

CEZAR JĘDRYSKO

HERMANN NITSCH: ANTY-LOGOS I CIAŁO

Artykuł jest poświęcony analizie twórczości Hermanna Nitscha. Pierwsza część pracy ma charakter opisowy, przedstawiona została w niej sylwetka artysty z uwzględnieniem kontekstu akcjonizmu wiedeńskiego oraz trzy formy pracy twórczej: *Aktionsmalerei*, sceny choreograficzne i procesje. W drugiej części podjęty został namysł nad sensem twórczości Nitscha w oparciu o jego wypowiedzi. Zarysowana została teoria totalnego dzieła sztuki, tak zwanego *Gesamtkunstwerk*, oraz trzy idee, które leżą u jej podstaw: freudyzm, idea misteriów oraz zagadnienie cieleśności. Ostatnia część artykułu stanowi próbę ukazania podobieństwa teoriopratyki Nitscha i niektórych wątków rosyjskiej filozofii twórczości.

Najkrwawszy artysta w dziejach, *persona non grata* na konserwatywnych salonach, barbarzyńca, satanista z Austrii¹ – to jedynie niektóre z epitetów, którymi określany jest *enfant terrible* sztuki współczesnej Hermann Nitsch. Choć zła sława i skrajne emocje towarzyszyły mu od samego początku działalności, jego dzieła są obecnie eksponowane w najbardziej prestiżowych ośrodkach sztuki współczesnej: między innymi w londyńskim Tate Modern i Saatchi Gallery. Wystawy prac Nitscha odbywały się w wielkich miastach Europy: Wiedniu, Berlinie, Pradze, Budapeszcie,

¹ Por. J. Niedziela *Hermann Nitsch. Papier milimetrowy Dionizosa*, „Didaskalia” 2006 nr 72. Test znajduje się również pod adresem: http://www.teatry.art.pl/portrety/nitsch_h/pap.htm [data dostępu: 06.04.2011].

Monachium, Turynie. Uczestniczył on także w znaczących wystawach *Documenta V* oraz *Documenta VII* w Kassel. W lutym 2011 roku miały miejsce jego pierwsze akcje publiczne w Nowym Jorku². Jego obecność w świecie sztuki trwa już ponad pół wieku i w tym czasie stał się jednym z lepiej zarabiających współczesnych artystów. Pomimo tego, jak powiedział Andreas Stadler z Austrian Cultural Forum w Nowym Jorku podczas premiery najnowszej publikacji poświęconej Nitschowi, wciąż pojawiają się wyrazy protestu przeciwko „marnowaniu pieniędzy publicznych na prezentowanie prac tego artysty”³.

W niniejszym artykule podejmiemy próbę namysłu nad sensem tkwiącym w kontrowersyjnej twórczości Hermanna Nitscha. Pierwszą część pracy stanowić będzie biograficzny zarys działalności artysty ze szczególnym uwzględnieniem kontekstu kulturowego – uczestnictwa w wiedeńskim ruchu awangardowym. Następnie przedstawimy techniki wyrazu typowe dla tego artysty, aby później dokonać ogólnej charakterystyki jego twórczości, opierając się na obszernych wypowiedziach autorskich i uwagach krytyków. Wyłuszczone zostaną idee skrywające się za akcjami i decydujące o ich formie. W ostatniej części pracy podejmiemy samodzielną interpretację działalności Nitscha w oparciu o wybrane wątki filozofii twórczości.

Urodzony w 1938 roku Hermann Nitsch otrzymał klasyczne wykształcenie artystyczne w Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt⁴. Już w okresie graduacji (1957) kształtuje swoją wizję dzieła sztuki, której pozostanie wierny przez cały późniejszy czas działalności twórczej. Wtedy rodzi się idea *Orgien Mysterien Theater* – monumentalnego, wielodniowego widowiska oddziałującego na wszystkie zmysły człowieka i doprowadzającego do przeżycia oczyszczenia duchowego – jednak ze względu na ograniczone środki nie zostaje zrealizowana w swoim pełnym wymiarze. W kolejnych latach Nitsch będzie stopniowo zbliżał się do całkowitego urzeczywistnienia pierwotnego zamysłu.

Pierwszy okres życia artysty, od narodzin do 1960 roku, jest związany z Wiedniem. Wtedy odbywają się jego pierwsze akcje i wystawy, które zostają odebrane jako skandaliczne i występujące przeciwko porządkowi społecznemu. Ich efektem są liczne procesy sądowe, zakończone trzema wyrokami skazującymi. Nitsch decyduje się na emigrację do

² Wystawa „Hermann Nitsch: 60. Painting Action // 60. Malaktion” Mike Weiss Gallery, <http://www.mikeweissgallery.com/> [data dostępu: 06.04.2011].

³ Materiał audio *Blood Orgies: Hermann Nitsch in America* umieszczony na stronie Slought Foundation: <http://slought.org/content/11400/#null> [data dostępu: 06.04.2011].

⁴ Biografia na podstawie informacji z oficjalnej strony artysty: <http://www.nitsch.org/index-en.html> [data dostępu: 06.04.2011].

Niemiec, gdzie będzie przebywał aż do 1978 roku. Jest to okres rozkwitu sił twórczych i nadejścia międzynarodowego rozgłosu, a co za tym idzie poprawy sytuacji finansowej artysty. Rok 1971 ma kluczowe znaczenie, gdyż wtedy Nitsch wchodzi w posiadanie zamku w Prinzenhof, który staje się sceną dla Orgien Mysterien Theatre. Dalszy okres działalności, trwający bez przerwy do dnia dzisiejszego, charakteryzuje się międzynarodowym uznaniem i systematycznym pogłębianiem wcześniejszych wątków przy użyciu coraz to nowszych środków wyrazu: książek, płyt audio, płyt DVD.

