

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura IV (2012)

Krzysztof Wałczyk

Hermann Nitscha Teatr Orgii i Misteriów jako powód do zgorzienia?

Akcjonizm wiedeński

Na początku lat 60. ubiegłego wieku powstała w Wiedniu autonomiczna forma sztuki określana jako *Aktionskunst*, czyli akcjonizm. Można powiedzieć, że performansy akcjonistów nawiązywały w formie do happeningu, a motywem przewodnim aktywności artystów, takich jak Otto Mühl, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler czy zwłaszcza Hermann Nitsch, była chęć przeciwdziałania konserwatyzmowi w jego społecznych, politycznych, a także religijnych przejawach. Otto Mühl, uznawany za głównego przedstawiciela akcjonizmu, tak pisze o intencjach, jakie im przyświecały: „To państwo, jak i jego mieszkańcy [chodzi o Austrię – przyp. KW] cierpią na specyficzny rodzaj psychozy, której sobie niestety nie uświadamiają. Chcemy uzmysłowić to temu motłochowi. Dopiero wtedy, gdy usunięty zostanie ten psychotyczny balast, będą oni mogli wieść żywot wolnych ludzi”¹. W agresywny sposób akcjonisci przełamywali religijne i seksualne tabu, nawiązując m.in. do psychologii głębi Freuda. Ostrze swojej krytyki kierowali przeciw uznawanym za fałszywe wzorcom moralnym, a ich akcje były przy tym świadomie ekshibicjonistyczne i blasfemiczne. Zarówno akcje odwołujące się do religijnych rytuałów, jak u Nitscha i Brusa, czy też te bardziej satyryczne Mühla, czy wreszcie autodestrukcyjne, jak u Schwarzkoglera, wszystkie one były skierowane przeciwko obowiązującym społecznie normom myślenia i zachowania. Akcjonisci, rzecz jasna, prowokowali zaciekle reakcje i przeciwdziałanie, łącznie z wkraczaniem wymiaru sprawiedliwości. Także publiczność zainteresowana sztuką współczesną reagowała przez długi czas z dezaprobatą.

W ich performansach i kreacjach artystycznych nie stroniących od sadyzmu, perwersji i obsceniczności, a obliczonych na wywołanie szoku, chodziło o zmuszenie nierzadko przypadkowych widzów do rewizji własnych zachowań, przyjętych nimi konwencji, a zwłaszcza ograniczającego wpływu „super-ego” (narzucanych społecznie wzorców, ideałów)². Czy nie jest paradoksem, że akcjonisci w imię wolności „ego” nie stronili od wywierania presji na widzach?

Na inny jeszcze aspekt działań akcjonistów wiedeńskich zwraca uwagę Ewa Kuryluk. Polska artystka i krytyk sztuki zauważa, że performanse akcjonistów

¹ Cyt. za: P. Simhandl, *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin 2007, s. 464 (cytaty ze źródeł w języku niemieckim podaję we własnym tłumaczeniu).

² Tamże, s. 459–469, zwł. s. 464–466.

tematyzują cierpienie, rozkład i śmierć. Intencja, jaka przyświeca ich awangardowym działaniom, to chęć obnażania patologii naszej epoki i przeciwdziałania tabuizacji okrucieństwa i śmierci. Ponieważ życie jest pełne cierpienia, dlatego artyści chcą, jak podkreśla Kuryluk, „uczestniczyć w konwulsjach swojego czasu, utożsamiają się z ułomnymi i zniewolonymi, rezygnują ze stabilizacji i dobrobytu, pograżają się w prywatnej apokalipsie”³.

G. Brus podkreśla, że pojęcie akcjonizm wiedeński weszło do użycia dopiero z początkiem lat 70. ubiegłego wieku. Wcześniej on i wymienieni wyżej artyści stanowili rodzaj „wspólnoty innowacyjnej”, zwalczanej zarówno przez przedstawicieli sztuki, jak i zwykłych ludzi. Sam Brus, dołączywszy do akcjonistów, celował w tzw. akcjach na ciele, tzn. w performansach, w których jego własne ciało stało się materiałem, przedmiotem akcji. Określał je jako początek body art⁴. Ich specyfika polegała na spektakularnym samookaleczaniu. Brus zamierzał w ten sposób osiągnąć terapeutyczny efekt, mianowicie wyzwolić u zebranych widzów „poczucie pełnej skuteczności dysponowania własną osobą. Za ich przeciwstawny biegun postawił manipulacje nad ludzkimi ciałami i umysłami dokonywane przez polityków, biznesmenów i... psychiatrów. Swe akcje uznawał bowiem za szaleństwo będące zdrową reakcją na schorzenia cywilizacyjne, panujące normy społeczne uważał za obłąkane, zaś wszelkiej maści odmieńców za jedynych ‘autentycznych’”⁵.

W podobny do Brusa sposób swoich akcji dokonywał Rudolf Schwarzkogler. E. Kuryluk wspomina o nim, że „inspirował się filozofią Dalekiego Wschodu, postulującą alienację i destrukcję ciała, by je sobie całkowicie przywłaszczyć i w ten sposób oswobodzić ‘astralną istotę’ z cielesnej powłoki: przypadkowego wora ‘wypełnionej słoną wodą’”⁶. Performanse zakończyły się dla Schwarzkoglera tragicznie. Artysta skończył swoje studia okrucieństwa odebraniem sobie życia.

Z powyższych wstępnych uwag na temat przedsięwzięć akcjonistów można zasadnie wyciągnąć wnioski o inspiracji antyczno-greckiego dualizmu. W myśl koncepcji dualistycznych ciało pozostaje w konflikcie z duchem, więzi go. Wyzwolenie następuje więc w momencie oddzielenia duszy od ciała, czyli w śmierci, albo uprzednio w momentach zawieszenia cielesnej aktywności, czyli we śnie. Konsekwencją dualizmu było deprecjonowanie ciała, redukowanie go (jak u Kartezjusza) do „rozciąglej” rzeczy, którą ‘ja’ tożsamy z umysłem dysponuje.

Geneza performansów Hermanna Nitscha

Koncepcja Teatru Orgii i Misteriów (OMT, niem. *das Orgien-Mysterien-Theater*) Hermanna Nitscha, austriackiego performer, przedstawiciela akcjonizmu wiedeńskiego dojrzała na przestrzeni dziesięcioleci, poczynszy od końca lat 60. ubiegłego wieku. Performansom traktowanym jako „gry odreagowujące” towarzyszyły akcje malarskie. Rytuał trwający 24 godziny pojawił się w 1975 roku. Dziewięć lat później struktura OMT rozrosła się do trzydniowego spektaklu, by w roku 1998 osiągnąć

³ E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki*, Warszawa 2005, s. 95.

⁴ F. Martin, *Der Nitsch und seine Freunde*, Wien–Graz–Klagenfurt 2008, s. 40.

⁵ J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005, s. 74.

⁶ E. Kuryluk, dz. cyt., s. 97.

pełną formę obrzędów trwających 6 dni. Trzeba przyznać, że wszelkie przedsięwzięcia, które autor ten podejmuje na gruncie artystycznym, a więc malarstwo, akcje graficzne, muzyka, próby poetyckie, performanse zwane akcjami ożywiane są tą samą ideą i stanowią część składową całościowego dzieła, tzn. *Gesamtkunstwerk*, za jakie Nitsch uważa swój OMT. Jego początki to lata 1957–1960 (Nitsch ma wtedy 19–22 lata)⁷. Można powiedzieć, że realizacja OMT jako *Gesamtkunstwerk* oznacza dla jego autora zadanie życia. On sam wypowiedział się na ten temat następująco:

zarzucano mi często, że stale zajmuję się tym samym. Nigdy nie rezygnowałem z podkreślenia, że wszystkie 80 akcji, jakich dokonałem [w międzyczasie jest ich ponad 120 – przyp. mój KW] trzeba traktować jako wstęp, wprowadzenie do 6-dniowego rytuału. Pracuję stale nad jednym i tym samym dziełem. Niczego innego nie planuję. To dzieło to wszystko, czego chcę i co potrafię⁸.

