowski, Agata Koprowicz, Stowarzyszenie Katedra Kultury, 2017, pp. 215-226.

Muskała, Monika. *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*. Wydawnictwo Ha!art, 2016.

Rawski, Jakub. “Recepcja Literackiej Nagrody Nobla dla Elfriede Jelinek w wybranych dziennikach i tygodnikach polskich z 2004 roku. Przyczynek do analizy zjawiska”. *Filologia polska*, no. 3, 2017, pp. 77-88.

Westcott, James. *When Marina Abramović Dies. A Biography*. MIT Press, 2010.



## ■ ABSTRACT

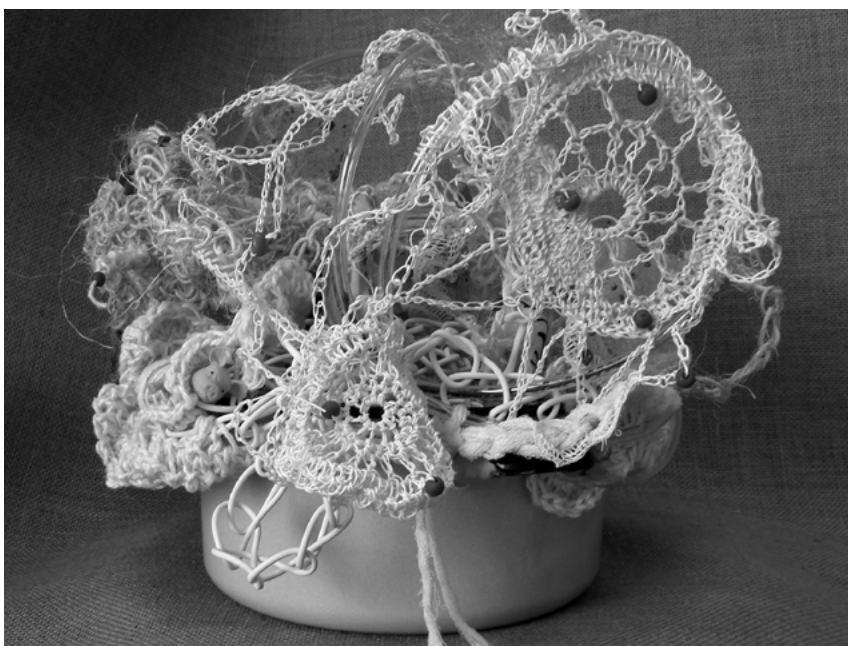
**LANGUAGE, SILENCE AND PASSIVITY. INQUIRIES INTO THE POTENTIAL UNIVERSALITY OF “FOULING ONE’S OWN NEST” AND A PERFORMANCE BY MARINA ABRAMOVIĆ**

Olga Szmidt

This article offers theoretical considerations of the relationship between the concept of fouling one’s own nest and the modern subjectivity entangled in politics, history and social contacts. At the heart of these reflections is the performance *Rhythm 0* by Marina Abramović and an analysis of how the participants

of the event engaged with the artist during and after the performance. The questions about memory and truth have not only been posed in the context of this symbolic artistic activity but regarding the wider issue of how a modern subject can function amidst an often forceful community that also defines the framework for understanding his or her own experience. This interpretation is preceded with thoughts on the relationship between silence, language and community in the context of fouling one’s own nest.

**KEYWORDS:** Marina Abramović, performance, modern subjectivity



Katarzyna Mądrzycka-Adamczyk,  
*Ja dzięgam, a świat wrze 2*

