

Od śmierci jako sztuki do sztuki śmierci. Uwagi o tym, co łączy sztukę ze śmiercią

Ewa Kuryluk

Od śmierci jako sztuki do sztuki śmierci. Uwagi o tym, co łączy sztukę ze śmiercią

Ce qui n'est pas fixé, n'est rien, ce qui est fixé, est mort.

„To co nie jest utrwalone, jest niczym, to co utrwalone, jest martwe” – napisał Paul Valéry, oddając sedno tego, co łączy sztukę ze śmiercią. Śmierć, ustanie funkcji życiowych w ciałach ludzi, zwierząt i w roślinach oznacza cięcie w czasie. To przelotne, nieuchwytnie wydarzenie, to nic, naprawdę *rien*. Utrwalając w dwu- lub trójwymiarowej przestrzeni ulotne przejawy życia, sztuki plastyczne kładą kres istnieniu w czasie, a zatem przypominają o śmierci.¹

Zarówno w wypadku sztuki, jak i śmierci w grę wchodzi dualizm i mimetyzm. W momencie zgonu ciało zmarłego utożsamiane jest z nim samym, ale postrzegane jest także jako zwłoki, czyli przeciwieństwo żywej osoby, rodzaj martwego sobowtóra. Sprzeczność ta wpływa na interpretację innych sobowtórów i duplikatów, poczynając od cieni, odbić lustrzanych, odbitek czy odlewów, aż po mimetyczne wytwory sztuk plastycznych.

¹ E. Kuryluk *Studiować śmierć*, „Teksty” 1979; przedr. w: *Podróż do granic sztuki*, Kraków 1982.

W kulturach prymitywnych wszystkie te duplikaty, a szczególnie cienie i odbicia lustrzane, uważane są za zjawiska tajemnicze: objawienia niepojętego dualizmu istnienia i sygnały przemiany: przejścia od materii do ducha, od ciała do duszy, od życia do śmierci i życia pozagrobowego. W kulturach, w których występuje sztuka mimetyczna, spotykamy zwykle legendy wiążące zjawiska optyczne – powstawanie cieni i odbić lustrzanych – z nieobecnością i śmiercią.

W greckim micie o powstaniu sztuki pierwszy akt twórczy równa się duplikacji, która spowodowana została pragnieniem przeciwdziałania utracie. Legenda, którą opowiada Pliniusz Starszy w *Historii Naturalnej*, przypisuje wynalezienie sztuki pewnej dziewczynie z Koryntu. Zakochana w opuszczającym kraj młodym mężczyźnie, obrysowuje na ścianie rzucony przez światło lampy cień jego twarzy. Utrwalenie cienia stanowi narodziny zarówno malarstwa, jak i rzeźby. Ojciec dziewczyny, garncarz, oblepił rysunek gliną, tworząc portret-relief przypominający maskę pośmiertną.

Mit o dziewczynie z Koryntu przekształcił się w chrześcijańską legendę o świętej Weronice, na której chuście tuż przed ukrzyżowaniem odcisnęło się oblicze Chrystusa.² To znamienne, że obydwa wizerunki uzyskały kobiety, w których ciałach dokonuje się prokreacja. W konsekwencji obrazy te funkcjonowały zarówno jako symbole potomstwa, jak i relikty, były znakami odrodzenia i śmierci. Średniowieczną legendę o veraikonie poprzedzały historie o mandylionie z Edessy i innych *archeipopietach* – wizerunkach „nie ręką uczynionych”. Te cudowne podobizny, mityczny odpowiednik zdjęć i fotokopii, odegrały ważną rolę we wczesnym chrześcijaństwie. Przyczyniły się do przełamania początkowej niechęci do obrazów, umocniły tendencje mimetyczne, spopularyzowały portret Chrystusa w sztuce i podtrzymywały związek pomiędzy iluzjonistycznym reprodukowaniem rzeczywistości a prokreacją i śmiercią.

W Grecji sztuka mimetyczna osiągnęła swój szczyt w malarstwie *trompe l'oeil*. Apelles umiał podobno tak doskonale namalować winogrona, że ptaki rzucały się na nie, uderzając o ścianę jak dzieci czy szczeniaki, gdy wpadają na lustro. Jakby pragnąc nas przestrzec, holenderscy mistrzowie iluzjonistycznych martwych natur przedstawiali często, obok świeżych kwiatów i smakowitych potraw, zegary, lustra, klepsydry, czaszki i inne symbole przemijającego czasu. *Trompe l'oeil* to optyczna pułapka. Udając życie, sprawia, że stykamy się ze śmiercią.

² E. Kuryluk *Veronica and her Cloth*, Oxford 1991. [przekład polski: Kraków, 1997].