Pierwszym i najważniejszym odniesieniem dla sztuki Nitscha jest awangarda austriacka lat 60. Wraz z Günterem Brussem, Otto Mühlem i Rudolfem Schwarzkoglerem Nitsch odchodzi od wytwarzania przedmiotowych dzieł sztuki i zwraca się ku nowatorskiej jak na tamte czasy sztuce performatywnej. Współcześnie artystów tych określa się mianem wiedeńskich akcjonistów, choć należy zaznaczyć, że nie tworzyli oni spójnego ruchu ani nie posiadali jednoczącego ich manifestu, a każdy z twórców zachował pełną autonomię⁵. Pomimo tego istnieje szereg jednoczących podobieństw. Karolina Kupczyńska wyróżnia trzy kluczowe cechy dla określenia tego prądu⁶. Po pierwsze, znamionuje go kolaż form: synteza happeningu, Fluxusu, teatru szokującego i body artu. Wiedeńscy zawdzięczają swoją nazwę właśnie przeprowadzonym akcjom – spektaklom z elementami improwizacji i rozmytą granicą między uczestnikiem a widzem. Po drugie, tematyka akcji oscylowała między pytaniem o granice sztuki – jak daleko może posunąć się artysta, jakimi środkami może się posłużyć – a kwestią kontestacji konserwatywnego austriackiego społeczeństwa i moralności mieszczańskiej. Przełamywanie tabu stało się znakiem rozpoznawczym Wiedeńczyków. Wykorzystywali w tym celu nagość, przemoc, symbole religijne oraz dewiacje seksualne, co z kolei skutkowało kłopotami prawnymi. Po trzecie, istotne było także odżegnywanie się od używania słowa jako środka wyrazu oraz poszukiwanie niezapośredniczonej formy przekazywania treści. Wiedeńscy dostrzegali zniewolenie człowieka przez literę i próbowali oprzeć komunikację na języku gestów, symboli i mowy ciała. Nie byli w tym do końca konsekwentni, gdyż podejmowali liczne próby teoretycznego – a więc językowego – wyjaśnienia swojej sztuki. Jednakże łamali przy tym podstawowe reguły organizacji języka, na przykład Hermann Nitsch nie używa w ogóle wielkiej litery w swoich publikacjach.

⁵ Por. Brus Mühl Nitsch Schwarzkogler. *Writings of the Viennese Actionists* ed. M. Green, London 1999 s. 9.

⁶ K. Kupczyńska *Akcjonizm Wiedeński – sztuka dla niepokornych* „Tygiel Kultury” 2002 nr 4–6. Tekst dostępny w internecie: http://www.tygielkultury.eu/4_6_2002/aktual/6ram.html [data dostępu: 06.04.2011].

Należy w tym miejscu zauważyć, że kontestacyjny wymiar twórczości tak silnie obecny u wiedeńskich akcjonistów w przypadku Nitscha z czasem ulega stopniowemu osłabieniu, choć nie zanika zupełnie. Przybiera raczej formę demaskatorską, jak na kolażu *Golden love* z 1974 roku⁷, gdzie zestawiony zostaje racjonalizm ułożenia społecznego przedstawiony w postaci układu kratownicy z wypełniającymi ją irracjonalnymi treściami – obrazami przemocy oraz perwersji. Artysta pragnie poprzez to obnażyć mroczny wymiar życia wspólnotowego, skrywaną dekadencję klasy średniej. Nadrzędnym celem jego działalności nie jest jednak podważenie powszechnej moralności, lecz próba dojścia do doświadczenia mistycznego, o czym będziemy pisać w dalszej części artykułu. Przekracza on ów negatywny wymiar ruchu awangardowego, czyli zanegowanie klasycznego dzieła sztuki i kontemplatywnego modelu doświadczenia estetycznego, na rzecz tworzenia własnej oryginalnej wizji sztuki.

W roku 1971 drogi poszczególnych akcjonistów rozchodzą się. Będą oni dalej funkcjonować w świecie sztuki, lecz niezależnie od siebie. Dla Nitscha jest to dopiero początek jego ponad pięćdziesięcioletniej – na chwilę obecnej – kariery. Choć wiedeński akcjonizm trwał tylko jedną dekadę, uważa się go za przełom w pojmowaniu sztuki⁸, tym ważniejszy, gdyż wyznaczający jej rozwój w kierunku *performance art*.

Już wiemy, że główny obszar działalności Nitscha ma wymiar quasi-scenicznych występów – akcji. Nie są one jednak jednorodne. Przemysław Chodań wyróżnia trzy rodzaje aktywności artysty: malarstwo, sceny choreograficzne oraz procesje⁹. Zgadzamy się z zaproponowanym podziałem, któremu przyjrzymy się teraz bliżej, lecz proponujemy uzupełnić go o dodatkową kategorię – wytwarzanie artefaktów, ponieważ działania Nitscha prowadzą do powstania pewnych przedmiotów, których jednak nie będziemy nazywać dziełami sztuki, lecz relikami, bądź cieniami dzieła. Powody tej semantycznej podmiany zostaną przedstawione w dalszym ciągu pracy.

Najwcześniejszą chronologicznie i najdłużej praktykowaną formą działalności Nitscha jest *Aktionsmalerei*, modyfikacja techniki Jacksona Pollocka polegającej na kapaniu i rozchlapywaniu farby po płótnie przy użyciu różnego rodzaju narzędzi, rozpoczynając od pędzli i mioteł, a na wiadrach kończąc. Nitsch uzupełnia ją o wprowadzenie aktywnych widzów-

⁷ Por. opis dzieła w galerii Saatchi: http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/hermann_nitsch.htm [data dostępu: 06.04.2011].

⁸ E. Kuryluk *Studiować śmierć* [w:] tejsze *Podróż do granic sztuki* Warszawa 2005 s. 103.

⁹ P. Chodań *Krew i katharsis. O sztuce Hermanna Nitscha* „teksty.bunkier.art.pl” 2007 nr 4 (4) tekst dostępny w internecie: <http://teksty.bunkier.art.pl/?id=28> [data dostępu: 06.04.2011].

-uczestników, którzy wraz z nim biorą udział w procesie twórczym. Istotą tego rodzaju akcji nie jest jednak wytworzenie płótna, stworzenie chaotycznego obrazu, ale samo uczestnictwo w akcie twórczym i doznawanie charakterystycznego dla niego uczucia transcendowania, wykraczania poza siebie, ekspresji. Drugą osobliwością malarstwa gestu Nitscha jest użycie szczególnej palety barw i materiałów – są to kolory związane z funkcjonowaniem ciała, a więc kolory jego fizjologicznych wydzielin. Używana przez artystę farba ma znaczenie symboliczne i jednoznacznie kojarzy się z krwią – do czego jeszcze wrócimy. Nierzadko Nitsch korzysta z autentycznej, lecz odpowiednio spreparowanej antyzakrzepowymi chemikaliami krwi¹⁰, co wywołuje protesty obrońców praw zwierząt i środowisk kościelnych. Spośród innych ważnych materiałów należy wymienić także rozgniecione owoce i warzywa: pomidory, arbuzy, porzeczki, a zwłaszcza winogrona oraz wino, co poszerza symboliczną warstwę o odniesienie do eucharystycznego cudu transsubstancjacji.