Warto w tym miejscu przywołać wypowiedź Nitscha przy okazji pierwszego rytuału, swego rodzaju przygotowania do OMT, która przybliży motywy jego działalności. Austriacki performer sygnalizuje w niej potrzebę dokonywania ofiary przez artystę:

4 czerwca 1962 roku wyjąłem wnętrzności zabitej owcy, rozerwałem je i rozszarpałem. Dokonałem w ten sposób estetycznej ofiary zastępczej. Moją sztuką jest dokonywanie ofiary, by oszczędzić wam splamienia się bezwstydem ekstremalnych zachowań⁹.

W poetycki sposób intencje Nitscha wyraża stworzona przez niego literacka postać Celosiosa, która w jego rozumieniu jest dziedzicem i wykonawcą idei Zaratusztry Friedricha Nietzschego.

Zstąpiłem do ekstremalnych, mrocznych i najciemniejszych otchłani śmierci i męki. Przez moment byłem samym byciem (jestestwem). Zabiłem to, co zwierzęce w was. Przez śmierć na krzyżu zabiłem zwierzę w sobie¹⁰.

To, co tragiczne w historii świata, ma być w obrzędach OMT uobecniane, manifestowane, ale z intencją, pragnieniem odreagowania przyczyn tragiczności i osiągnięcia (duchowej?) przemiany¹¹. Oczyszczenie-katharsis uczestników (aktorów i widzów) miałoby się dokonywać najpierw poprzez symboliczne demonstrowanie zła, agresji, śmierci, zanurzenie w nie i przez odreagowywanie drzemiącym w podświadomości popędowych energii. Proces przemiany postulowany przez Nitscha jako efekt OMT nie zakłada odwołania do sakralnego porządku, choć wykorzystuje

⁷ W. Schmied, *Blasphemie oder Theodizee? Über das Orgien Mysterien Theater des Hermann Nitsch*, w: *Das Opfer – aktuelle Kontroversen. Religions-politischer Diskurs im Kontext der mimetischen Theorie*, red. B. Dieckmann, Münster 2001, s. 101.

⁸ Cyt. za: W. Schmied, dz. cyt., s. 101.

⁹ Cyt. za: W. Schmied, *Hermann Nitsch. Das Sechstagespiel des Orgien-Mysterien-Theaters, 1998*, w: *Macht des Bildes – Visionen des Göttlichen. Kunst und Transzendenz in Österreich im 20. Jahrhundert*, red. H. Scheicher, München 2009, s. 302.

¹⁰ Tamże, s. 302.

¹¹ W. Schmied, *Blasphemie oder Theodizee?...*, s. 116.

elementy liturgii chrześcijańskiej (katolickiej) i nawiązuje do antycznej religijności greckiej (kult Dionizosa).

Warto wspomnieć o Nitscha problemach z wymiarem sprawiedliwości. Najczęstsze zarzuty, z jakimi się spotykały jego performanse to: pornografia, dręczenie zwierząt i blasfemia. Nie zamierzam ich tutaj szczegółowo komentować. Wspomnę jedynie, że w latach 1963–1967 Nitsch był wielokrotnie przesłuchiwany przez policję i wytaczano mu procesy sądowe z powodu zakłócania porządku publicznego, wywoływania zgorszenia i obrazy uczuć religijnych. W tym okresie został kilkakrotnie skazany na karę aresztu. W 1963 r. na 3 i na 14 dni, w 1966 r. na 6 miesięcy i wreszcie w 1967 r. na 6 dni. Trwające 6 dni obrzędy OMT pociągnęły za sobą w 1998 r. szereg krytycznych komentarzy w prasie¹². Wspominam o tym, by pokazać ewolucję, jaką obserwujemy w społecznej reakcji na performansy Nitscha i akcjonistów wiedeńskich. 4,5-godzinny zapis DVD spektaklu OMT, jakim dysponuję, i który jest podstawą przedkładanych tu analiz, miał miejsce w 2005 r. i odbył się na scenie Burgtheater w Wiedniu, uchodzącej za najważniejszą scenę teatralną obszaru niemieckojęzycznego. Cały spektakl trwał 8 godzin i uczestniczyło w nim jako widzowie 1300 osób. Dyrektor teatru Klaus Bachler ocenił ich doświadczenia jako szkołę odczuwania, a także święto ducha i zmysłów. Wyraził też życzenie, by tradycyjny teatr słowa literackiego potrafił być na wzór performansów Nitscha „świętem aprobata życia”¹³.

Teatr Orgii i Misteriów – przebieg i cel obrzędów. Próba oceny

Sztuka Nitscha, jego rytuały krążą wokół problemu zła, cierpienia, agresji. Autor ten wiąże je z popędową stroną ludzkiej natury i stara się nagromadzonemu w nas, zepchniętemu w podświadomość potencjałowi zła przeciwdziałać. Drzemiące w nas złe energie mielibyśmy odreagowywać poprzez kanalizowanie ich w rytualnej formie na zabitych zwierzętach. W obrzędach dokonywanych w Prinzendorf, o których opowiada W. Schmied, ubrani w białe stroje „czynni aktorzy” wchodzą do wanien wypełnionych pomidorami, winogronami i rozgniatają je stopami. Takie rozgniatanie w zapamiętaniu warzyw i owoców przez grupę połączonych ze sobą ludzi ma ich nawzajem jednoczyć poprzez wprowadzenie w rodzaj transu. Indywidualność jednostki zostaje w takim akcie niejako zawieszona na rzecz ekstatycznego doświadczenia zespołowości, wspólnoty¹⁴. Podobne obrzędy były dokonywane w ramach spektaklu w Burgtheater. Jedną z „biernych aktorek”, czyli tych, na których dokonywano obrzędu, leży z rozkrzyżowanymi ramionami na ziemi, a wokół niej rozłożono dojrzałe winogrona i pomidory. Podobnie jak w pierwszym z opisanych przypadków, także i tu „aktorzy czynni” otaczają leżącą centralnie postać i zatapiają się w ekstatycznym tańcu, podczas którego rozdeptują owoce i warzywa. Właśnie ten akt rozdeptywania owoców zdaje się być symbolicznym wyrazem czerpania z ofiary „aktora biernego”. Korzystanie z ofiary, które ma prowadzić do przemiany (odrodzenia), pociąga za sobą dwa elementy. Z jednej strony umieranie, symbolicznie

¹² Zob. tamże, s. 109.

¹³ K. Bachler, *Hermann Nitsch das orgien mysterien theater, 122. aktion*. Komentarz na okładce zapisu DVD (edition Burgtheater 2005).

¹⁴ Tamże, s. 104.

oddane przez rozdeptywanie owoców, a z drugiej odrodzenie, którego wyrazem jest ekstacyjny taniec, a raczej stan uniesienia jako efekt tego tańca – czerpania z ofiary. Jedna z aktorek pozostaje na klęczkach wewnątrz stworzonego kręgu i w inscenizowanym szale-ekstazie to okłada leżącą resztkami owoców, a raczej wciera je w nią, to znów zdejmuje je z niej gwałtownymi ruchami i wciera w siebie. Ten gest również zdaje się podkreślać znaczenie ofiary. Wcieranie rozdeptanych owoców w „aktor-kę bierną” jako symboliczny wyraz jej umierania, czyli ponoszenia ofiary, z drugiej strony, zdejmowanie, zrywanie z niej owocowo-warzywnego mięszu i wcieranie go w siebie przez „aktor-kę czynną” w stanie ekstacyjnego uniesienia jako wyraz jej przemiany, odrodzenia, dzięki ofierze „aktorki biernej”. Elementem otwierającym i wieńczącym tę część obrzędów było pojenie „aktorki biernej” krwią (zwierząt ofiarnych). Ona sama stoi wtedy w centrum sceny teatralnej z rozłożonymi ramionami (w geście ukrzyżowania) i z zasłoniętymi opaską oczami. Sam „mistrz ceremonii”, czyli H. Nitsch, podaje wspomnianej aktorce do ust krew zwierząt, którą ona po nabraniu w usta wypłuka na swoją tunikę. Ten akt uzupełnia wcześniejsze zachowania rytualne, których wymowa sprowadza się, jak już powiedziano, do składania siebie w ofierze przez „aktor-kę bierną”.