We wszystkich wczesnych kulturach sztuki plastyczne służyły bardziej umarłym niż żywym. Stąd centralne znaczenie sztuki żałobnej o różnorodnych formach, od abstrakcyjnych aż po naturalistyczne. Jednak rzadko trafiają się w niej przedstawienia fizycznego rozkładu i śmierci. W sztuce żałobnej Egiptu, Grecji i Rzymu przeważał mimetyzm, lecz samą śmierć przesłaniały obrazy życia.

Współczesny filozof francuski Vladimir Jankélévitch napisał: „Życie to epizod na tle nieskończonej nicości”.³ Starożytność nie podzielała tego przekonania. Szczególnie Egipcjanie swój krótki pobyt na ziemi traktowali jako część wieczności. To, czemu kładła kres śmierć, trwało dzięki sztuce. Z wielkim wysiłkiem utrwalano ciała zmarłych i wznoszono dla nich równoległy świat. Dlaczego Egipcjanie bronili się przed doświadczeniem śmierci bardziej niż inne narody – to pole do spekulacji. Być może powodem był wyjątkowo silny i trwałe kult uożsamionego z faraonem słońca, które wschodzi i zachodzi, ale nigdy nie znika z firmamentu. Nigdzie nie zbudowano niczego, co dałoby się porównać z „domami wieczności”, jak Egipcjanie nazywali grobowce, w których rzesze artystów „utrwały” wszystko, czego potrzebowali zmarli. Jest tam gotowa do usług służba i przedmioty przeznaczone do użytku w życiu pozagrobowym: nie brak niczego, co by je ułatwiało i uprzyjemniało. Obok miłych migawek z okresu pobytu na ziemi zmarłych zaopatrywano w ostrzeżenia o czyhających na nich za grobem niebezpieczeństwach i dodawano magiczne formuły gwarantujące zdrowie i szczęście. Sztuka zapewniała również kontakt między żywymi i umarłymi. Czując apetyt, zmarły mógł wstać z trumny i przez specjalnie dla niego wyrzeźbioną imitację drzwi wejść do sali, w której krewni zostawili dlań podarunki.

Zwłoki zamożnych Egipcjan „utrwalano” w skomplikowanym procesie, na który składało się rozcinanie, balsamowanie, rzeźbienie, malowanie i pisanie. Ciała opróżniano z wnętrzości i przechowywano w osobnych pojemnikach, nacierano natronem i asfaltem, a następnie bandażowano pasmami płótna; na twarz kładziono maskę z płótna i gipsu lub cienkiej warstwy złota. Mumie układano na boku, jak do snu, wspierając jej głowę na podgłówkę, w drewnianym lub kamiennym sarkofagu i grzebano według zawitego, teatralnego rytuału. Pod koniec okresu faraonów mumie wkładano, jak rosyjskie lalki, do coraz to mniejszych trumien, z których każdą zdobiły w środku i na zewnątrz sceny i teksty mitologiczne. Dzięki mumifikacji i mimetycznej replikacji zmarli przekształcali się w dzieła sztuki. Stąd zjawisko ś m i e r c i j a k o s z t u k i.

³ V. Jankélévitch *La Mort*, Paris 1977.

Związki, które łączą tradycje pogrzebowe i anatomię z rozwojem sztuki mimetycznej w Grecji i Italii to temat ciekawy, lecz wciąż jeszcze mało zbadany. Oczywiście związki takie istniały. Nagrobne stele z siedzącymi lub stojącymi postaciami zmarłych należą do najmniej wyidealizowanych dzieł greckiego dłuta. W sztuce etruskiej najbardziej przypominają żywych ludzi pólężący, wsparci na łokciach, zmarli na pokrywach sarkofagów. W Aleksandrii sekcje zwłok przeprowadzane w akademii medycznej, przeżywającej okres rozkwitu za panowania Ptolomeuszów, miały zapewne wpływ na rozwój naturalizmu w rzeźbie greckiej.

W Rzymie tradycja masek pośmiertnych przyczyniła się do skrajnego naturalizmu rzymskiej rzeźby portretowej. Aby uchronić twarze zmarłych od szybko w gorącym klimacie postępującego rozkładu, Rzymianie pokrywali je maskami woskowymi. Maski te służyły następnie jako wzory przy wyrobie figur woskowych, tak zwanych *imagines*, które, podobnie jak manekiny w gabinecie figur woskowych, malowano w naturalnych kolorach, dodawano im włosy i ubierano. Woskowe modele twarzy niesiono osobno w orszaku pogrzebowym i wystawiano w domach zmarłych w szkatułkach podobnych do sarkofagów. Z *imagines* wywodziły się zarówno popiersia i posągi, jak i tarcze z wizerunkami wojskowych wodzów i bohaterów, eksponowane w świątyniach, miejscach publicznych i prywatnych domach. Tak więc, by odtworzyć wygląd żywych, Rzymianie kopiowali rysy „utrwalone” przez śmierć.