Kolejną formą działania – dominującą w twórczości artysty – są sceny choreograficzne. Oczywiście jest to określenie umowne i niedokładne, przyjęte przez nas ze względu na jego istnienie w polskiej literaturze przedmiotowej¹¹. Polegają one na luźnym odgrywaniu przez aktorów schematycznych scenek – gestów i quasi-rytuałów. Nie można nazwać ich formami scenicznymi, ponieważ w założeniu nie mają odbywać się w przestrzeni sceny, lecz pośród ludzi. Ideałem Nitscha jest całkowite zatarcie granicy między aktorem a widzem. Osoba oglądająca ma doświadczać sytuacji, w której się znajduje, powinna stać się częścią środowiska, a zatem „wejść w akcję”¹². Sam przebieg sceny, choć określony scenariuszem, jest spontaniczny. Przygotowany przez Nitscha skrypt ma za zadanie stworzenie odpowiednich warunków do wyzwolenia skrywanych przez aktora namiętności i pragnień, co skutkuje pewną niewiadomą kształtu, jaki przybierze dzieło.

Tematyka akcji nie jest różnorodna – można powiedzieć, że Nitsch jest artystą tylko jednego tematu: ekstatycznego ekscesu pozorowanego na rytuał. Owa konsekwentna prostota stanowi jego znak rozpoznawczy. Ewa Kuryluk nazywa go przez to „człowiekiem prostodusznym o skórze słońca”¹³.

Poszczególne sceny choreograficzne to różne połączenia elementów ze stałego zbioru: rozrywania, krzyżowania, deptania, rozgniatań, rozsmarowywania zwierzęcych zwłok i ich ekwiwalentów (owoców, wa-

¹⁰ E. Kuryluk, wyd. cyt. s. 99.

¹¹ Por. P. Chodań, wyd. cyt. oraz J. Niedziela, wyd. cyt.

¹² Por. J. Niedziela, wyd. cyt.

¹³ E. Kuryluk, wyd. cyt. s. 99.

rzyw); polewania ich krwią, winem lub wodą; obrzucania uczestników i widzów fragmentami powstałej w ten sposób brei; gestów naśladujących obrządek katolicki oraz stosunków seksualnych. Skutkiem ubocznym tych aktów jest powstawanie specyficznych obrazów, relikwii – przedmiotów zaplamionych krwią.

Istotne wydaje się w tym miejscu wspomnienie o roli alkoholu w przedstawieniach. Akcje przebiegają w atmosferze Dionizji – święta wina – zaś ich organizator wciela się w pijanego bożka. Aktorzy są upijani przed spektaklem i w trakcie trwania odgrywanych scen. Specjalny catering umożliwi również widzom wprowadzenie się w stan upojenia. Dostęp do alkoholu z założenia powinien być nieograniczony, lecz w praktyce bywa on stymulowany poprzez odpowiednie techniki picia, na przykład mieszanie wina z wodą, aby przedstawienie w ogóle przebiegło. Rola alkoholu jest wieloaspektowa. Po pierwsze, ma on funkcję asymilacyjną. Działa jako czynnik wyzwalający, ułatwiający wczucie się w zachodzącą wokół sytuację i przełamujący opory uczestników. W modelu teoretycznym Nitsch przewiduje uwolnienie tym sposobem wszelkich skrywanych żądz i doprowadzenie do orgii seksualnych¹⁴. Po drugie, funkcjonuje także jako dynamizujący czynnik chaosu, to znaczy sprawia, że akcja wyzwała się spod scenariusza autora i zaczyna żyć własnym życiem, dostosowuje się do nastroju i zaangażowania uczestników. Skutkuje to nieprzewidywanymi wypadkami – na przykład podczas 24-godzinnej akcji w 1971 o jednym z modeli zupełnie zapomniano i pozostawiono go na całą noc pod stertą zwierzęcych zwłok w zamkowej piwnicy, podczas gdy pozostali uczestnicy obserwowali gwiazdy i wschód słońca¹⁵. Po trzecie, sam fakt spożycia i czysto fizjologiczna reakcja organizmu na alkohol stanowi część percepcji dzieła. Jest to tak jakby odśrodkowy, wewnętrzny odbiór widowiska.

Akcje są starannie przygotowywane i opatrzone czymś na kształt *libretta* rozdawanego widzom. Są to dość obszerne rozważania Nitscha o charakterze filozoficzno-psychologicznym, które mają objaśniać przebieg i symbolikę poszczególnych sytuacji. Niektóre przybierają formę referatów towarzyszących wystawom czy samodzielnych publikacji – w tym monumentalnego tysiącstronicowego wykładu teorii Teatru OM¹⁶. Nie mogą być jednak traktowane jako krytyczne opracowania, do czego pretendują, a jedynie jako autorskie wypowiedzi uzupełniające dzieła. Niewątpliwą przeszkodą w ich zrozumieniu są fragmentaryczność oraz odejście od poprawnego zapisu zdań.

¹⁴ Por. H. Nitsch *lesebuch* Wien 1983 s. 209.

¹⁵ Relacja uczestnika akcji, dra Günthera Dankla, na stronie SAST REPORT: <http://sastreport.vndv.com/nitsch.html> [data dostępu: 06.04.2011].

¹⁶ Mowa o: H. Nitsch *zur theorie des o.m.theaters – zweiter versuch* Salzburg 1995.