Wspomniane wcześniej wprowadzanie się w stany ekstacyjne, w których miałyby dochodzić do zatracenia własnej indywidualności przez uczestników obrzędów na rzecz ekstacyjnego zjednoczenia z pozostałymi aktorami, wydaje się problematyczne, zwłaszcza jeśli chodzi o ich funkcję oczyszczającą. Przemiana jako owoc przezwyciężenia agresywnych tendencji domaga się bowiem uwewnętrznienia pozytywnych wzorców zachowań, tzn. musi przebiegać z zaangażowaniem duchowej natury człowieka. Wątpliwości musi budzić zwłaszcza trwałość sugerowanej przemiany, jeśli miałyby ona dochodzić do skutku wyłączenie na drodze odreagowywania negatywnych emocji. Faktem jest, że OMT wyraźnie nawiązuje do tradycji obchodów dionizyjskich, gdy celebryje niszczenie i odradzanie się życia.

Nawiązanie do tradycji dionizyjskiej i chrześcijańskiej zarazem jest wyraźne w kolejnym stadium obrzędów, budzącym, co warto od razu zaznaczyć, znacznie więcej zastrzeżeń i wątpliwości. Angażuje ono zarówno „aktorów czynnych” dokonujących obrzędów, jak i „aktorów biernych”, czyli tych, o których powiedziałem wyżej, że na nich obrzędy są dokonywane. Chcę temu aspektowi OMT poświęcić więcej miejsca, ponieważ jest wielokrotnie podejmowany i powtarzany w nagraniu 122 akcji OMT w wiedeńskim Burgtheater.

Jedną z form zastępczej ofiary dokonywanej na „biernych aktorach” jest umieszczanie ich nagich ciał przymocowanych do drewnianych krzyży przed otwartymi i rozciągniętymi na specjalnych platformach ciałach zwierząt. Większość zwierzęcych wnętrzości jest dostarczana bezpośrednio z rzeźni, ale ubój dokonywany jest też bezpośrednio w ramach OMT. Dla porządku chcę jeszcze przywołać opinię Schmieda polemizującego z zarzutami, że inicjator OMT dręczy zwierzęta. Schmied precyzuje, że zabijanie zwierząt w ramach teatralnych obrzędów nigdy nie miało i nie ma charakteru „rozrywkowego” (cokolwiek by się pod tym określeniem kryło). Chodzi raczej, jak twierdzi apologeta Nitscha, o inscenizację, która chce podkreślić charakterystyczny rys-nerw naszej rzeczywistości, o podkreślenie i o wyraziste unaocznienie, że śmierć i umieranie stanowią jej nieodłączny element składowy¹⁵.

¹⁵ Tamże, s. 110–111.

Ofiara „aktorów pasywnych” (ich symboliczne umieranie) jest inscenizowana w następujący sposób. Obserwujemy, jak „aktorzy czynni” wcierają wnętrzności zwierzęce do przymocowanych do „aktorów biernych” martwych i wypatroszonych zwierząt. Czasem drewniane krzyże, na których są rozpięci „bierni aktorzy”, są umieszczane bezpośrednio przed ciałami zwierząt, np. byków. Ta właśnie sekwencja była wielokrotnie powtarzana w ramach spektaklu w Burgtheater. Ciała martwych zwierząt są w takim wypadku podnoszone przy pomocy podnośnika i umieszczane na specjalnie przygotowanym rusztowaniu w taki sposób, że rozciągnięte na boki nogi ukazują otwarte, pozbawione wnętrzności. Końcowa sekwencja performansów dokonanych w Burgtheater pokazuje, jak wypatroszone i otwarte krowie ciało jest kładzione na scenie, obkładane dojrzałymi winogronami i pomidorami, a krzyż z rozpiętym na nim „biernym aktorem” jest wkładany do wydrążonego ciała zwierzęcego. Wokół tak przygotowanej ofiary gromadzą się „aktorzy czynni”, obejmują się ramionami tworząc krąg, który na komendę rozpoczyna rozgniatanie, rozdeptywanie owoców i rodzaj ekstatycznego tańca. Kilku z nich pozostaje wewnątrz kręgu i kontynuuje wcieranie resztek-wnętrzności zwierzęcych w otwarte krowie ciało obok spoczywającego na nim rozpiętego na krzyżu „biernego aktora”. Kotłujący się w tańcu, jak i pozostający przy „ofierze” aktorzy są polewani krwią i ciepłą wodą. Dodatkowo na tak zainscenizowany ołtarz ofiarny są wrzucane zwierzęce wnętrzności.

Jedyny moment, w którym można było odnieść wrażenie osiągnięcia stanów ekstatycznych, dotyczył właśnie postaci wewnątrz kręgu nieustannie zajętych wcieraniem wnętrzności w otwarte ciało zwierzęce. Ale i w ich przypadku wykonywana z zapamiętaniem praca robi wrażenie, że ekstaza jest bardziej inscenizowana niż osiągnięta jako efekt rytuału.

Rola „biernych aktorów” sprowadza się do demonstracji obrzędu ofiarniczego i uświadamiania zgromadzonemu widzom fundamentalnej roli ofiary, czyli że ponoszenie ofiary jest czymś wpisanym w naszą rzeczywistość i że my sami jako widowie czerpiemy z ofiar ponoszonych przez innych. Świadczy o tym także pojenie aktorów krwią. „Aktorzy bierni” nigdy nie wkraczą na scenę samodzielnie. Zawsze są albo wnoszeni na krzyżu, albo wprowadzani i jednocześnie podtrzymywani za ręce. Nie chodzi tu o trudność w poruszaniu się wynikającą z faktu, że na oczy mają założone opaski. Chodzi raczej o podkreślenie anonimowości ofiary i całkowite jej poświęcenie.

Najbardziej kontrowersyjne pozostają oczywiście akty wcierania przygotowanych i dostarczonych wcześniej na potrzeby „obrzędów” szczątków-wnętrzności zwierzęcych w ich martwe i wydrążone ciała. Kontrowersyjności tych aktów nie pomniejsza „racjonalne” uzasadnienie. Podobnie jak w przypadku rozgniatania owoców i warzyw, także i tu chodzi zapewne o symboliczne podkreślenie wyniszczenia i ofiary. Dodatkowo te wykonywane z zapamiętaniem akty (co do których trudno uwolnić się od wrażenia, że towarzyszące im uniesienie jest bardziej inscenizowane niż faktycznie osiągnięte jako efekt obrzędów) służą też odreagowaniu utajonych w nas a symbolizowanych przez „aktorów czynnych” agresywnych energii. Gest rozszarpywania zwierząt dokonywany w szale uniesienia przez bachantki znany jest z obrzędów dionizyjskich. Stany ekstatyczne są efektem włączenia orszaku dionizyjskiego w proces odradzania się rzeczywistości (budzenia się natury na

wiosnę), czego symbolicznym wyrazem były procesje i obrzędy dionizyjskie. Same praktyki orgiastyczne są czymś w stosunku do obrzędów wtórnym, nawet jeśli bardzo wymownym. W przypadku OMT mamy natomiast odwrócenie tego 'porządku'. Uniesienie czy ekstazę próbuje się osiągnąć poprzez rozgniatanie i wcieranie zwierzęcych wnętrzności. Przełamywanie „progu wstępu” wykorzystuje zapewne efekty wizualne i oczywiście akustyczne. Specjalnie bowiem na potrzeby OMT Nitsch komponuje muzykę, do której odnoszę się poniżej.