W czterech pierwszych wiekach naszej ery coś podobnego robili malarze portretów pogrzebowych w Egipcie, wówczas pod panowaniem rzymskim. Nie mumifikowano już ciał, lecz spowijano je w malowane całuny, udające prawdziwe szaty, zaś twarze pokrywano maskami: podobiznami żywych osób. Początkowo to świetliste impresjonistyczne malarstwo przywodzi na myśl styl pompejański, później staje się bardziej surowe i posępne.

W starożytności śmierć była ważnym źródłem twórczości artystycznej, a chęć, by zaopatrzyć zmarłych w kopie rzeczywistości, przyczyniła się – wraz z preparowaniem zwłok i studiowaniem anatomii – do rozwoju mimetyzmu. Jednak ideę, że śmierć to kres i rozkład, powszechnie odrzucano. Stąd te aspekty śmierci rzadko przedstawiano w sztuce. W egipskich „domach wieczności” nie było miejsca na obraz choroby, bólu i niedożywienia, na widok rozkładających się ciał i szkieletów. Tematyka ta nie cieszyła się też popularnością u Greków i Rzymian. Sceny bitew i polowań, walki i zabijanie ukazują okrucieństwo, cierpienie i nagłe zgony ludzi i zwierząt. Jednak zwykle unika się tak przy-

ziemnych tematów jak choroba, zgrzybiałość czy ogólny rozpad ciała, podobnie jak przedstawień innych pospolitych spraw: głodu, epidemii, masowej zagłady czy sadyzmu. Nawet Marsjasza, najbardziej bodaj popularnego męczennika grecko-rzymskiej starożytności, nigdy prawie nie ukazano w momencie śmierci: żywcem obdzieranego ze skóry.

W Grecji i Rzymie ani kamienie nagrobne, ani wyrzeźbione na wieku i bocznych stronach sarkofagów sceny pogrzebowe nie odznaczają się szczególnym dramatyzmem. Zgon wygląda na sen, żalobnicy są smutni, ale nie rozpaczają, a obecność bogów zapowiada nieśmiertelność. Trzepotem swych skrzydeł moment odejścia ożywiają *Erotes*, anielscy młodzi chłopcy, a Hypnos i Tanatos, śliczna para bliźniąt, sugerują odrodzenie nawet wówczas, gdy, ucinając pukiel włosów, dokonują symbolicznego aktu zakończenia.

Sztuka wczesnego chrześcijaństwa również skupiała się bardziej na życiu niż na śmierci. Na najwcześniejszych wizerunkach Chrystus żyje i cieszy się dobrym zdrowiem: jest przystojnym młodzieńcem w stroju pasterza, medyka, czarodzieja, muzyka, kochanka czy bohatera. Przypomina Orfeusza, który dźwiękami liry oswaja zwierzęta; Herkulesa, karmiącego smoka ziarnami maku; Amora zakochanego w Psyche; Niezwyciężone Słońce (Sol Invictus), solarnego boga legionów rzymskich, który kwadrygą objeżdżał niebo; a zwłaszcza starożytnych bogów-pasterzy – Aristajosa, Apolla Nomiosa i Hermesa Krioforosa – z barankiem w rękach.

Motyw krucyfiksu pojawia się po raz pierwszy około roku 420-430 na rzymskiej płytce z kości słoniowej. Ażeby wyrazić kontrast między życiem i śmiercią, kompozycja przeciwstawia ukrzyżowanie Jezusa samobójstwu wiszącego na drzewie Judasza. Podczas gdy poskręcane ciało zdrajcy naznaczyła śmierć, spokojne ciało zbawiciela jest nośnikiem życia. Chrystus ma oczy szeroko otwarte, a jego cierpienie sygnalizuje jedynie agresywny gest Longinusa, przebijającego włócznią bok Pana.

Typ Chrystusa cierpiącego, najprawdopodobniej wytwór klasztornej ascetyzmu, pojawia się w szóstym wieku w starsyryjskim *Ewangeliarzu Rabbuli*. W *Psalterzu Utrechckim*, z około 830 roku Jezus ma po raz pierwszy zamknięte oczy. Choć typ najstarszy – żywego Chrystusa triumfującego nad śmiercią – nie znikł, to wyparły go typy cierpiące: *Christus patiens* ze spuszczoną głową i zamkniętymi oczyma i *Christus dolorosus*, konający lub już martwy, z udręczonym ciałem przebitym

gwoździami i koroną cierniową na głowie. Z czasem śmierć Jezusa stała się wszechobecna i nawet dzieci zaznajomiły się z widokiem rozkładającego się ciała.