Scenom zazwyczaj towarzyszy muzyka skomponowana przez Nitscha. Jest to z pewnością najbardziej dynamicznie rozwijający się element jego twórczości, który w okresie wiedeńskim nie był bardzo dobrze eksponowany, zaś wraz z rozwojem środków przybierał na znaczeniu aż do uzyskania pewnej autonomii. Artysta od 1986 roku samodzielnie koncertuje, jak również dystrybuuje nagrania audio z *Aktionen*. Ciekawostką jest, że najdłuższe z nich wymaga aż 51 nośników CD¹⁷. Kompozycje Nitscha oscylują między nakładającymi się szumami, odgłosami przedmiotów i różnych środowisk – tak zwaną muzyką noise – a instrumentalnymi i chórowymi aranżacjami stylizowanymi na muzykę dawną. W najbardziej rozbudowanych scenach bierze udział nawet 60-osobowa orkiestra.

Przykładem tego typu akcji i ostatnim wymienionym przez nas typem działalności artysty są procesje. Intencją Nitscha jest jak najwierniejsze odtworzenie średniowiecznych pasji. Odbywają się one zawsze w plenerach, najczęściej we wsiach przylegających do posiadłości artysty w Prinzenndorf. Są to masowe inscenizacje, wielogodzinne i długodystansowe obnoszenie ukrzyżowanych postaci przy akompaniamencie wędrującej w pochodzie orkiestry. Cieszą się one niezwykłą popularnością i ściągają mnóstwo uczestników. W korowodach – jak można dostrzec na materiałach video¹⁸ – kluczają nawet małe dzieci z rodzicami.

Podstawowym pytaniem rodzącym się podczas spotkania z szokującymi *Aktionen* Nitscha jest pytanie o ich sens: co mają znaczyć i po co są przeprowadzane? Odpowiedzią na nie jest teoria *Orgien Mysterien Theater*, której podporządkowane są wszelkie rodzaje akcji artysty. Nitsch, co już podkreślaliśmy, jest niezwykle konsekwentny w swojej sztuce i stanowi integralną osobowość artystyczną. Opracowanie Teatru OM wypełnia jego całe życie twórcze. Poniżej wyłuszczyliśmy ideał, do którego zmierza Wiedeńczyk, a także przyjrzymy się kształtującym go inspiracjom.

Osnową i najważniejszym komponentem Teatru OM jest koncepcja totalnego dzieła sztuki, tak zwane *Gesamtkunstwerk*. Jest to projekt stworzenia dzieła oddziałującego na widza równolegle poprzez wszystkie zmysły i doprowadzającego go do *katharsis*¹⁹. Intensywność bodźców ma wyprowadzać z pozycji obserwatora i uczynić widza podmiotem partycypującym w akcie twórczym. Dlatego Nitsch dokonuje dokładniej analizy

¹⁷ Chodzi o *music of the 6-day play 1998*. Informacje o dyskografii zamieszczone na oficjalnej stronie artysty: <http://www.nitsch.org/index-en.html>.

¹⁸ Por. końcowe sceny *6 Tage Spiel – Das Orgien Mysterien Theater. Day 3: Day of Dionysus (Excerpt)* (1989) zamieszczonego w archiwum UBU: <http://www.ubu.com/film/nitsch.html> [data dostępu: 06.04.2011].

¹⁹ Por. wypowiedzi autorskie na oficjalnej stronie: <http://www.nitsch.org/index-en.html> [data dostępu: 06.04.2011]. Por. także: P. Chodań, wyd. cyt.

sensorycznej swoich akcji, dbając, aby każdy ze zmysłów był odpowiednio atakowany²⁰. Wymiarowi wizualnemu odpowiada malowanie, gra barw i taniec; wymiarowi słuchowemu specjalnie skomponowane podkłady dźwiękowe; smakowi spożywanie przez uczestników owoców i picie alkoholu; dotykowi ciągłe rozmazywanie i rozcieranie krwi, jak również bliskość fizyczna z innymi osobami. Kwestia zapachu jest bardzo ciekawa, ponieważ nie może go oddać żadna dokumentacja wydarzenia, a – jak wynika z naocznych relacji – odgrywa on dominującą rolę w scenach. Krew i fragmenty ciała przeszywają uczestników swoim silnym, drażniącym aromatem.

Gesamtkunstwerk jawi się nam zatem jako dzieło doskonale immersyjne, przy czym immersyjność rozumiemy jako powszechną i stopniowalną właściwość sztuki, związaną z „emocjonalno-duchowym przeżyciem, pełnym zaangażowaniem odbiorcy, zwłaszcza powiązaniem z utożsamieniem się odbiorcy z dziełem lub odczuciem dzieła w znaczeniu jego rzeczywistości”²¹.

Jest to także pewna wizja integralnego doświadczenia estetycznego o znaczeniu egzystencjalnym. Nitsch podkreśla, że jego dzieło nie może zostać zaobserwowane z zewnątrz, bowiem nie jest obiektem, lecz subiektywnym przeżyciem uczestniczącego w *Aktion* podmiotu. Píše: „Bohaterem akcji jest jej uczestnik, a funkcją akcji jest odnalezienie siebie”²². W tym znajduje swój wyraz także postulowane przez akcjonistów odejście od kontemplatywnego odbioru sztuki – a więc obcowania z dziełem za pomocą tylko dwóch usankcjonowanych tradycją zmysłów dyktansu: wzroku i słuchu – na rzecz „patrzenia pełnozmysłowego”²³.

Z powyższej teorii wynika, że nie jest możliwe poznanie Teatru OM bez jego przeżywania. Tak też uważa jego autor. Nagrania i fotografie przekazują jedynie do dwóch wymiarów, a zatem nie mogą wiarygodnie świadczyć o tym, co wydarza się w trakcie akcji. Jej istota pozostaje nieuchwytna dla wszelkich metod dokumentacji, a zatem jest niekomunikowana.

Realizacja dzieła totalnego od początku miała przybrać pewien określony kształt – trwającego przez sześć dni i nocy Teatru OM. Oczywiście nie było to zamierzenie łatwe do wykonania i wymagało potężnych nakładów, dlatego wcielano je w życie stopniowo, poprzez wydłużanie czasu

²⁰ Przykład takiej analizy: H. Nitsch *looking at the exhibition and the installations* London 2002, na oficjalnej stronie: <http://www.nitsch.org/index-en.html> [data dostępu: 06.04.2011].

²¹ M. Ostrowski *Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki* Kraków 2006 s. 205.

²² Cyt. za: J. Niedziela, wyd. cyt.