Schmied wyznaje, że obserwując obrzędy dokonywane na „biernych aktorach” z przytroczonymi do nich wypatroszonymi ciałami zwierząt odniósł wrażenie, że ofiara ma charakter zastępczy, i że faktycznie – jak to już wielokrotnie podkreślałem – to człowiek ponosi ofiarę. Obrzęd polegający na zabiciu zwierząt, pozbawieniu martwych ciał wnętrzności i opisane już zabiegi odreagowywania odbywają się jako ofiara zastępcza za człowieka czy w ogóle za całe stworzenie. Schmied zalicza się do grona tych uczestników obrzędów, którzy zawdzięczają im dogłębne doświadczenie naszej ludzkiej stworzonosci, czyli ułomności, podatności na zranienia itp. Wydaje mi się, że niemieckie słowo *Kreatur* w odniesieniu do człowieka, którym się posługuje Schmied, należy tłumaczyć nie tylko jako stworzenie, ale jako skończoność, a także ułomność i bezradność. Dodatkowo krytyk ten wspomina o swoich skojarzeniach ze słynnym obrazem Rembrandta przedstawiającym martwego, odartego ze skóry, pozbawionego wnętrzności i rozpostartego na rzeźniczym rusztowaniu wołu. Obraz eksponowany dziś w paryskiej galerii Luwr miałby budzić skojarzenie niewinnego, ukrzyżowanego stworzenia¹⁶.

Trudno nie zgodzić się z symboliczną wymową performansu Nitscha. Muszę przyznać, że mnie samego uderza drastyczność i skrajny naturalizm rytuału. Nabieram w związku z tym podejrzania, że performansy pełnią funkcję „artykułu zastępczego” w stosunku do zagubionego sensu religijnych obrzędów. Pragnienie przemiany, którymi miałyby owocować obrzędy, w braku transcendentnego odniesienia musi wiązać się z szokiem naturalistycznego performansu.

Do omówienia pozostaje jeszcze sekwencja OMT z „aktorem biernym” wchodzącym do ciała zabitej krowy rozciągniętym, jak wspomniałem, na podnośniku. Aktor ten jest okładany przygotowanymi w specjalnych pojemnikach wnętrznościami zwierzęcymi i polewany krwią. Jest to – jak można się domyślać – symboliczna próba powrotu do matczynej łona i pragnienie odrodzenia (ponownych narodzin). W czasie całej akcji jedyną czynność, jaką podejmuje wspomniany aktor, polega na rytmicznym ruchu zagłębiania się we wnętrzu martwego zwierzęcia i próbie wydostawania się z niego. Ostatecznie zostaje z niego po kilku minutach „wyjęty”. Znow ta sama intuicja na temat śmierci, która rodzi życie, i naturalistyczna inscenizacja. Ten motyw, kto wie czy nie najbardziej drastyczny z podejmowanych w OMT, kieruje naszą uwagę na specyfikę doświadczeń ekstatycznych, których przejawem jest poczucie zjednoczenia z otaczającą rzeczywistością, czy mówiąc językiem psychologii rozwojowej, rodzaj powrotu do więzi symbiotycznej, w której jednostka nie widzi różnicy pomiędzy sobą a otaczającą rzeczywistością. Punkt wyjścia indywidualnego rozwoju to (w normalnych warunkach) stan, w którym „ja” dziecka (jeszcze nie-uświadomione) i otaczający świat stanowią jedno. Rozwój dokonujący się poprzez stopniowe otwieranie się na świat bazuje na poczuciu bezpieczeństwa. Zakłada on

¹⁶ Tamże, s. 102–103.

cykliczny powrót do stanu zjednoczenia (np. w chwilach zafascynowania), które odgrywają rolę motywującą w rozwoju, a to z tego powodu, że dają się interpretować nie tylko jako punkt wyjściowy (jako powrót do niego), ale także jako punkt dojścia, czyli jako zwieńczenie życiowej drogi. Taka sugestia wykracza już naturalnie poza analizę psychologii rozwojowej i czerpie bardziej z doświadczeń o charakterze religijnym. To właśnie tradycje religijne mówią o zwieńczeniu życia jako zjednoczeniu z bóstwem. Zjednoczenie z otaczającym światem i poprzez świat z bóstwem manifestuje się w ekstazie. Każdorazowe doświadczenie ekstazy daje się opisać na gruncie religijnym jako antycypacja spełnienia, do którego człowiek zdąża.

W ocenie tej szczególnej formy aktywności „aktorów czynnych” pozwalających na odreagowanie nieuświadomionych tendencji popędowych trzeba przyznać rację Schmiedowi, gdy twierdzi, że takie samozatrącenie w rozrywaniu i niszczeniu zwierzęcych wnętrzości, które nawiązuje do dionizyjskich obchodów, z pewnością nie do wszystkich przemawia. Nie pomaga specjalnie uwaga samego Nitscha, wskazującego na istniejący w każdym z nas „próg odrazy”. Przekroczenie tego progu odgrywa w OMT zamierzony terapeutyczny efekt. Chodzi w dalszej konsekwencji o rozładowanie nagromadzonych energii, ukrytego potencjału agresji, ale w sposób pokojowy i na nieszkodliwym obiekcie. Problem w tym, jak zauważa Schmied, że nie każdy odczuwa w sobie tego rodzaju atawistyczne agresje i potrzebę ich odreagowania na sposób OMT. Należy raczej żywić obawę, że propozycja OMT to przejaw płynących z podświadomości „somasochistycznych potrzeb” autora tego projektu, by dokonywać takiego odreagowywania i by czynić to na oczach widzów¹⁷.

Zwraca uwagę fakt, że mówimy o „nagromadzonej, agresywnej energii”, którą trzeba w „pokojowy” sposób, „na nieszkodliwym obiekcie” odreagować (!?). To stwierdzenie koresponduje z opinią Nitscha na temat zła. Jego zdaniem nie ma zła jako takiego, a jedynie wyparte i zepchnięte w podświadomość popędowe pragnienia, energie, które, gdy dochodzą do głosu, wyzwalają zło i mają niszczycielskie działanie. Zatem trzeba te energie uwolnić albo „odreagować”. W podobny sposób dokonuje się w systemie Nitscha racjonalizacja dobra. Ofiara Chrystusa funkcjonuje w jego obrzędach jako wpisany w naszą rzeczywistość, skonkretyzowany na jego przykładzie (także na przykładzie Dionizosa) proces zabijania i odradzania się. Problem w tym, że doświadczenie katharsis dzięki przewyciężeniu zła (na którym Nitschowi zależy) nie dokonuje się czy raczej nie może się dokonać na drodze bezosobowych obrzędów, nie mówiąc już o racjonalizacji rytuału chrześcijańskiego i sprowadzeniu go do ogólnie obowiązującej praktyki odreagowywania agresji.

Chciałbym jeszcze zasygnalizować inny z aspektów krytyki Schmieda, który stwierdza, że na przykładzie OMT mamy do czynienia z tworzeniem nowego mitu i z synkretystycznym bogiem¹⁸. Dziwi fakt, że poprzestaje on na stwierdzeniu o powoływaniu do życia „synkretystycznego boga”. Dziwi dlatego, że twór, o którym mowa, nie ma wiele wspólnego z Bogiem wyznawanym przez tradycje chrześcijańskie (a także inne tradycje religijne), do których – zwłaszcza do katolickiego obrzędu – odwołuje się Nitsch. Powoływanie do istnienia „synkretystycznego boga” jest faktycznie przejawem, jeśli nie dowodem zagubienia transcendentnego odniesienia. I konsekwentnie przemiana, jaka ma być efektem rytuałów, nie jest owocem

¹⁷ Tamże, s. 104.