Fascynacja fizycznym unicestwieniem Chrystusa i innych świętych rosła, osiągając maksymalne nasilenie w późnym średniowieczu, kiedy to cierpiący Chrystus przeobraził się w typ, który określić by można mianem *Hemoroisus*. Ociekający lub zalany krwią Jezus zaczyna przypominać człowieka obdartego ze skóry lub rozkładającego się trupa. W tym okresie powstał też w sztuce nowy temat: *arma Christi*, obraz „broni” (krzyż, drabina, gwoździe, włócznia, korona cierniowa, bicz, trzcina z przymocowaną gąbką), którą zglądano Chrystusa. Ikonografię tę wzbogacono, przypominającymi koláže czy wycinanki, obrazkami zdrady i okrucieństwa (pocałunek Judasza, Piłat myjący ręce, Piotr słyszający pianie koguta, wyszydzenie i biczowanie). Wśród *arma Christi* ważną rolę odgrywa utkana przez Najświętszą Pannę biała tunika bez szwów, zawieszona czasem na krzyżu. Nie brak też innych tkanin symbolizujących uśmierconą i odrodzoną skórę Chrystusa: veraikonu, z jego żywą podobizną i całunu, na którym pośmiertnie odbiło się jego ciało. Ten zestaw narzędzi tortur, symboli i winiet bądź tworzył martwą naturę, bądź stanowił tło obrazów przedstawiających mękę Chrystusa i składanie do grobu.

Drogę krzyżową regularnie odtwarzano w widowiskach pasywnych: melodramatycznych serialach średniowiecza. Podobnie szablonową mieszanką sentymentalizmu i okrucieństwa odznaczały się kalwarie, które pod koniec piętnastego wieku zaczęły wyrastać jak grzyby po deszczu. W Europie południowej, środkowej i wschodniej kalwarie zwykle składały się ze stacji Męki Pańskiej, ustawionych wzdłuż drogi do kościoła lub na cmentarz, czy też wiodącej na wzgórze uwieńczone krzyżem. We Francji, a zwłaszcza w Bretanii, rzeźbiono ukrzyżowanie na rozległej, przypominającej scenę widowisk pasywnych platformie, na której czasem aż dwieście postaci, naturalnych rozmiarów i ubranych we współczesne stroje, przyglądało się śmierci ukrzyżowanego Chrystusa. W podobny sposób odtwarzano złożenie ciała Jezusa w Świętym Grobie w Jerozolimie.

Śmierć Chrystusa była nie tylko tematem sztuki. Krzyżowcy i inkwizytorzy poddawali niewiarycznych i heretyków *imitacji Chrystusa*, przy czym ukrzyżowanie uważano za karę szczególnie odpowiednią dla Żydów. Z drugiej strony średniowieczni mistycy imitowali cierpienie Chrystusa, a swe pokryte stygmatami ciała eksponowali jak dzieła sztuki. Krzyże i kalwarie do dziś pozostały częścią krajobrazu europejskie-

go. Zaś widok ukrzyżowanego ukształtował chrześcijańską ideę śmierci i wyobrażenie o tym, jak powinno się ją przedstawiać w sztuce.

W okresie renesansu zaczęły zyskiwać na popularności pogańskie bóstwa i postacie mitologiczne. Jedną z nich był Marsjasz, który stracił życie w sposób podobny do Jezusa i świętego Bartłomieja, jednego z dwunastu apostołów. Bartłomieja ukrzyżowano i żywcem obdarto ze skóry, a jego prawdziwe imię brzmiało Jezus. Marsjasz, najślynniejszy flecista starożytności, zginął w ten sam sposób. Przegrał w zawodach muzycznych z grającym na lirze Apollem, który konkurs wymyślił: nagrodą za zwycięstwo była skóra pokonanego. Tak oto Apollo, artysta, ukrzyżował i żywcem obdarł ze skóry Marsjasza: ofiarę złożoną na ołtarzu sztuki. Mit Marsjasza pobudzał wyobraźnię renesansowego artysty, dostosowującego się do nowej roli społecznej i własnej samodzielności. Nie będąc już członkiem średniowiecznej gildii, musiał teraz sam walczyć z konkurentami i skłonny był utożsamiać się z Marsjaszem, samotnym geniuszem, oszukanym i zamęczonym przez Apolla. W ten sposób pojawił się w sztuce temat artysty-męczennika.⁴

W malarstwie i rzeźbie renesansu obdzieranie ze skóry miało sens symboliczny, wyrażało zarówno dążenie do osiągnięcia idealnej platońskiej formy, jak i upodobanie do mimetyzmu, gdyż skórę zdartą z ciała można uznać za jego najwierniejszą replikę. Stało się to szczególnie oczywiste na początku szesnastego wieku, gdy rozgłos zyskała skóra świętego Bartłomieja, najważniejsza relikwia w kolekcji elektora saskiego Fryderyka Mądrego, zaś zdarte skóry spotykało się często w prosektorjach i na rysunkach anatomicznych.