²³ Tamże.

trwania poszczególnych akcji. Bardzo ważne znaczenie ma rok 1971, kiedy Nitsch wchodzi w posiadanie zamku w Prinzenendorfie, który stanie się idealną przestrzenią dla monumentalnych scen. Dopiero 3–9 sierpnia 1998 roku udaje się przeprowadzić planowaną od 1957 akcję w pełnej formie. Na sześć dni zespół barokowych budowli przemienił się w arenę dziesiątek scen choreograficznych i *Aktionmalarei*, w których brały udział setki osób. Odbywał się permanentny eksces wprowadzający uczestników w ciągłą ekstazę. Kulminacyjne momenty przybierały formę wirowania splecionej masy ludzkiej w deszczu krwi i zwierzęcych wnętrzności.

Czym inspiruje się Nitsch i dlaczego jego *Gesamtkunstwerk* przybiera tak kontrowersyjną postać? Są trzy główne ideowe źródła, z których czerpie: 1. freudyzm; 2. misterium; 3. nowe podejście do cielesności w sztuce.

1. Aby zrozumieć wątek psychoanalityczny, należy wyjść od założeń antropologicznych, które przyjmuje artysta. Nitsch, tak jak pozostali akcjonści wiedeńscy, przeciwstawia sobie wzajemnie życie i kulturę. Życie rozumie na sposób witalistyczny i biologiczny, jest ono przedwieczną i nieredukowalną siłą, na której opiera się byt wszelkich organizmów oraz egzystencja ludzka. Ma ono charakter przedrozumowy, wyprzedza język i poznanie, stąd też dla rozumu ludzkiego pozostaje tajemnicą. Można do niego dotrzeć wyłącznie na drodze doświadczenia, przeżycia. Życie przejawia się w tym, co pierwotne i nieokiełznane – w popędach i instynktach. Natomiast kultura to wszystko to, co tłumi żywioł życia. Jest to porządek rozumowy, porządek myśli i słowa narzucony na spontaniczne bycie człowieka. Jego źródłem jest społeczeństwo. Ów podział odpowiada w zarysie drugiej topice freudowskiej – rozróżnieniu ego, superego i id.

Nitsch we wszystkich swoich pracach zdaje się powracać do odkrytej przez Freuda prawdy o istnieniu sfery nieświadomości, w której znajduje się pierwotne źródło wszelkich działań człowieka i która jest tłumiona przez ogólnie obowiązujące normy zachowania. To żywioł życia jest mocą kreacyjną człowieka, energią i warunkiem jego bycia. Pozostaje on jednak niedostępny, utajniony. Przekraczanie granic świadomości i schodzenie w irracjonalną głębię człowieczeństwa jest zadaniem, które Wiedeńczyk stawia przed swoją sztuką. Kupczyńska pisze:

za pomocą rytuałów artyści przedzierali się niejako przez warstwę superego, starając się dotrzeć do najgłębszego pokładu podświadomości, gdzie funkcjonowanie ludzkie opiera się na odruchach, których źródła należy szukać w archetypach powstałych u zębów historii ludzkości. W tej podróży w głąb własnego ja każdy z akcjonistów posługiwał się innymi środkami²⁴.

²⁴ K. Kupczyńska, wyd. cyt.

W perspektywie najogólniejszej *Gesamtkunstwerk* ma stanowić alternatywę dla klasycznej psychoanalizy, lecz zamiast procesu analitycznego pojawia się proces dramatyczny²⁵. Uczestnictwo w akcji, czyli wkroczenie w eksces, w zachowanie perwersyjne, ma być uzdrawiającym uświadomieniem sobie pierwotnych popędów, które kultura skutecznie stara się maskować. W symbolicznym sensie jest ono zmartwychwstaniem, czyli powrotem człowieka do tkwiących w nim sił witalnych i związanym z tym odrodzeniem się świadomości²⁶. Poprzez działanie teatralne skryte treści zostają odsłonięte, uświadomione i zrozumiane na nowo – a zatem przepracowane. Jest to osiągnięcie głębszego poziomu samoświadomości. Artysta pisze:

Psychoanalitycznie nastawiona dramaturgia pozwala Dionizosowi [czyli pierwotnym odruchowym instynktom – C. J.] dosłownie wybuchnąć z naszego wnętrza. Ukrywane obszary naszej świadomości i wewnętrzne impulsy, które nami sterują, stają się widoczne. Akcje z ciałem, krwią i zarzynanymi zwierzętami zgłębiają naszą zbiorową nieświadomość. Nadrzędny cel i zadanie festiwalu to afirmacja naszej egzystencji, naszego życia i naszej twórczości. Mistyka bycia wiedzie nas do ciągłego święta życia²⁷.

Niektóre akcje Nitscha są łudzaco podobne do ekscesów opisywanych przez Markiza de Sade'a w *Stu dwudziestu dniach sodomy*, co otwiera pewne ścieżki interpretacyjne dla badaczy twórczości Wiedeńczyka. Jest to jednak podobieństwo jedynie powierzchowne i mylące. Filozof z Bastylli na przykładach rozpustnych bohaterów swoich powieści ukazuje mechanizm transgresji. Libertyni transcendują ku absolutnemu wymiarowi wolności poprzez negację tego, co ich ogranicza: moralności, Boga, natury. Ostatecznie wpadają w pragnienie przekroczenia własnego istnienia – czym jest samobójstwo. Jak słusznie zauważa Pierre Klossowski: „Jedna transgresja rodzić musi następną”²⁸. Libertyńska rzeź nie wiedzie do ukojenia, lecz rodzi nową i trudniejszą do zrealizowania zachciankę.

U Nitscha mamy natomiast do czynienia z regresją, nie z próbą przekroczenia życia, lecz z powrotem do niego. Sadomasochistyczne ekscesy mają za zadanie przemienienie okrucieństwa, cierpienia i bólu

²⁵ H. Nitsch *text on the o. m. theatre* <http://www.nitsch.org/index-en.html> [data dostępu: 06.04.2011].

²⁶ Por. P. Krakowski *O sztuce nowej i najnowszej* Warszawa 1981 s. 47–48.

²⁷ H. Nitsch *Das Orgien Mysterien Theater* [tł. własne] wypowiedź ze strony archiwum UBU, http://www.ubu.com/film/nitsch_six.html [data dostępu: 06.04.2011].