¹⁸ Tamże, s. 117.

doświadczenia innej, boskiej rzeczywistości, ale naturalistycznego obrzędu. W miejsce uobecniania ofiary Chrystusa albo jak w zapowiadających tę ofiarę mitach początku, gdzie mamy do czynienia z uobecnianiem wzorcowego praporządku, następuje naturalistyczny spektakl, pozwalający – jak wolno sądzić – jedynie doraźnie odreagowywać agresję. Z uwagi na swoją specyfikę obrzędy OMT muszą na dłuższą metę prowadzić do jej kumulacji. Koncepcję Nitscha należy postrzegać jako radykalną formę racjonalizacji religijności odzierającej ją z transcendencji, a pozostawiającej jedynie obrzędową formę. Wobec powyższego mało interesujące wydają się apologetyczne dywagacje Schmieda na temat tego, czy obrzędy Nitscha mają blasfemiczny charakter, czy też nie. Moim zdaniem niewiele wnosi sugestia, że trudno mówić o blasfemii tam, gdzie nie ma takiej intencji. Nitsch, choć odwołuje się do liturgii katolickiej i wykorzystuje sprzęty i stroje liturgiczne, nigdy takiej intencji nie miał. Sugestia, że i w liturgii katolickiej znajdujemy elementy zaczerpnięte z innych tradycji, jak choćby nawiązanie do kultu Dionizosa, co miałyby usprawiedliwiać wykorzystanie elementów tejże liturgii w pozaliturgicznym kontekście, nie zmienia faktu, że w przypadku OMT wymowne jest nie to, czy mamy do czynienia z blasfemią, czy nie, ale że chodzi tu o racjonalizację religijności pozbawiającą ją transcendentalnego odniesienia.

Z uwagi na taką właśnie ocenę OMT nie sposób zgodzić się z kolejną z sugestii Schmieda dotyczącą muzyki w spektaklach-rytuałach Nitscha. Wiedeński akcjonista wykorzystuje orkiestry dęte, smyczkowe, odgłosy kościelnych dzwonów, gongi. W OMT dominuje raczej monotonna muzyka, której specyfikę oddają niemieckie określenia *Lärmorchester* i *Schreicher*, czyli odpowiednio „orkiestra wzmagająca hałas” i „chór operujący krzykiem”. Narastanie niepokojącego dźwięku zdaje się zapowiadać przełomowe momenty akcji OMT. Z kolei dla odreagowania napięcia i dania widzowi okazji do odpoczynku pojawia się lekka muzyka marszowa¹⁹. Zdaniem Schmieda bez muzyki działania OMT straciłyby nie tylko na wyrazistości, ale i wypracowany zostałyby ich charakter. Nie przekonuje stwierdzenie o specyfice muzyki, której wyróżnikami są wspomniane określenia *Lärmorchester* i *Schreicher*, że przynosi aktywność „czynnych aktorów”, a także widzów z obszaru banalnej rzeczywistości i nadaje jej znaczenie nawiązujące do odległych tradycji i kultów. Czy sama muzyka ma moc „sakralizacji” rytualnych zachowań niezależnie od tego, czy rytuały te sugerują odniesienie do wyższej rzeczywistości? Wydaje się to więcej niż wątpliwe.

Podobna uwaga wydaje się na miejscu w odniesieniu do innego z elementów OMT, który sprawia, że nabiera on charakteru *Gesamtkunstwerk*, czyli dzieła pełnego. Chodzi o oddziaływanie na wszystkie zmysły, a więc zapach, dotyk i oczywiście wspomniany już słuch (muzyka). Zdają sobie sprawę, że sprawa całościowego oddziaływania na wszystkie zmysły inaczej przedstawia się dla widzów uczestniczących w OMT w teatrze, jeszcze inaczej w plenerze rezydencji w Prinzenorf, a inaczej dla odbiorcy zapisów DVD. Można sobie jednak wyobrazić (uzmysłowić) oddziaływanie obrzędów OMT wzmocnione zapachem krwi, potu, moczu i odchodów zwierząt.

Charakterystycznym elementem OMT jest świadoma rezygnacja z posługiwania się językiem, mową. Jest to wyraz „rozczarowania językiem”, który nie potrafi wyrazić tego, czy raczej poprzez który Nitsch nie potrafi wyrazić tego, co go

¹⁹ Tamże, s. 105.

naprawdę zajmuje. Język wydawał mu się reliktem, symbolem, w każdym razie jedynie wspomnieniem realnych przeżyć. Tymczasem chciał on wyrażać rzeczywiste przeżycia, chciał, by sztuka OMT była rodzajem estetycznego wyrazu rzeczywistych przeżyć²⁰. W zamyśle Nitscha OMT ma aktualizować pradramat stanowiący rdzeń historii. Skoro OMT miał (w zamiarze jego twórcy) przywoływać najjaśniejsze i jednocześnie najciemniejsze, najbardziej wzniosłe i najbardziej bolesne chwile, to musiał posługiwać się radykalnym zagęszczeniem i uproszczeniem formy. Taka forma zakłada, zdaniem Nitscha, wykroczenie poza język, czyli język musiał ustąpić rzeczywistości, by ta mogła tym pełniej zaistnieć. Ciało, krew, dźwięki i zapachy są rzeczywiste, słowo – nie jest. Słowo może jedynie (zdaniem Nitscha) zapośredniczyć rzeczywistość, może wskazywać na to, co rzeczywiste, ale ono samo należy do innego porządku. Zatem do widza OMT mają przemawiać przede wszystkim działania, wydarzenia. To one mają kształtować jego odbiór. Nitsch odwołuje się do świata zmysłowego, by rzeczywistość nie tyle odtwarzać, ile kształtować czy wręcz stwarzać²¹.

Także w tym punkcie pojawiają się wątpliwości. Przecież słowa, którymi się posługujemy, nasza mowa są odbiciem rzeczywistości, a konkretnie tego, co uznajemy za jej sens. Mówiąc inaczej, w zależności od tego, co uznajemy za sens rzeczywistości, to też będzie kształtowało nasz język; będzie się w nim wyrażało. Sami przecież jesteśmy przekonani, że poznajemy się nawzajem, tzn. poznajemy, jak kto rozkłada akcenty w życiu, po języku, jakim się posługuje. To, czym człowiek żyje, co stanowi jego punkt odniesienia, ta właśnie rzeczywistość manifestuje się w języku. A więc nie jest tak, że język nie dociera do rzeczywistości. Przeciwnie, on ją wyraża.

Sztuka a religia: Problem adaptacji elementów liturgii katolickiej w obrzędach OMT

W książce Frei Martin poświęconej Nitschowi i jego przyjacielom znajdujemy uwagi na temat rozumienia sztuki twórcy OMT. W jednej z przytoczonych tam wypowiedzi Nitsch mówi o sztuce jako rodzaju religijnej konfrontacji z naszym ludzkim jestestwem (niem. *Dasein*)²².

Ważne wydaje się zatem prześledzenie motywów, które zdają się usprawiedliwiać, a w każdym razie pozwalają zrozumieć podejmowanie przez Nitscha przedmiotów wykorzystywanych w kulcie chrześcijańskim do rytuałów o pozareligijnym, czysto estetycznym charakterze. Zwracałem już wcześniej uwagę na ten problem, ale kwestia związku sztuki z religią wydaje się warta doprecyzowania. Nitsch choć poznał świat obrzędowości katolickiej, to jednak nigdy nie uważał się za osobę religijną. Pociągała go symbolika tej obrzędowości, podobnie zresztą, jak buddyzm czy pogańska religijność antycznej Grecji. W liturgii chrześcijańskiej Nitsch odkrywa echo rytuałów pogańskich i tym faktem usprawiedliwia zaadoptowanie na potrzeby OMT niektórych z elementów rytu chrześcijańskiego²³. Można zresztą wskazać na paraliturgiczne praktyki znane już w średniowiecznym kościele, a praktykowane

²⁰ Tamże, s. 107–108.

²¹ Tamże, s. 108–109.

²² Zob. F. Martin, dz. cyt., s. 235.