Mękę Marsjasza i Jezusa, oraz wspomniane upodobanie do mimetyzmu, pragnął wyrazić zapewne bezkompromisowy renesansowy malarz i rzeźbiarz Michał Anioł, gdy pracował nad *Sądem ostatecznym*, pomieszczonym na ścianie ołtarzowej Kaplicy Sykstyńskiej, a zakończonym w 1451 roku. Na dole fresku artysta namalował samego siebie w postaci zdartej skóry, którą trzyma w rękach święty Bartłomiej. Grecy stworzyli mit Marsjasza, ale niechętnie obrazowali w sztuce jego straszliwą śmierć. Dla wychowanego w tradycji chrześcijańskiej Michała Anioła temat ten nie był problemem. Ale trzeba było nie lada wyobraźni, by przenieść na siebie męczeństwo przysługujące świętemu Bartłomiejowi i Jezusowi. Wystawiając na pokaz własną skórę, Michał

⁴ E. Kuryluk *The Flaying of Marsyas*, „Arts Magazine”, 1991 nr 4 [przekład polski: „Zeszyty Literackie”, 1994 nr 47].

Anioł postawił znak równości między ciałem artysty a dziełem sztuki, a akt twórczy potraktował jako autodestrukcję.

W około dwadzieścia lat później z podobnym przesłaniem wystąpił Tycjan. Gdy zabrał się do *Marsjasza obdzieranego ze skóry*, miał już dobrze po osiemdziesiątce, a może nawet zbliżał się do dziewięćdziesiątki. Ten wielki obraz, z Apollem i Marsjaszem w środku, ma formę ukrzyżowania. Apollo, półnagi jasnowłosy chłopiec w fantazyjnych czerwonych cizmach, plecami odwrócił się do widza. Nożykiem obiera ze skóry ukrzyżowanego głową w dół Marsjasza, młodego satyra o ciemnych włosach i oliwkowej cerze. Lustrzany układ kompozycji sugeruje artystę przy pracy. Rzeczywiście, spod włochatej skóry Marsjasza wyłania się świetlista barwa i urzekający kształt krwawiącego ciała. Apollo masakruje swojego kolegę po fachu, ale jego nóż to pędzel, dłuto i smyczek. Najłżejszy dotyk powoduje jęk, a słynny flecista zamienia się w instrument Apolla, który istotnie gra na nim jak na lirze. Co więcej, śmiertelna męka Marsjasza unaocznia narodziny jego własnego instrumentu: fujarki pasterskiej, zrobionej z obdartej z kory gałęzi olchy.

Już wszystko było raną, krew zewsząd się lała,
I gdy zasłona nerwów została odkryta,
Widać bijące żyłki, drgające jelita
I żył na jego ciele policzyłybyś mnóstwo.

[VI. 392-396, tłum. Brunon Kiciński]

Tak w *Metamorfozach* opisał śmierć Marsjasza Owidiusz. Tycjan być może pamiętał ten tekst, gdy malował śmierć Marsjasza w tak ekspresjonistyczny sposób, że obraz bliższy jest twórczości Van Gogha niż sztuce jego własnej epoki i stanowi przykład nowego podejścia do mimesyzmu w malarstwie. Tycjan nie utrwalił wizerunku konającego Marsjasza, lecz uchwycił jakby sam proces jego kaźni. Śmierć satyra, nad którą właśnie „pracuje” Apollo, odpowiada tworzeniu sztuki, artysta zaś występuje w podwójnej roli: ofiary i wykonawcy.