²⁸ P. Klossowski *Sade mój bliźni* B. Banasiak, M. Matuszewski (tł.) Warszawa 1999 s. 64.

w radość z ich przewycięzania. Doznania atakujące wszystkie zmysły, upojenie alkoholem, zanurzenie w ciepłych wnętrznościach działają niczym katalizator chemiczny umożliwiający zajście tej reakcji²⁹. Rozbryzgiwanie, namaszczenie, rozcieranie i rozdzieranie ciała wprowadza w stan pierwotnego orgiastycznego szału. Jest to rozplynięcie się człowieka w żywiole życia – regresja do życia. Wszelkie skrywane żądze znajdują swój absolutny upust, wyparte staje się świadomym. Oznacza to koniec katarctycznego procesu.

Uczestnicy akcji odkrywają głębokie pokłady świadomości, doświadczają samego życia z jego okrucieństwem i ekstazą, przez co mogą zaakceptować świat taki, jaki jest. Odnajdują się w rzeczywistości, co wyzwala wielką energię twórczą i daje radość³⁰. Stąd w sześciodniowym Teatrze OM po masowej ekstazie w krwi przychodziły momenty wzniesłego odpoczynku – obserwowania wschodu życiodajnego słońca lub wpatrywania się w ciemność kosmosu nocą. Nitsch komentuje, że patrząc w gwieździste niebo jest szczęśliwy, bo doświadcza wtedy wieczności³¹. Teatr OM należy zatem rozumieć jako próbę odnalezienia sensu życia człowieka.

Nitsch nie tworzy artefaktu, dzieła sztuki mającego swój fizykalny wymiar, lecz stwarza warunki, scenariusz dla przeżycia katharsis. Tym jest jego dzieło – przeżyciem.

2. Misterium i rytuał są domeną Teatru OM³². Ekstaza, regresywne uniesienie i oczyszczenie, do którego dąży Nitsch, były osiąganane przez uczestników misteriiów ku czci Dionizosa, stąd bezpośrednie odwołanie do nich. Odbywające się w czasie ich trwania rytuały zostają przeniesione do teraźniejszości: składanie ofiary, picie krwi zabitych zwierząt, orgie seksualne towarzyszące kultom płodności etc.

Drugim czynnikiem wpływającym na kształt Teatru OM jest ryt chrześcijański. Wykorzystana zostaje symbolika chrześcijańska i przedmioty związane z kultem: monstrancje, kielichy, szaty sakralne. Z jednej strony wynika to z pragnienia zanegowania konserwatywnego społeczeństwa poprzez bluźnierstwo, co było charakterystyczne dla Wiedeńców, a z drugiej strony chrześcijaństwo fascynuje Nitscha przez mękę i zmartwychwstanie Chrystusa oraz cud transsubstancjacji. Nie zgłębia on jednak w ogóle religijnego sensu chrześcijaństwa, nie interesuje się soteriologią ani ewangeliczną nauką Chrystusa³³. Wydaje się, że przyjmuje po-

²⁹ H. Nitsch *text on the o. m. theatre* wyd. cyt.

³⁰ Tamże.

³¹ Materiał audio *Blood Orgies: Hermann Nitsch in America* umieszczony na stronie Slought Foundation: <http://slought.org/content/11400/#null>, około 40. minuty [data dostępu: 06.04.2011].

³² J. Niedziela, wyd. cyt.

³³ Por. P. Chodań, wyd. cyt.

zycję areligijną, wstrzymuje sądy na temat wiary. W jego twórczości nie ma pojęcia ani nawet odniesienia do Boga. W Biblii zdaje się odnajdować tylko zbiór alegorii, uniwersalnych metafor, zaś postać Chrystusa stawia w jednym szeregu ze starożytnymi bożkami. Chrześcijaństwo traktuje jako pewną formację kulturową i dlatego występuje przeciwko niemu z pozycji nietzscheańskich, oskarżając je o tłumienie witalistycznej natury człowieka. Uduchowienie człowieczeństwa traktuje jako jego osłabienie. Tak pojmowanemu chrześcijaństwu przeciwstawia pogaństwo, w którym widzi kult życia i siły.

Teatr OM jest próbą syntezy antycznego przeżycia misteryjnego z liturgią katolicką, stąd nie powinno dziwić obecne w nim osobliwe połączenie Dionizosa i Chrystusa w jedną postać. Dla Nitscha są to dwa aspekty jednego mitu o umierającym i zmartwychwstającym Bogu. Dąży do tego, aby: „sok Dionizosa stał się krwią i winem zmartwychwstania”³⁴.

3. Ostatni kontekst ideowy Teatru OM można bardzo ogólnie nazwać problemem cielesności w sztuce. Wiedeńscy akcjonści jako jedni z pierwszych artystów nadali tej kwestii tak wielkie znaczenie. Z nieznaną wcześniej siłą wprowadzają żywe ciało jako materiał sztuki. Nitsch odnajduje klucz do wyzwolenia natury człowieka w doświadczeniu cielesnym. Mówi, że do życia szczęśliwego człowiek potrzebuje zrozumienia swojej cielesności (Dionizosa), która dotychczas była skrywana i represjonowana. Ekstaza, do jakiej doprowadzają się uczestnicy orgii, może być pojmowana jako oddanie się we władanie własnemu ciału z jego popędami. Uwzględniając obszernie i chaotyczne publikacje wykładające teorię Teatru OM, można uznać Nitscha za prekursora somaestetyki, czyli badania tego, jak doświadczamy i wykorzystujemy nasze przeżywające ciało, będące miejscem zmysłowej oceny i twórczej autokreacji³⁵. Jego największa zasługa w tej dziedzinie to podkreślenie, że ciało konstituuje podstawowy i zasadniczy wymiar naszej tożsamości.

Teoria tak zwanego wielozmysłowego patrzenia Nitscha implikuje nową formę doświadczenia estetycznego. Arnold Berleant przywołuje rozróżnienie na to, co sensualne, i to, co zmysłowe. Pisze: „Sensualne dopuszczane jest jedynie wówczas, gdy jest bezpieczne (czyli postrzegane przez zmysły słuchu oraz wzroku), podczas gdy zmysł smaku, węchu, a zwłaszcza dotyku nieodparcie sugeruje to, co zmysłowe”³⁶. Sztuka Nitscha – w jego mniemaniu – wymaga innego podejścia niż teatr czy

³⁴ Cyt. H. Nitscha [za:] J. Niedziela, wyd. cyt.