²³ W. Schmied, *Blasphemie oder Theodizee?...*, s. 112.

do dziś. Chodzi konkretnie o misteria pasyjne, w których mamy do czynienia z inscenizowaniem męki Chrystusa. Różnica polega jednak na tym, że elementy liturgii katolickiej wykorzystane w misteriach pasyjnych pozostawały w „służbie kościelnej”, podczas gdy Nitsch wykorzystując je, kierował się nadrzędną zasadą autonomii sztuki²⁴. W swoich obrzędach twórca OMT posługuje się naczyniami i szatami (np. monstrancje, ornaty) wykorzystywanymi w liturgii chrześcijańskiej i odwołuje się do działań (np. aktorzy w pozycji ukrzyżowanej pojeni krwią), które w liturgii mają charakter sakramentalny. Inspiruje go przede wszystkim symbolika liturgii katolickiej. Dostrzega w niej pozytywny stosunek do życia. Męka Chrystusa jest dla niego przykładem porażki bohatera, który ostatecznie zwycięża, przezwycięża śmierć i umożliwia odradzanie się życia, zmartwychwstanie, w którym wszyscy uczestniczymy. Krzyż (Chrystusa) uświadamia nam i stawia nas wobec tego, co w życiu tragiczne i co związane jest ze śmiercią. W nasz świat jest wpisany tragizm, a wszelka postawa afirmująca życie musi zintegrować to, co w nim tragiczne, musi się zmierzyć z faktem śmierci. Męka Chrystusa jest według Nitscha rodzajem usprawiedliwienia świata²⁵.

Nitscha interesuje w obrzędach chrześcijańskich przede wszystkim forma. Ponieważ uważa się za osobę areligijną (w znaczeniu wiary w osobowego Boga), dlatego wydaje mu się usprawiedliwione wykorzystywanie elementów zaczerpniętych z tych obrzędów do celów artystyczno-terapeutycznych, które próbuje realizować zainspirowany teorią i praktyką twórcy psychoanalizy. Problematiczne jest jednak sprowadzanie oddziaływania obrzędów o charakterze religijnym jedynie do ich zewnętrznej formy, bez pytania o religijną intuicję.

Ten aspekt wymaga doprecyzowania. Powołam się tutaj na odnośne analizy Wielanda Schmieda, które stanowią rodzaj apologii projektu Nitscha. Choć sam Schmied wydaje się przekonany o bliskim związku religii i sztuki, ma jednak świadomość ich odrębności. Uważa też, że projekt OMT nie naraża się na zarzut pomieszania porządków estetycznego i religijnego. Wykonawcy OMT są świadomi, że przemiana taka jak w liturgii mszy św. nie jest dla nich możliwa. Wprawdzie obrzędy OMT zawierają wiele elementów katolickiego rytu, to jednak teatr ten nie chce zajmować miejsca przysługującego mszy. Artysta nie jest kapłanem i nie pretenduje do tej roli. Nie ma święceń kapłańskich i nie dysponuje kapłańskimi uprawnieniami. Przemiana chleba w ciało i wina w krew Chrystusa nie jest – jak twierdzi Schmied – zamierzonym celem w obrzędach OMT. Zakładanie, że jest odwrotnie, zdaniem tego autora, jest nieporozumieniem i świadectwem zupełnego rozminięcia się z intuicjami i pragnieniami Nitscha²⁶.

W nawiązaniu do tego stwierdzenia podkreślającego autonomię sztuki i religii pozostaje inne ze stwierdzeń Schmieda. „OMT, który symbolicznie rozszerza ofiarę mszy i jednocześnie przewyższa kult dionizyjski nie prowadzi tylko do zanurzenia się w tragedii winy i męki z jednej strony i w ekstazie dionizyjskiego oszołomienia z drugiej”²⁷. Gdybyśmy na tym stwierdzeniu poprzestali, wtedy trzeba by rozumieć specyfikę OMT jako rodzaj odreagowywania doświadczenia zła, cierpienia i winy

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 116.

²⁶ W. Schmied, *Das Sechstagespiel...*, s. 304.

²⁷ Tamże, s. 307.

na drodze ekstatycznego przekraczania siebie w obrzędach inscenizowanych przez Nitscha. Ale Schmied analizując ich specyfikę, dodaje jeszcze, że OMT ma za zadanie przezwyciężenie zła, winy i cierpienia, a nawet – i właśnie to słowo jest ważne – wybawienie od nich. OMT podąża przy tym drogą od inscenizacji ofiary przez doświadczenie ekstazy do poznania prawideł rządzących naszą rzeczywistością, od uwikłania w popędy do uwolnienia od nich²⁸.

Wybawienie (niem. *die Erlösung*) od agresji i od negatywnych przejawów ulegania popędom w relacjach międzyosobowych czy w ogóle w naszym sposobie funkcjonowania nie może polegać jedynie na ich odreagowywaniu. Odreagowywanie popędów pozostaje bowiem na powierzchniowym poziomie i nie sięga wystarczająco w głąb do 'pokładów', gdzie rodzi się ludzka wolność. W tym miejscu warto odwołać się do koncepcji zabawy holenderskiego antropologa kultury Johana Huizingi. Autor ten podkreśla kulturotwórczą rolę zabawy polegającą na przenoszeniu się ze świata rzeczywistego do umownego i nierzeczywistego. Takiemu przeniesieniu towarzyszy wolność od przymusów, którym nierzadko podlegamy w rzeczywistym świecie. Światem zabawy rządzi inny porządek, który dobrowolnie respektujemy. Respektujemy reguły rządzące grą, ponieważ samo granie i odgrywane przez nas role fascynują. Zadolenie w zabawie ma związek z dobrze odegraną rolą i przekłada się na poczucie własnej tożsamości (na utwierdzenie w nim). Ale tak rozumiana zabawa nie jest tylko odreagowywaniem przymusów, jakie towarzyszą nam w rzeczywistym życiu. Dynamika zabawy, zwłaszcza ten jej aspekt, który umożliwia dobrowolne przyjęcie reguł gry – powiedzielibyśmy – ich uwewnętrznienie (dzięki fascynacji), pokazuje, że chodzi o coś innego, o więcej niż odreagowanie przymusów codzienności. Chodzi o ważny życiowo proces uwewnętrznienia reguł gry, której się oddajemy. Kulturotwórcza rola zabawy daje się dostrzec w tym, że jej dynamika charakteryzuje także odgrywaniem przez nas ról społecznych. Za każdym razem, czy mówimy o zabawie, czy o pracy i odgrywaniu ról społecznych, czy o zachowaniach o charakterze artystycznym, a więc o sztuce, kwestia reguł gry rządzących naszym zachowaniem będzie fundamentalna²⁹.

Jako kolejna pojawia się kwestia, czy ostatecznie dynamika, o której mówi Huizinga, nie znajduje swego dopełnienia w religijnym kulcie? Również tam mamy do czynienia z przeniesieniem się do innej, tym razem już boskiej rzeczywistości, a zanurzenie w niej i uwewnętrznienie rządzących nią reguł pozwala odnaleźć się w codziennym życiu. Widać zatem, że odrodzenie się w codziennych realiach domaga się czegoś więcej niż tylko odreagowania codziennych przymusów, czy mówiąc językiem Nitscha, agresji i popędów. Chodzi o odwołanie się do uzasadnionego religijnie praporządku.

W kulturze popularnej mamy wiele przykładów potwierdzających intuicje Huizingi, nawet w tym bardzo powierzchownym wymiarze odreagowywania

²⁸ Tamże.

²⁹ Na kulturotwórczej funkcji zabawy zob. K. Wałczyk, *Wolfharta Pannenberg metoda 'krytycznego przyswojenia' jako prolegomena badań kulturoznawczych*, w: *Tożsamość kulturoznawstwa*, red. A. Pankowicz i in., Kraków 2008, s. 178–179; tegoż, *Pozorowany czy rzeczywisty związek teatru z rytuałem? Glosa w debacie*, w: *Globalizacja w kulturze. Upowszechnienie czy uproszczenie?*, red. K. Wałczyk i in., Kraków 2010, s. 315–318.

przymusów, takich jak uczestniczenie w wydarzeniach sportowych, kultury masowej, koncertach, pokazach mody itp.