Jedność sztuki i życia, tożsamość ciała artysty i jego dzieła, to kluczowe aspekty współczesnej sztuki: siła napędowa dadaizmu i twórczości Duchampa, informelu i *art brut*, tazyzmu, ekspresjonizmu abstrakcyjnego i sztuki ciała. Zdaniem Jacksona Pollocka płótno jest areną akcji malarskiej, a obraz reliktem: „biografią procesu malarskiego”. Gdy amerykański malarz pisał te słowa w 1963 roku, proces ten realizowała już nie w sztuce, lecz w życiu grupka młodych austriackich radykałów, znanych później jako wiedeńscy akcyoniści. Swoje kariery zaczęli

jako graficy i malarze, lecz wkrótce wyszli poza obręb pokrytego farbą płótna i skupili się na samym procesie. Swoje dramatyczne akcje traktowali jako akty psychicznego wyzwolenia, coś w rodzaju opróżnienia wewnętrznej puszki Pandory poprzez upust energii skumulowanej w podświadomości. Proces ten był wybuchem agresji, wydobywającym śmierć, wydarzenie brutalne i odrażające, na pierwszy plan. Jeśli podczas trwania akcji w ogóle powstało jakieś dzieło, traktowano je jako produkt uboczny i zbywano takimi terminami jak aborcja czy martwy płód.

To na wespół prywatne odgrywanie śmierci w nędznych pracowniach i piwnicach, działalność, w którą zaledwie piętnaście lat po zakończeniu pierwszej wojny światowej zaangażowało się kilku wiedeńskich outsiderów, zapoczątkowało sztukę śmierci, międzynarodowy ruch manifestujący się pod koniec lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych na całym świecie. Jednak w żadnym z późniejszych wydażeń sztuka nie zbliżyła się do śmierci w sposób tak wstrząsająco bezpośredni jak w Wiedniu.⁵ Niewątpliwie samo miasto było inspiracją. Tam w przeddzień pierwszej wojny światowej Zygmunta Freuda badał pęd ku śmierci, a Adolf Hitler przygotowywał *Mein Kampf*.

W 1960 roku dwudziestodwuletni Günter Brus napisał w swoim dzienniku: „Wykonać na sobie wyrok śmierci (...) malować jak duch nocą.” W rok później Alfons Schilling, który wylewał i rozmywał farbę na wielkich arkuszach papieru do pakowania, którym pokrył cały swój pokój, zanotował: „Wchodzę w siebie, do środka, by osiągnąć jedność, przeżyć wszystko w innym wymiarze, gdzie zagłada to poród”. W tym samym roku dwudziestotrzyletni Hermann Nitsch tak opisuje swoją działalność: „Siekam surowe, wilgotne mięso do krwi. Rozrywam na kawałki bujne, świeże kwiaty mieczyka i piwonii i wrzucam do ciepłej zupy z krwi”. W dwa lata później Nitsch wymyślił akcję, której tytuł, *Symfonia Bólu*, i treść brzmią jak hołd dla Marsjasza; wypatroszyć i obdrzeć ze skóry ciało martwego chłopca.

Nitsch nie zrealizował tej akcji, ale przeprowadził inne: Ich tytuły: *Stacja krzyża*, *Krew krzyżowa* czy *Studnia biczowania* nawiązują do drogi krzyżowej, zaś forma do widowisk pasyjnych. Tyle że zamiast morali-

⁵ Por. H. Zalocser *Porträts aus dem Wüstensand*, Vienna 1961; *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, Wien 1960-1965*, Katalog wystawy, Museum Fredericianum, Kassel, 1988.

zatorskiego sentymentalizmu chrześcijańskiej propagandy mamy u Nitscha dionizyjskie szaleństwo, a zamiast udanej kaźni prawdziwą krew i ciało. Wiedeński teatr okrucieństwa, pełen aluzji do sadystycznych orgii i rzezi, sekcji zwłok i zabiegów chirurgicznych, tortur i egzekucji, wiary i liturgii chrześcijańskiej, jak też rytualnych ofiar ze zwierząt i ludzi składanych w starożytności, to coś, co mogło być zachwycić Artauda.

Ekstremizm akcjonistów miał swe źródło w sztuce i życiu. Ci młodzi gniewni nawiązywali do apokaliptycznych wątków w wiedeńskim malarstwie, literaturze i muzyce z przełomu wieku, odreagowywali drugą wojnę światową i rozliczali się z powojenną bigoterią. W przeciwieństwie do Niemiec, które zmuszono do wzięcia na siebie zbrodni i winy, Austrię zdenazyfikowano jedynie powierzchownie. Stąd niedawną przeszłość udało się szybko puścić w niepamięć. Ten klimat zbiorowego zakłamania i indywidualnej hipokryzji spowodował wybuch Thanatosa w sztuce.

Otto Mühl nie ukrywał, że akcjonizm zrodził się u niego z obrzydzenia, jakie w nim wzbudzało drobnomieszczaństwo, ze swoim nieposkromionym apetytem na przestępstwa seksualne czy wypadki drogowe (co w jego mniemaniu oznaczało żądzę krwi), a z drugiej strony nienawiścią do zbrojczyków i przestępców. „Błuźnierstwo, nieprzyzwoitość, szarlatanizm, sadyzm, orgie i estetyka rynsztoka – pisał – oto nasze moralne orędzie przeciw głupocie, asekuracji, nietolerancji i prowincjonalizmowi tego worka, który z przodu żre, a z tyłu sra”.