³⁵ R. Shusterman *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki* W. Małecki, S. Stankiewicz (tł.) Kraków 2010 s. 19–21.

³⁶ A. Berleant *Prze-myśleć estetykę* M. Korusiewicz, T. Markiewka (tł.) Kraków 2007 s. 102.

malarstwo. Nie może to być nastawienie na odbiór, lecz uczestnictwo poprzez zaangażowanie wszystkich zmysłów.

Powróćmy teraz do odroczonego przez nas problemu wytwórczości tego typu sztuki. Wiemy już, że Nitschowi nie chodzi o produkt, lecz o mający katartyczny charakter akt twórczy. Stąd wynika nasze wcześniejsze enigmatyczne stwierdzenie, że powstające w akcjach artefakty nie są dziełami sztuki – bo dziełem jest omawiany *Gesamtkunstwerk* – a jedynie cieniami tego dzieła, pozostającymi po nim relikdami³⁷. Co to oznacza i jakie jest ich znaczenie? Odpowiedzi na to pytanie poszukamy w rosyjskiej metafizyce religijnej początków dwudziestego wieku.

Zbiegający się z rewolucją bolszewicką renesans kulturowy w Rosji wydał dwa warianty filozofii twórczości: fenomenologiczne ujęcie problematyki twórczości u Fiodora Stiepuna oraz osadzone w metafizyce bogoczołwieczeństwa poszukiwania sensu twórczości u Mikołaja Bierdiajewa. Obaj myśliciele koncentrują się na przeżyciu, którego doznaje twórca w akcie twórczym – a więc na tym samym, co fascynuje Nitscha.

Bierdiajew twierdzi, że twórczość ma wymiar ekstatyczny. Rosyjski filozof pisze, że „jest związana z orgiastyczno-ekstatycznym żywiołem człowieka”³⁸. Moc twórcza wypływa z tego, co najpierwotniejsze w człowieku, z tego, co konstytuuje samo człowieczeństwo – z absolutnej wolności. Tajemnicy twórczości zatem nie można objąć rozumem. Wszelkie próby racjonalizacji będą redukcją jej wielowymiarowości i głębi. Przeżycie twórcze jest wyłącznie subiektywne, doświadczane jedynie bezpośrednio. Hermann Nitsch w swojej teorii dochodzi do identycznych wniosków.

Pod terminem ekstatyczności twórczości skrywają się dwa interesujące nas sensory. Po pierwsze, twórczość jest ekstazą wyzwolenia. Człowiek na drodze wolnej kreacji wychodzi poza swoje ograniczenia: „Twórczość jest wyzwoleniem z niewoli. Człowiek jest wolny, gdy znajduje się w stanie twórczego porwy. Twórczość wprowadza w ekstazę”³⁹. Bierdiajew mówi, że poprzez akt twórczy następuje przewyciężenie zła, ponieważ twórcze działanie jest podejmowane po to, aby odmienić rzeczywistość, która zawsze w pewien sposób ciemniży człowieka. Prawdziwa twórczość to stwarzanie czegoś nowego, czegoś lepszego niż to, co obecnie istniejące. Twórczością jest przewyciężanie tego, co nas ogranicza, wyzwalanie się. Po drugie, twórczość jest ekstazą, ponieważ jest to przeżycie mistyczne. Bierdiajew wychodzi z religijnego założenia, że człowiek

³⁷ Por. informacje na stronie Saatchi Gallery: http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/hermann_nitsch.htm [data dostępu: 06.04.2011].

³⁸ M. Bierdiajew *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka* H. Paprocki (tł.) Kęty 2001 s. 92.

³⁹ Tenże *Niewola i wolność człowieka* H. Paprocki (tł.) Kęty 2003 s. 181.

jest stworzony na obraz i podobieństwo Boże, a zatem z natury – tak samo jak Bóg – jest twórcą. Poprzez twórczość wypełnia swoje przeznaczenie. W akcie twórczym czyni ze swojej absolutnej wolności doskonały pożytek, przemienia ją w wolność bezgrzeszną, a siebie w Nowego Adama⁴⁰.

Nitsch podobnie jak Bierdiajew rozpatruje twórczość jako wyzwolenie człowieka, jednak w przeciwieństwie do poglądów Rosjanina nie jest to równoznaczne ze zbawieniem wyzwolenie od grzechu, lecz „tylko” wyzwolenie od represjonującej witalistyczną naturę człowieka moralności mieszczańskiej. Uczestnik akcji Teatru OM uwalnia swoje instynkty, przestaje je pojmować jako coś niegodnego i przez to staje się szczęśliwszy.

Również Fiodor Stiepun rozpatruje akt twórczy jako doświadczenie mistyczne, które odmienia człowieka. Dokonuje on analizy pojęcia „przeżycie” i dostrzega w nim dwa przeciwstawne bieguny: życie i twórczość⁴¹. Od strony pierwszego przeżycie jest odwróceniem się od świata zewnętrznego i zanurzeniem się w głębię własnej duszy. Kulminuje to w ekstatycznym i niewyraźnym słowami stanie roztopienia się w absolicie. Ten moment Stiepun określa mianem pozytywnej wszechjedności⁴². Natomiast przeżycie od strony twórczości jest ruchem przeciwnym, oddaleniem się od głębi życia i wydzieleniem się z pierwotnej wszechjedności podmiotu i przedmiotu. Przeżycie jest zatem wzlotem do nieskończoności i powrotem w skończoność. Odpowiada to w pełni stanom uniesień opisywanym przez mistyków, jak również katartycznej formule Teatru OM. Celem akcji Nitscha jest ekstaza twórczego porywu, w którą wpada uczestnik. Jak już wielokrotnie podkreślaliśmy, nie jest on odbiorcą, lecz współuczestniczy w akcie twórczym. Przede wszystkim liczy się doznanie oczyszczenia, a nie wyprodukowanie obrazu. Słusznie można wyczytać w opisie artysty w londyńskiej Saatchi Gallery: „W galerii «splattery» Hermanna Nitscha egzystują jako święte relikwie: ikony o metafizycznym znaczeniu promieniujące wzmacniającą aurą”⁴³. Są one jedynie pozostałościami – gdyż taki jest źródłowy sens słowa „relikwia” – po wyzwalamym żądze akcie twórczym. Prawdziwym dziełem jest jedynie *Gesamtkunstwerk*, a jak już wiemy, nie nadaje się ono w żaden sposób do eksponowania.