Określenie celu rytuałów OMT jako uwolnienie od uwikłania w popędy, od dominacji popędów podnoszą także inni autorzy, jak np. autor przywoływanego tu już obszernego opracowania *Theatergeschichte* (historii teatru) Peter Simhandl³⁰. Zwraca on uwagę na fakt, że Nitsch w specyficzny sposób pojmuje proces odreagowywania. Zakłada bowiem – przypomnę raz jeszcze – że w podświadomości człowieka czają się wyparte potrzeby, które warunkują irracjonalne działania. Popędy agresji i destrukcji mogą w każdej chwili doprowadzić do masowej psychozy, a te do przemocy i wojen. Niebezpieczeństwo takich wypływających z niekontrolowanych popędów ekscesów jest stałym zagrożeniem. Jednym z powodów, dla których tak się dzieje, jest zanik kultury świętowania (zanik świąt) jako efekt procesu cywilizacyjnego. A to właśnie w obchodzeniu świąt potrzeba odreagowania (popędów) znajdowała odpowiednie ujście.

Widać wpływ Freuda, gdy mowa o odreagowywaniu zepchniętych w podświadomość popędowych potrzeb. Ciekawe, że nie ma mowy o ich sublimacji, o czym na przykładzie twórczości artystycznej mówi sam Freud, ale właśnie o odreagowywaniu. Zastanawia też fakt, że gdy mowa o odreagowywaniu nagromadzonych negatywnych emocji, takich jak agresja, mamy wskazanie na święta i obrzędy w przeszłości, które miały to umożliwić. Czyżby Nitsch sprowadzał funkcję świąt i obrzędów religijnych do odreagowywania agresji i popędów? W każdym razie ten właśnie akcent koresponduje z jego własną deklarowaną areligijnością. Nie sposób nie postawić zarzutu, że Nitsch redukuje kult religijny do obrzędowej praktyki terapeutycznej z akcentem (i to wyłącznym) na technicznej, zewnętrznej stronie obrzędu.

Określenie OMT jako *Abreaktionspiele*, czyli gry odreagowujące, sugeruje, że w sztuce Nitscha nie chodzi (tak jak w rytuałach religijnych) o doświadczenie sensu, pełni rzeczywistości, które to doświadczenie pozwoliłoby na przemianę własnych realiów i kształtowanie własnej codzienności, ale właśnie o odreagowywanie związanych z nią frustracji i poczucia niespełnienia. Przy tak określonym celu nie dziwi, gdy Schmied o sztuce Nitscha powiada, że nawet 40 lat po pierwszych wystawach i prezentacjach wywołuje u widza szok³¹. Trzeba pamiętać, że właśnie szokowanie widza było sposobem oddziaływania akcjonistów wiedeńskich, których Nitsch pozostaje najbardziej prominentnym przedstawicielem.

Rozumienie ofiary

Zwróciłem już wcześniej uwagę na inspirujący wpływ obrzędów religijnych na OMT, jednak z zapoznaniem rzeczywistości, której wyrazem były te obrzędy. W rytach religijnych chodzi o odwołanie do wyższego porządku, a właściwie o jego uobecnianie. I to właśnie dzięki zanurzeniu w inną rzeczywistość, o której mity opowiadają, że ma wzorcowy charakter, możliwe jest odreagowanie tego w nas, co sprzeciwia się tej wzorcowej rzeczywistości i jej urzeczywistnianiu. Brak odniesienia transcendentnego w obrzędach Nitscha sprawia, że miejsce rozpoczynającego chrześcijańską liturgię aktu pokutnego zajmuje „mechanizm” odreagowywania.

³⁰ Zob. P. Simhandl, dz. cyt., s. 465.

³¹ Zob. W. Schmied, *Blasphemie oder Theodizee?...*, s. 101.

Rola ofiary w obrzędach religijnych i chrześcijańskich wykracza zdecydowanie poza to, co proponuje Nitsch w obrzędach OMT. Fundamentalne różnica polega na sygnalizowanym już braku transcendentnego odniesienia OMT, które z kolei stanowi istotę rytuałów ofiarniczych w obrzędach religijnych.

Ofiara jest w rozumieniu etnologii religii podstawową obok modlitwy formą kultu. Wyraża się rytualnym składaniem darów istotom duchowym, bóstwom. I właśnie ten akt najpełniej, jak sądzę, uzewnętrznia wiarę człowieka w istnienie świata nadprzyrodzonego. Ale nie tylko to. W składaniu ofiar człowiek podkreśla własną zależność od świata nadprzyrodzonego i chęć pozyskania jego przychylności. Wyjątkowości ofiary jako formy kontaktu ze światem nadprzyrodzonym dotykamy wtedy, gdy zdamy sobie sprawę ze związku pomiędzy ofiarą a darem. B. Walendowska zwraca uwagę na psychologiczne źródło ofiary. Powołując się na badania etnologów, autorka sugeruje, że ofiara jest przejawem rozszerzenia „ludzkiej czynności dawania lub darowania na stosunki ze światem nadprzyrodzonym”³². Bardziej zasadne wydaje się odwrócenie tego kierunku ewolucji praktyk ofiarniczych. Wydaje się, że ofiarę jako wyraz zależności człowieka od bóstwa należy traktować jako fundamentalną formę doświadczenia własnej egzystencji, a dopiero w dalszej kolejności jako wyraz relacji międzysobowych.

Zasadą wyjaśniającą tej praktyki miałyby być antyczna zasada kapłańskiego prawa rzymskiego *do-ut-des* (daję, abys i ty dał)³³. Zgodnie z tą zasadą

ofiarodawca świadomie rezygnuje z rzeczy lub istoty dla siebie cennej, wyłącza ją ze sfery użytku ziemskiego i przenosi w sferę sacrum, spodziewając się w zamian określonych intencjami ofiary reakcji bóstw, duchów lub mocy. Mimo różnaitości form, rytuał wyłączenia daru ofiarnego charakteryzuje zawsze element zniszczenia lub unicestwienia widoczny w obrzędowym spaleniu, spożyciu lub zabiciu daru ofiarnego³⁴.

Zabicie zwierzęcia ofiarnego albo rytualna utylizacja daru potwierdza nieodwracalność ofiary składanej bóstwu. Zatem dar jest darem całkowitym, podobnie jak powierzenie się człowieka bóstwu, które się w ten sposób dokonuje. Właśnie ten osobowy charakter ofiary, nawet jeśli ma ona charakter zastępczy, jest rozstrzygającą. Zwracają na to uwagę zarówno M. Mauss jak i G. van der Leeuw.

Dawać coś, co należy do nas i tym samym ma w nas udział, to „przenosić część siebie w cudze istnienie”³⁵. Specyfika relacji, która się w ten sposób zawiązuje, polega na tym, że

dar – jak stwierdza van der Leeuw – pozwala wytrysnąć źródłu, które od momentu darowania płynie niepowstrzymanie od dawcy do odbiorcy i od odbiorcy do dawcy. [...] Z reguły wydaje się, że zyskuje tylko odbiorca, a dawca traci, ale dar potajemnie wzywa do rewanżu... – kto przyjmuje dar, wiąże się z tym, który darował³⁶.

³² B. Walendowska, *Ofiara*, w: *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa-Poznań 1987, s. 266.

³³ Zob. M. Meslin, *Ofiara*, w: *Encyklopedia religii świata*, red. F. Lenoir i in., Warszawa 2002, s. 1966.

³⁴ B. Walendowska, dz. cyt., s. 266.

³⁵ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, wyd. 2, Warszawa 1997, s. 314.

³⁶ Tamże.

Marcel Mauss był tym badaczem, który zwrócił uwagę na ten duchowy aspekt daru. „Ofiarować coś komuś, to ofiarować coś z siebie. [...] przyjęcie czegoś od kogoś jest przyjęciem czegoś z jego istoty duchowej, z jego duszy”³⁷. Badacz uzupełnia jeszcze tę uwagę: „Tym, co w otrzymanym lub wymienionym podarku zobowiązuje, jest to, że rzecz otrzymana nie jest bezwładna”³⁸. I właśnie dlatego, że darowana rzecz jest czymś z ofiarodawcy, „dar zobowiązuje obdarowanego wobec ofiarodawcy”³⁹.

Wydaje się, że te słuszne spostrzeżenia na temat duchowej istoty daru domagają się jeszcze dopowiedzenia, z uwagi na odmienne rozumienie ofiary w OMT Nitscha. Chodzi o naturę zobowiązania do wzajemności, jaką wyzwala dar, ofiara. Specyfiką daru ofiarnego nie jest magiczne wymuszanie wzajemności. W przeciwnym razie zwracanie uwagi na poczucie zależności wyrażane darem nie miałyby sensu. Jeśli już mówić o zobowiązaniu do wzajemności, to raczej po linii nierozzerwalnej więzi z wyższą mocą, której składający ofiarę powierza swoje losy. Znakomicie pokazuje to sugestywny film R. Brunettiego i M. Leopardiego *Hair India* z 2008 r. Obraz dokumentuje religijny rytuał ofiarniczy polegający na składaniu przez pokutników w ofierze bóstwu Wisznu włosów. Rodzina, która poddaje się temu rytuałowi i której losy śledzi kamera włoskich reżyserów, chce przez ten akt ofiarny nie tylko dopełnić tradycji przodków, ale przede wszystkim wyprosić zdrowie dla chorego dziecka i błogosławieństwo dla pozostałych członków rodziny. Dlaczego akurat w ten sposób? Czy jest to jedyna dostępna forma daru ze strony ubogich Hindusów? Z pewnością trzeba w ocenie uwzględnić materialny aspekt tej formy rytuału. Ale nie uzasadnia on wyjątkowości tego aktu. Wystarczy, że przywołamy znaną na gruncie chrześcijańskim praktykę ofiarowania włosów. W zakonach męskich znany był zwyczaj (zawieszony dziś) golenia czubka głowy mnichom, czyli tzw. tonsura. Do dziś skracanie i skrywanie welonem włosów jest praktykowane w zakonach żeńskich i to nie tylko ze względów praktycznych. Zwyczaj ten znany jest też w ortodoksyjnych rodzinach żydowskich. Powszechność tego rytualnego zachowania ofiarniczego skłania do szukania motywów religijnych. Włosy uchodziły w wielu starożytnych społecznościach za siedlisko życia i siły, dlatego wojownicy, a także kapłani zazwyczaj ich nie obcinali. Jeśli jednak dokonywano z nich ofiary, to ofiara była uważana za bardzo cenną. Kapłani w Egipcie golili sobie głowy jako akt poddania się mocy bożej. Dla Arabów przed przyjęciem islamu ofiarowanie bóstwu własnych włosów oznaczało złożenie w darze samego siebie, ponieważ włosy stanowiły symbol osoby. Zatem ofiarowanie w darze własnych włosów jest aktem powierzenia siebie boskiej mocy, której dar ten jest składany.

Dar tworzy nierozzerwalną więź osoby ofiarującej z bóstwem, któremu składa ona swój dar. Ten charakter więzi zawiązywanej poprzez dar daje się obserwować w relacjach międzysobowych. Żeby się co do tego upewnić, wystarczy uświadomić sobie własne opory przed przyjmowaniem podarunków od osób, z którymi nie chcemy wchodzić w głębszą zażyłość.

Podobne jest rozumienie ofiary w tradycji chrześcijańskiej. Szczególne miejsce zajmuje tam ofiara Chrystusa. Jest ona dla uczestników liturgii, określanej też jako uobecnienie ofiary Chrystusa, źródłem siły do ponoszenia ofiar w ich własnym

³⁷ M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, Warszawa 1973, s. 227.

³⁸ Tamże, s. 226.

³⁹ M. Meslin, dz. cyt., s. 1968.

życiu. Nie chodzi przy tym o zwykłe odreagowanie drzemiących w nas agresji, ale o czerpanie z wzorca, jakim jest postać Chrystusa. Jego przykład pokazuje, że związek ofiara – odrodzenie (czy jak w chrześcijaństwie: nadzieja zmartwychwstania) ma swoje odniesienie transcendentalne. Jego miejsce zajmuje w obrzędach Nitscha naturalistyczny performans.

Bibliografia

- Bachler K., *Hermann Nitsch das orgien mysterien theater, 122. aktion*. Komentarz na okładce zapisu DVD (edition Burgtheater 2005).
- Kuryluk E., *Podróż do granic sztuki*, Warszawa 2005.
- Leeuw van der G., *Fenomenologia religii*, wyd. 2, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997.
- Martin F., *Der Nitsch und seine Freunde*, Wien–Graz–Klagenfurt 2008.
- Mauss M., *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Warszawa 1973.
- Meslin M., *Ofiara*, w: *Encyklopedia religii świata*, red. F. Lenoir i in., Warszawa 2002.
- Schmied W., *Blasphemie oder Theodizee? Über das Orgien Mysterien Theater des Hermann Nitsch*, w: *Das Opfer – aktuelle Kontroversen. Religions-politischer Diskurs im Kontext der mimetischen Theorie*, red. B. Dieckmann, Münster 2001.
- Schmied W., *Hermann Nitsch. Das Sechstagespiel des Orgien-Mysterien-Theaters 1998*, w: *Macht des Bildes – Visionen des Göttlichen. Kunst und Transzendenz in Österreich im 20. Jahrhundert*, red. H. Scheicher, München 2009.
- Simhandl P., *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin 2007.
- Wałczyk K., *Wolfharta Pannenberg metoda 'krytycznego przyswojenia' jako prolegomena badań kulturoznawczych*, w: *Tożsamość kulturoznawstwa*, red. A. Pankowicz i in., Kraków 2008.
- Wałczyk K., *Pozorowany czy rzeczywisty związek teatru z rytuałem? Glosa w debacie*, w: *Globalizacja w kulturze. Upowszechnienie czy uproszczenie?*, red. K. Wałczyk i in., Kraków 2010.
- Walendowska B., *Ofiara*, w: *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa–Poznań 1987.
- Zydorowicz J., *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005.

Hermann Nitsch's Theatre of Orgy and Mysteries as a reason for scandal?

Abstract

Hermann Nitsch, a representant of the „Viennas Actionism” (germ. *Wiener Aktionismus*) initiated in the late 1950's of the XX-century the so called „Theatre of orgy and mystery” (germ. *Orgien-Mysterien-Theater*). This is a kind of syncretic performance, which combines the elements of the ancient Greek Dionysius feast and Catholic liturgy. The author stages an offering of animals, giving to it the form of religious liturgy. In his ceremonies, the offering ist not meant to be an medium of contact with a higher, divine power, which would result God's blessing (according to the principle of mutual giving each other). The naturalistically performed rite by Nitsch should help to act out impulsive needs, especially aggression, which has been pushed into the subconscious. The motto of Nitsch's actions should be: one should be exposed to death in order to experience the spiritual rebirth. It's highly debatable practice to combine the elements of ancient Greek Dionysius ceremony with the Christian liturgy, as

well as to reduce their meaning just to abreaction of biological needs. The contact with higher, divine reality has been here replaced by the naturalistic performance.

Słowa kluczowe: Nitsch, performance, rytuał, ofiara, akcjonści

Keywords: Nitsch, performance, ritual, offering, the actionists

Dr Krzysztof Wałczyk

adiunkt w Akademii Ignatianum w Krakowie na Wydziale Filozoficznym (Kulturoznawstwo), a także w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie; wykłady w Instytucie Europeistyki/Niemcoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ważniejsze publikacje: *Czesław Miłosz und seine Epiphanien*, *Stimmen der Zeit* 4 (2003) 221; *Religion: Hindernis oder Bedingung der Selbständigkeit?*