Akcjoniści wiedzieli, o czym mówią. Sami pochodzili z prowincjonalnych drobnomieszczańskich rodzin i należeli do pokolenia, które wojnę poznało w dzieciństwie. Ich ojcowie walczyli po niemieckiej stronie, a i nastoletni artyści byli o krok od zabijania. Dobrze więc wiedzieli, czym jest śmierć – i jej zrepresjonowanie. Hermann Nitsch, urodzony w 1938 roku, stracił ojca na wojnie. Gdy miał piętnaście lat, prześladowało go poczucie żalu i winy, interesowała go tragedia Edypa i ofiara Jezusa. Podziwiał Tycjana, Klimta i Egona Schiele i chciał zostać malarzem kościelnym. W wieku lat dziewiętnastu wymyślił swój teatr orgii i misteriów, aby – jak sam to ujął – dotrzeć do bezdennej dna grozy.

Kilkunastoletni Günter Brus miał podobne, aczkolwiek mniej religijne zainteresowania. Pasjonował się malarstwem Schielego, Gerstla i Kubina, poezją Georga Trakla, muzyką Albana Berga i swoją własną:

komponował muzykę ciała, na przemian krzycząc, piszcząc, sycząc, rycząc lub parszcząc. Brus kolekcjonował też współczesne *arma Christi* – siekiery, pluskiewki, żyłетки, obcęgi, nożyce i kleszcze – wymyślał działania, w których bądź symulował, bądź naprawdę zadawał sobie nimi ból. W *Samookaleczeniach* z 1965 roku Brus pętał, bandażował, malował i ciął własne ciało tak, że przestawał być sobą, przeobrażając się w kompletnie anonimowego żywego trupa. W tej postaci kuśtykał przez wiedeński Heldenplatz, Plac Bohaterów przed pałacem cesarskim, z którego balkonu w 1938, roku jego urodzin i przyłączenia Austrii do Rzeszy, do rozentuzjzmowanego tłumu przemawiał Führer. Brus nie wyrażał się o swej twórczości z grubej rury. „Austriak masturbuje sobie na swej kulturze” – mawiał.

Otto Mühl, starszy od Nitscha o siedem lat, został wzięty do wojska, gdy miał osiemnaście lat. Na ścianie w koszarach wymalował zagładę Pompei; wysłano go na front, skąd uciekł przed napierającymi Sowietami; dostał się do niewoli, ale udało mu się dać drapakę i wrócić na piechotę do domu. W 1948 roku Müchl malował w stylu Van Gogha, po powstaniu na Węgrzech prowadził terapię sztuką dla upośledzonych psychicznie dzieci węgierskich uchodźców, a na początku lat sześćdziesiątych zaangażował się w akcjonizm. Jego ulubionym tematem był seks traktowany jako tortura, degradacja, konsumpcja i destrukcja. W tej działalności mężczyzna odgrywał rolę sprawcy, kobieta – jego ofiary. Mühl smarował młode, nagie kobiety jedzeniem, błotem, krwią lub ekskrementami, panierował im pośladki mąką, wiązał je, wieszał i parzył ze zwierzętami. Czasem były to parodie słynnych scen erotycznych (np. *Leda z łabędziem*), tyle że sprowadzanych do gwałtu, sodomii, sadyzmu i kanibalizmu.

Radykalizm, z jakim wiedeńscy artyści angażowali się na żywo, wkrótce zaprowadził ich w ślepy zaułek. Poza Hermannem Nitschem, który nadal organizuje orgie i jatki zwierząt, wszyscy inni zaprzestali swej działalności. To, że umieli oprzeć się pokusie uprawiania akcjonizmu dla skandalu, jakim stała się sztuka śmierci, przemawia na ich korzyść. Tymczasem wiedeński teatr okrucieństwa przeszedł do historii sztuki dzięki temu, że niekonwencjonalne akcje zostały konwencjonalnie utrwalone w fotografii i filmie. Bez zdjęć nie pozostałoby nam prawie *rien*, nic poza zacierającymi się wspomnieniami i mało efektownymi relikiami – głównie „całunami” poplamionymi krwią ukrzyżowanych przez Nitscha owiec i świń – które dziś wiszą w muzeach.

Fotografie, dzięki którym akcjonisci zdobyli nieśmiertelność, nie są jednak dokumentami konwencjonalnymi. Podważają prastarą tradycję

portretu i autoportretu, jako najskuteczniejszych sposobów idealizowania i propagowania swojej osoby. Wiedeńczycy udają sadystów, gwałcicieli i morderców, a swoimi „negatywnymi” wizerunkami przywodzą na myśl „pozytywne” podobizny Stalina, Hitlera czy Mao: tych solarnych bogów naszego wieku, których szlachetne oblicza promieniują obietnicą wieczności. Dzięki fotografii udało się akcjonistom transcendencja: wykroczyli poza terapeutyczne samooczyszczenie, swój pierwotny cel, i przeobrazili się w artystów śmierci. Ich zdjęcia w akcji to współczesne *trompe l'oeil* – optyczno-moralne pułapki.

Będąc nastolatką widziałam Wiedeńczyków w akcji. Dziś patrzę na ich zdjęcia i myślę o zmianie perspektywy. Wtedy, gdy Nitsch rozcinał brzuch świni, a Müchl znęcał się nad nagą kobietą, byłam głęboko wstrząśnięta, dziś ich szalony, histeryczny patos wywołuje niemal uśmiech, a zajadłość, z jaką walczą ze stereotypami sztuki starożytnej i chrześcijańskiej, traci myszką. Ponadto fotografia utrwala ruch w postaci zamazanych zdjęć. Stąd – jest to nie aż tak bardzo zaskakujący paradoks – największe wrażenie robią dziś zdjęcia tych akcji, które nie były celem samym w sobie, lecz zostały zaaranżowane, by uzyskać jak najlepsze fotografie. Należą do nich *Samookaleczenia* Brusa, utrwalone na fotografiach i filmach, a zwłaszcza dorobek Schwarzkoglera.

Urodzony w 1940 roku Rudolf Schwarzkogler był najmłodszym akcjonistą. Studiował filozofię wschodnią i wierzył, że siły duchowe można wyzwolić tylko przez zniszczenie fizyczności i sam zakończył swoje krótkie, lecz niezwykle produktywne życie. Artysta współpracował ze swym przyjacielem Heinzem Cibulką – pracując na jego ciele. Przykrywał Cibulkę prześcieradłem lub układał go w takiej pozycji, że głowa i penis wyglądały na odcięte. Oblepiał przyjaciela gipsem, bandażował, zawijał w plastik lub papier, obwiązywał sznurem i łączył – posługując się drutem, przewodami, igłami, strzykawkami i żyłtkami, butelkami czy balonami – z kawałkami lub wnętrznościami zwierząt. Tak uzyskaną anatomiczną martwą naturę utrwalał następnie na kontrastowych czarno-białych fotografiach. W przeciwieństwie do Nitscha i Mühla, Schwarzkogler niszczył ciało w sposób metodyczny i kliniczny, co było aluzją do premedytacji, z jaką torturuje się ludzi, i nowoczesnej technologii, jak też zabiegów chirurgicznych i psychiatrycznych, a wreszcie do eksperymentów przeprowadzanych na żywo na ludziach i zwierzętach. Był tym akcjonistą, a być może i tym artystą naszego stulecia, który z taką precyzją i bez żadnej retoryki zarejestrował współczesne odmiany śmierci. Ale w fotografiach Schwarzkoglera jest też coś z marzenia sennego: oświetlają te pokłady jaźni, gdzie sztuka spotyka się ze śmiercią.

Piszząc o Gułagu Andriej Siniawski sugeruje, że samookaleczenie, częste zjawisko w obozach, należy rozpatrywać w kategoriach sztuki. Podzielam ten pogląd. Ciało to nasz pierwszy i ostatni środek wyrazu. Gdy odbierze się nam wszystko inne, wciąż jeszcze można podnieść na siebie rękę – z wyzywającym gestem artysty. Sztuka samookaleczenia jest zapewne stara jak świat. Być może uprawiali ją już artyści-niewolnicy, w krwawym pocie czoła utrwalający cienie w egipskich piramidach.

Sielska legenda o dziewczynie z Koryntu wydaje się zaprzeczeniem okrutnego mitu Marsjasza. Lecz w istocie obie historie się dopełniają, bowiem sztuka spotyka się ze śmiercią w pragnieniu, by utrwalić *rien* w sobie i w świecie, tworząc-niszcząc coś, kogoś, albo samego siebie.

Ewa Kuryluk

*Z angielskiego przy współpracy autorki
przełożyła Małgorzata Wolanin*

Od Autorki:

Angielską wersję tego tekstu napisałam na zamówienie Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie i wygłosiłam w grudniu 1996 na konferencji „Czas, przestrzeń, tożsamość i śmierć”. Dziękuję Centrum za wyrażenie zgody na opublikowanie przekładu w „Tekstach Drugich”.