Także Stiepun ostatecznie uznaje przeżycie życia (ruch ku jedności) za ważniejsze od przeżycia twórczości (ruch ku wielości), ponieważ to właśnie we wzlocie, który towarzyszy aktowi twórczemu, człowiek spo-

⁴⁰ Tenże *Sens twórczości...* wyd. cyt. s. 82.

⁴¹ Por. L. Stołowicz *Historia filozofii rosyjskiej. Podręcznik* B. Żyłko (tł.) Gdańsk 2008 s. 352.

⁴² F. Stiepun *Życie a twórczość* W. Sawicki (tł.) Warszawa 1999 s. 123–127.

⁴³ http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/hermann_nitsch.htm [tł. własne] [data dostępu: 06.04.2011].

tyka się z Bogiem i doświadcza głębi własnego istnienia, natomiast samo wytworzenie przedmiotu jest oddaleniem się stanu doskonałości⁴⁴.

Podobną myśl, lecz znacznie prościej wyrażoną, znajdujemy u Bierdiajewa. Mówi on wprost, że produkt, na przykład dzieło sztuki, jest tylko efektem ubocznym aktu twórczego. W prawdziwej twórczości chodzi o wewnętrzną przemianę człowieka, a nie o wytworzenie czegoś. A w rzeczywistości zamiast gruntownego przemienienia świata na lepsze – co jest intencją aktu twórczego – udaje się jedynie stworzyć obiekt, który staje się częścią tego świata. Dla tego myśliciela równoznaczne jest to z ostateczną porażką twórczości, z jej słabością⁴⁵.

Nitsch w przeciwieństwie do Bierdiajewa wierzy, że jego twórczość spełnia swój cel – dokonuje przemiany w człowieku na lepsze. Musimy mieć jednak w pamięci niewspółmierną skalę oczekiwań względem aktu twórczego. Choć w obu przypadkach chodzi o zintegrowanie natury człowieka, u Rosjanina jest to równoznaczne z nastaniem Królestwa Bożego na ziemi, a u Wiedeńczyka jedynie z uświadomieniem sobie żywiołu własnej cielesności. Również w przeciwieństwie do Bierdiajewa Nitsch nie jest zawiedziony wytwórczym charakterem twórczości – bo choć krwawe obrazy nie są celem samym w sobie, lecz jedynie pamiętkami po akcjach, to właśnie one przynoszą mu dochody i umożliwiają dalsze prosperowanie w świecie sztuki.

Oczywiście zestawianie Nitscha i rosyjskiej filozofii twórczości może odbywać się jedynie w bardzo ograniczonym wymiarze. Namysł Rosjan nad zagadnieniem twórczości jest nieporównywalnie głębszy niż teoria Teatru OM i dotyka subtelnych kwestii metafizycznych. Jednak przede wszystkim jest to refleksja religijna skupiona na zagadnieniach eschatologicznych, a więc na tym, czego u Nitscha w ogóle nie ma. Bierdiajew i Stiepun nigdy nie zgodziliby się również z kształtem, jaki przybierają *Aktionen*, gdyż drogę do ekstazy widzieli raczej w ascezie i posłudze aniżeli w krańcowym rozpasaniu. Niedorzeczna wydałaby się im także synteza Chrystusa i Dionizosa, ponieważ u podstaw ich poglądów leży założenie personalistyczne – Chrystus jest osobą. Natomiast grecki bóg wina reprezentuje porządek bezosobowy, roztopienie się w żywiole materii. Możemy zasadnie przypuszczać, że nawet pomimo podjęcia ważnego problemu roli twórczości w życiu człowieka Nitsch pozostałby dla nich zagubionym kapłanem Dionizosa. Jego błąd tkwi nie tylko w obrazoburczej formie twórczości, lecz w głównej mierze w tym, że wskazuje na *anty-logos* jako zasadę integracji człowieczeństwa.

⁴⁴ F. Stiepun, wyd. cyt. s. 153.

⁴⁵ M. Bierdiajew *O przeznaczeniu człowieka. Zarys etyki paradoksalnej* H. Pa-procki (tł.) Kęty 2006 s. 134.

W niniejszej pracy postanowiliśmy nie koncentrować się na powierzchniowym wymiarze twórczości Hermanna Nitscha – co jest grzechem znacznej części tekstów i recenzji poświęconych temu autorowi – ale przeniknąć pod naoczną warstwę obrzydliwości i poszukać jej sensów, kryjących się za nią idei. Moment kontestacyjny, czyli przyjęcie brutalnych i nieakceptowanych moralnie środków wyrazu oraz bluźniercze wykorzystanie symboliki chrześcijańskiej, choć stanowi znak rozpoznawczy Nitscha i wzbudza największe medialne zainteresowanie, okazuje się być najsłabszym momentem jego działalności. Skrywa się pod nim artysta, którego twórczość dotyka ważkich uniwersalnych tematów: stosunku człowieka do własnej cielesności, poszukiwania modelu doświadczenia pełnomysłowego, jak również dociekań nad samą istotą twórczości. Pragnęliśmy również wykazać, że niektóre idee „satanisty z Wiednia” znajdują swoje podobieństwo w rozważaniach przeprowadzanych z całym odmiennym pozycji.

Hermann Nitsch: Anti-logos and Flesh

The text is devoted to the analysis of the works by Hermann Nitsch. Its first part, which has a descriptive character, presents the artist's profile set in the context of the Viennese Actionism and depicts three forms of his art: action painting, choreographic scenes and processions. The second part examines the meaning of Nitsch's works, based on his declarations. It outlines the theory of a total work of art, the so called *Gesamtkunstwerk* as well as three underlying ideas: Freudianism, the idea of mysteries and the issue of corporality. The last part is an attempt to show similarities between Nitsch's theo-practice and trends of the Russian philosophy of creativity.

Cezar Jędrysko – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl