

## Między wierszem, happeningiem i performance'em. „Poezja destatyczna” Jiříego Kolářa

Wiersz, *happening* i *performance* to zróżnicowane estetycznie sposoby artystycznego wyrazu różniące się od siebie celem i funkcją. Wiersze – tradycyjnie rozumiane jako teksty (możliwe do wyodrębnienia spośród innych typów wypowiedzi) o niemal nieograniczonym bogactwie potencjalnych form, cechujące się rozczłonowaniem na wersy oraz nadorganizacją poetycką na płaszczyznach stylistycznej, brzmieniowej i kompozycyjnej, pozostające w określonej (dającej się rozpatrywać w sposób synchroniczny lub diachroniczny) relacji do systemu danego języka oraz tradycji literackiej, realizujące (jako prymarną) funkcję estetyczną i projektujące specyficzny rodzaj stosunku do odbiorcy – przeznaczone są do cichej lub głośnej lektury, której następstwem ma być akt kontemplacji.

Z kolei *happening* – definiowany jako zorganizowane wydarzenie artystyczne rozgrywające się w określonym czasie, najczęściej w przeznaczonych pierwotnie do innych celów miejscach publicznych, cechujące się dramaturgią, bezpośredniością i otwartością formalną, dopuszczające działanie przypadku (traktowanego jako jedno z rozwiązań artystycznych) oraz zorientowane na zaktywizowanie odbiorcy – stawał się narzędziem służącym do obnażenia mechanizmów rządzących stosunkami międzyludzkimi, sprzyjał nie tylko ich dezautomatyzacji, lecz także diagnozowaniu<sup>1</sup>. Okazywało się to możliwe dzięki dążeniu do zacierania granic między sztuką i życiem. Polegało ono na wspomnianym już wyborze przestrzeni innej niż sceniczna, posługiwaniu się w kreacji wydarzenia przedmiotami codziennego użytku oraz zastanymi elementami rzeczywistości (a nie specjalnie w tym celu przygotowanymi rekwizytami), czynieniu integralną częścią przedsięwzięcia przypadkowych odbiorców, którzy mieli porzucić postawę biernych obserwatorów i stać się równoprawnymi uczestnikami spektaklu. Ponieważ ich reakcje nie dawały się skontrolować, nie mogło być tu mowy o realizacji określonej fabuły, jej miejsce zastępowało „dzianie się”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Angielskie słowo *happening* oznacza „zdarzenie”, „wydarzenie”, natomiast *performance* – „przedstawienie”, „wykonanie”, „wyczyn”. Do opisu tego ostatniego przywoływane są też takie pojęcia jak „akcja”, „demonstracja”, „manifestacja”. Grzegorz Dziamski określa zarówno *happening*, jak i *performance* mianem „nowych środków wypowiedzi artystycznej, zbliżających sztuki plastycznej do sztuk widowiskowych *performing arts*, wprowadzających element czasu do sztuk wizualnych, tradycyjnie pojmowanych jako sztuki przestrzenne”. Zob. G. Dziamski, *Happening, performance* [w:] idem, *Od awangardy do postmodernizmu*, pod red. G. Dziamskiego, Warszawa 1996, s. 349.

<sup>2</sup> Zob. na ten temat: T. Pawłowski, *Happening*, Warszawa 1988, s. 8–9. Pawłowski, pisząc o *happeningu*, podkreśla zjawisko zacierania w nim rozróżnienia na podmiot i przedmiot, które dokonuje się poprzez znaczące zrównanie wykonawcy z rzeczami wykorzystywanymi podczas wydarzenia, oraz wymiennosc ról autora, realizatora i odbiorcy wydarzenia. Ibidem, s. 9.

Podczas gdy w centrum zainteresowania sztuki *happeningu* sytuowały się procesy grupowe (co wynikało z wiary w możliwość zmiany społeczeństwa przez sztukę, która obierała za cel odstawianie nieoczywistego, widowiskowego i/lub poetyckiego wymiaru codziennych sytuacji<sup>3</sup>), dla praktyk artystycznych typu *performance* charakterystyczny okazał się zwrot ku jednostce i problemom jej autentyczności, integralności oraz autonomii. *Performance* rozwijał się u źródeł w ścisłej zależności od *body art* (sztuki ciała, w której służy ono nie do odgrywania przez artystę określonej postaci fikcyjnej, lecz staje się dla niego narzędziem samopoznania umożliwiającym sondowanie relacji między cielesnością i psychiką) oraz sztuki konceptualnej, koncentrującej się na samym procesie twórczym<sup>4</sup>. Chodzi tu zatem nie tyle o sprowokowanie rozumienia, ile o spowodowanie poprzez działania (naruszające czasem społeczne tabu) doświadczenia i przemiany, która staje się udziałem zarówno artysty, jak i publiczności. Tę ostatnią trzeba zaktywizować w taki sposób, by z obserwatora stała się wykonawcą<sup>5</sup>. *Performance* nazywany bywa także „sztuką kondycji psychofizycznej”, to znaczy taką, w której artystą, materiałem, narzędziem i rezultatem działań artystycznych jest sam człowiek<sup>6</sup>. Wspomniany typ aktywności twórczej – podobnie jak *happening* – zaciera granice między praktyką artystyczną i egzystencjalną. Wspomniane zatarcie dokonuje się jednak w inny sposób. *Performance* różni się od *happeningu* tym, że jego publiczność wie, iż uczestniczy w wydarzeniu odbywającym się w przestrzeni, której nadany został status performatywny<sup>7</sup>. Widzom towarzyszy także świadomość, że biorą udział w zajściu zorientowanym, po pierwsze, na wykreowanie okoliczności sprzyjających zamianie ról, po drugie zaś, na wytworzenie wzajemnych oddziaływań między jego uczestnikami. Publiczność zdaje sobie sprawę z tego, że zdarzenie powinno spowodować rzeczywistą metamorfozę. Jej rezultaty nie zawsze dadzą się przewidzieć i wymagać mogą później długotrwałego emocjonalnego przepracowywania.

<sup>3</sup> Grzegorz Dziamski – za Wolfem Vostellem – nazywa zasadę wykorzystywaną w *happeningach* mianem dekolazu i ma na myśli zdarzenia „rozbijające naturalne związki pomiędzy elementami rzeczywistości”. Zob. G. Dziamski, *Happening, performance*, op. cit., s. 350.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 253–255. Zob. też interesującą monografię autorstwa Eriki Fischer-Lichte zatytułowaną *Estetyka performatywności* poświęconą estetyce *performance’u* i zawierającą między innymi analizę relacji pomiędzy pojęciami performatywności i przedstawienia, omówienie zagadnień cielesnej współobecności aktorów i widzów oraz performatywnego wytwarzania materialności (poprzez specyficzną organizację cielesności, przestrzenności, dźwiękowości i czasowości), a także opis licznych *performance’ów* i swoistych dla nich rozwiązań artystycznych. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008.

<sup>5</sup> Zob. na przykład szczegółowe opisy i analizy *performance’ów* *Lips of Thomas* (z 24.10.1975) Mariny Abramović (która dokonała na oczach publiczności samookaleczenia, wycinając sobie żyłką pięcioramienną gwiazdę na brzuchu, a następnie zaczęła się biczować) oraz Hermana Nitzscha, jednego z Akcjonistów Wiedeńskich (który od lat 60. inicjuje wydarzenia, własnoręcznie rozrywając jagnię w obecności zebranych, a następnie oblewając ich krwią i nieczystościami; po czym zachęca publiczność do jedzenia surowego mięsa i picia wina). W wypadku *performance’u* Abramović widzowie stanęli przed wyborem związanym z tym, czy potraktować cierpienie gwiazdy, którego stali się świadkami, w kategoriach estetycznych, czy też w etycznych i udzielić artystce pierwszej pomocy. Natomiast *performance* Nitzscha jawi się jako rytualne udostojnienie symboliki przemiany eucharystycznej. E. Fischer-Lichte, *Dlaczego estetyka performatywności* [w:] eadem, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 12–23 i następne.

<sup>6</sup> Zob. na ten temat Ł. Guzek, *Przez performance do sztuki*, „Didaskalia” 2005, nr 69.

<sup>7</sup> Poprzez nadanie przestrzeni statusu performatywnego rozumiam taką jej organizację, która pozwala zaprojektować określony typ relacji, jaka wytworzy się pomiędzy wykonawcami i publicznością, oraz określić możliwe zasady postrzegania działań podejmowanych we wspomnianym miejscu. Przestrzeń performatywna w takim ujęciu nie musi być tożsama wyłącznie z przestrzenią sali teatralnej.

Choć ekspansja sztuki *performance* datowana na początek lat 70. uznawana jest za chronologicznie późniejszą niż szczytowa popularność *happeningów* – nie ulega wątpliwości, że są to zjawiska pokrewne. Z inną sytuacją mamy do czynienia w wypadku tekstów poetyckich – trudno tu mówić o podobieństwie estetyki w stosunku do wymienionych wyżej praktyk artystycznych. Istnieją jednak wyjątki. Należą do nich wiersze czeskiego autora, Jiříego Kolářa zamieszczone w tomie *Sposób użycia (Návod k upotřebení)* wydanym w Czechosłowacji w 1969 roku<sup>8</sup>. Pomimo tego, że twórca nadał swoim tekstom formę poetycką, przeznaczone są one do wykonania przez odbiorcę. Stanowią zatem wdzięczny materiał do analizy relacji między tekstem literackim, *happeningiem* i *performance’em*. Leszek Engelking, polski tłumacz utworów Kolářa<sup>9</sup>, tak pisał w wspomnianym zbiorze:

„Tom zawiera swego rodzaju scenariusze lub partytury happeningów, zdarzeń teatralnych czy raczej parateatralnych bądź poszczególnych akcji happeningowych (*events*). A może swoistych nowych rytuałów. Scenariusze te skierowane są do czytelnika, mamy w nich do czynienia wyłącznie z trybem rozkazującym. Nie jest to już więc poezja słów ani poezja obrazów, ale poezja działań. Czytelnik sprowokowany wierszem-scenariuszem ma zacząć samodzielnie tworzyć wiersz-działanie. Kolář nazywa ten rodzaj twórczości »poezją destatyczną«<sup>10</sup>.

Wiersze Jiříego Kolářa mają pełnić funkcję perswazyjną. Została w nie wpisana intencja oddziaływania na odbiorcę za pomocą słów, nakłonienia go do podjęcia aktywności, której charakter najczęściej nie jest językowy. Zaprojektowany w utworze aspekt wykonania, urzeczywistnienia przez czytelnika określonych czynności przesądza o różnicach istniejących pomiędzy wierszami czeskiego poety a tradycyjnym kształtem liryki zwrotu do adresata – Du-lyric, w której „ty” liryczne także staje się głównym bohaterem oraz ośrodkiem kompozycyjnym wiersza. W wypadku utworów Kolářa rola czytelnika nie powinna ograniczać się do świadomego, a jednocześnie biernego odbioru tekstu poetyckiego. Zakłada ona aktywne uczestnictwo. Refleksja nie jest zatem przewidywaną przez autora prymarną reakcją czytającego na wiersz. Ma nią być działanie. Dopiero po nim pojawia się miejsce na akt kontemplacji. Pograniczny status odbiorcy wirtualnego

<sup>8</sup> Wspomniany tom zawiera inne wiersze niż powstałe w połowie lat pięćdziesiątych teksty, których część w 1966 roku została opublikowana pod tym samym tytułem w zbiorze wierszy Kolářa *Vršovický Ežop*. Wspomniane utwory nie mogły ukazać się ze względów cenzuralnych. Na ten temat biografii oraz dorobku artystycznego twórcy zob.: L. Engelking, *Postłowie* [w:] J. Kolář, *Sposób użycia i inne wiersze*, wybór i tłum. L. Engelking, Wrocław 2010, s. 267–288.

<sup>9</sup> Utwory poety oprócz Leszka Engelkinga tłumaczyli także Zbigniew Machej, Andrzej Jagodziński i Joanna Goszczyńska. Teksty w przekładach Leszka Engelkinga ukazywały się w licznych czasopismach, między innymi na łamach „Tygodnika Literackiego” 1990, nr 8 i 1991, nr 4, „Śląska” (Katowice) 1996, nr 1, „Kresów” 1996, nr 1, „Tygła Kultury” 1996, nr 2 oraz 2006 nr 4–6, „Listu Oceanicznego” 1996, nr 32, „Pograniczny” 1996, nr 4, „Frazy” 1997, nr 1, „Czasu Kultury” 1999, nr 2, „Tygodnika Powszechnego” 2002, nr 5, „Przekroju” 2002, nr 5, „Dekady Literackiej” 2002, vol. XII, nr 9–10, „Literatury na Świecie” 1994, nr 9, 1997, nr 9, 1999, nr 5–6, 2006, nr 11–12. W numerze 9. ostatniego ze wspomnianych periodyków znaleźć można *Wiersz celny* w tłumaczeniu Leszka Engelkinga oraz *Już nigdy* w przekładzie Zbigniewa Macheja. Utwory te nie weszły do polskiego wydania poezji Kolářa zatytułowanego *Sposób użycia i inne wiersze*. O praktykach artystycznych czeskiego autora pisali między innymi: Sz. Bojko, *Poetyckie koloże Kolářa*, „Ty i ja” 1972, nr 4; L. Engelking, *Słowo i milczenie Jiříego Kolářa*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 9; idem, *Stolarz z Kladna. Droga życiowa i twórcza Jiříego Kolářa* [w:] *Twórczość w godzinach nadliczbowych. Między sztuką a biografią*, pod red. D. Kalinowskiego, Słupsk 2004; L. Engelking, *Tekst cudzy, tekst własny*., „Czas Kultury” 1999, nr 2.

<sup>10</sup> L. Engelking, *Postłowie* [w:] J. Kolář, *Sposób użycia i inne wiersze*, op. cit., s. 286.

tych wierszy wynika z możliwego połączenia ról: podmiotu lektury, potencjalnego bohatera i/lub realizatora zapisanego w tekście scenariusza, reżysera (zaprojektowanego w nim rzeczywistego zdarzenia) oraz podmiotu autorefleksji (i poprzedzających ją, związanych z działaniem przeżyć), wreszcie przedmiotu obserwacji. Co istotne, przemiana formy poetyckiej w intersemiotyczną – *happening* lub *performance* albo jakość estetyczną sytuującą się na ich pograniczu – dokonać się może jedynie dzięki woli czytelnika, wymaga jego współudziału w procesie kreacji wydarzenia. Innymi słowy, odbiór tekstu powinien być czynny – w taki właśnie sposób można by wytłumaczyć termin „poezja destatyczna” zaproponowany przez Jiřego Kolářa na określenie napisanych przez niego wierszy. Warto zwrócić uwagę na to, że niektóre utwory poety funkcjonują na podobieństwo didaskaliów w tekście dramatycznym pomimo tego, że różnią się od nich formą zapisu, który nie przypomina tekstu pobocznego. Czytelnik-wykonawca zyskuje dzięki nim wskazówki ułatwiające realizację wpisanego w utwór projektu, dostaje także informacje, w jakim zakresie może pozwolić sobie na dowolność podczas wcielania w życie poszczególnych imperatywów. Z wiersza *Nekrolog* odbiorca dowiaduje się na przykład, że powinien zamówić fikcyjną klepsydę, może jednak sam zdecydować, jaki będzie jej kolor – ma do wyboru zielony, fioletowy, żółty, czerwony, niebieski lub biały<sup>11</sup>.

Liczne z zamieszczonych tekstów, na przykład *Imię*, *Gdzie się podziewa?*, *Zeszłoroczny śnieg*, *List*, *Twarz do ściany*, *Strach na wróble*, *Wywieś nalep daj*, *Do widzenia*, podobnie jak sztuka *happeningu* zakładają wykorzystanie elementów naturalnego otoczenia odbiorcy (*environment*). W obcej lub znajomej, czasem domowej przestrzeni czytelnik ma wykonać określone czynności, o których charakterze i przewidywanym porządku następstwa zostaje poinformowany w poetyce imperatywu. Podmiot wiersza w jego inicyjalnej części zawsze ordynuje wykonanie konkretnej, na ogół bardzo prostej czynności typu: „siądź”, „włóż”, „postaraj się”, „idź”, „zdejmij”, „skrzyżuj”, „wywieś”, „połknij”. Po tych nakazach następują kolejne.

Trzeba podkreślić, że zadaniem odbiorcy utworów Kolářa nie jest wcielenie się w konkretną, znaną z imienia i nazwiska, dookreśloną charakterologicznie postać. Czytelnik ma być sobą i, co najwyżej, doświadczyć siebie w roli rozumianej w sposób społeczny. Można to zilustrować na przykładzie wiersza *Sonet*. Zawarty w nim scenariusz zakłada wejście odbiorcy w rolę poety, któremu podsunięta została metoda twórcza polegająca, po pierwsze, na dekompozycji książki jako materialnego obiektu przeznaczonego do czytania, po drugie, sprowadzająca się do całkowitego demontażu pierwotnej chronologii tekstu, po trzecie, przewidująca lekturę tak zdeintegrowanej powieści, po czwarte wreszcie, wymuszająca – w zgodzie z rygorami formalnymi sonetu – napisanie streszczenia tego, co zostało przeczytane:

<sup>11</sup> „Kaź wydrukować/ fikcyjny zielony/ fioletowy żółty czerwony/ niebieski albo biały nekrolog/ i roześlij go znajomym/ Ustalonego dnia/ przywdziej żałobę/ po drodze kup wiązankę/ i połóż ją/ o określonej godzinie/ na zapuszczonym grobie/ Przez resztę dnia spaceruj po mieście/ i upij się” (Su, s. 247). Wszystkie cytowane utwory Kolářa cytuję według wydania: J. Kolář, *Sposób użycia i inne wiersze*, wybór i tłum. L. Engelking, Wrocław 2010. Lokalizuję je w tekście głównym artykułu, oznaczając symbolem „Su”, w nawiasie podając numer strony.

„Weź powieść  
której nie znasz  
wyrzuć okładki i grzbiet  
odetnij paginację  
pomieszaj jak najdokładniej strony  
Wedle takiego nieporządku  
książkę przeczytaj  
i stresz ją  
w czternastu liniijkach” (Su, s. 246).

Wiersze Kolářa najczęściej prowokują wirtualnego odbiorcę do podjęcia – rozumianej w sposób radykalny – gry (z) samym sobą, przez co nawiązują do estetyki *performance’u*. Skłaniają w ten sposób do wystawienia na próbę własnych i/lub społecznych wyobrażeń na temat tożsamości „ja”. Za ilustracje niech posłużą teksty *Usta, Ryba, Podróż, Twarz do ściany, Po wstrząsie*. Wiersz *Usta* projektuje hiperbolizację jednego z elementów ludzkiej fizjonomii za pośrednictwem następującego imperatywu:

„Po rannej kąpeli i śniadaniu  
namaluj sobie usta  
dwa razy większe niż te które masz  
chodź z nimi przez cały dzień  
dopóki nie zjesz kolacji  
i nie pójdziesz spać” (Su, s. 233).

Proponowany odbiorcy sposób autocharakteryzacji (polegający na wykonaniu przesadnego makijażu) przywodzi na myśl kreację alegorycznie rozumianej figury klauna oraz zakłada – podobnie jak sztuka *performance’u* – doświadczenie „ja” w (wytworzonej drogą skojarzeń) roli, a także zmianotwórcze doznanie społecznych reakcji na nią wyrażanych przez przypadkowych – analogicznie jak w sztuce *happeningu* – widzów. Wolno przypuszczać, że mogłyby one oscylować pomiędzy zdziwieniem, rozbawieniem, oburzeniem, skłonnością do ekspresji poczucia własnej wyższości, nieufnością na widok kogoś nieautentycznego, strachem, wreszcie bezpardonową manifestacją wykluczenia społecznego. Wspomniany lęk wynikałby najpewniej z dekontekstualizacji widowiska. Polegałaby ona na pozbawieniu przygodnego odbiorcy tego potencjalnego wydarzenia (zbliżonego swoim charakterem do praktyk *body art*) bariery ochronnej w postaci przestrzeni scenicznej umożliwiającej precyzyjne ustalenie granicy pomiędzy aktorem a widownią. Scenariusz zaprojektowany w wierszu kreuje bowiem sytuację, w której bohater-czytelnik, przypominający postać widywaną na przykład w cyrku, niespodziewanie okazuje się – jak w *happeningu* – elementem codzienności wyzwalamym nieuregulowane żadną normą, spontaniczne, pozbawione estetycznych zapośredniczeń reakcje. Warto zauważyć, że bariery ochronne nie mogłyby zadziałać również w wypadku wykonawcy, ponieważ w wierszu, oprócz uwagi na temat sposobu autocharakteryzacji, nie pojawia się ani jedna sugestia związana z tym, że odbiorca-wykonawca, który zdecydował się na realizację scenariusza,

ma zachowywać się w sposób aktorski. Oznacza to, że powinien pozostać sobą, a jednocześnie wystawić siebie na próbę poprzez sprowokowanie zdarzenia (*event*). W tym właśnie celu zaprojektowane zostają okoliczności sprzyjające przeżyciu doświadczenia związanego z wpisaniem przez otoczenie w jakąś określoną rolę.

Kolejny plan – sytuującego się na pograniczu sztuki *happeningu* i *performance'u* – eksperymentu z tożsamością, do którego przeprowadzenia nakłaniany jest odbiorca, wpisany został w wiersz Podróż:

„Idź  
albo jedź niczego ze sobą nie biorąc  
do miasta  
gdzie nikogo nie znasz  
i zostań tam przez trzy dni  
Kiedy poczujesz głód  
poproś o chleb  
kiedy poczujesz pragnienie  
poproś o wodę  
Śpij gdzie się da  
i codziennie pytaj  
dziewięciu osób o człowieka  
o twoim nazwisku  
i twoich kolejach życiowych” (Su, 237).

W przedstawionym scenariuszu poetyckim proponuje się czytelnikowi, by doświadczył w obcym miejscu trzydniowej bezdomności z wyboru, doznał głodu, pragnienia i zależności od innych ludzi, czyli dowiedział się, na czym polega kondycja żebraka, a równolegle zdystansował się od własnej tożsamości sprzed eksperymentu. Czynnikiem sprzyjającym uzyskaniu tego dystansu mają być opinie dziewięciu osób na jego temat. Analizowany utwór jawi się jako zaproszenie dla odbiorcy do podjęcia próby bycia sobą w innej kondycji, poszukiwania samego siebie w miejscu, w którym nie ma szans na rozpoznanie i społeczne potwierdzenie tożsamości w takiej wersji, w jakiej prezentowała się ona przed realizacją scenariusza. Wspomniane doświadczenie uświadomić może, jak płynna jest granica między autentycznością „ja” i iluzorycznością jego tożsamości, oraz uzmysłwić, że ta ostatnia – jeśli rozumieć ją w kategoriach społecznych – konstituuje się w pierwszej kolejności w spojrzeniu.

Pomysł na jeszcze bardziej radykalny eksperyment zaprezentowany został w utworze *Po wstrząsie* zawierającym scenariusz mający skłonić odbiorcę do zdemolowania wybranego przez niego pomieszczenia, co powinno stać się punktem wyjścia do doznania siebie jako tego, który niszczy, stworzyć impuls do doświadczenia mojego „ja” przez innych jako kogoś, kto podejmuje działania niezgodne ze społeczną normą, a także sprowokować do kontemplacji rezultatów dokonanych spustoszeń:

„Wyłam drzwi  
wyważ i rozbij okna

poprzewracaj meble  
ściągnij obrazy  
rozzruc co się da  
i naśmiec jak się da  
żeby było jak po jakimś strasznym  
wybuchu albo wstrząsie" (Su, 242).

Co istotne, w tym wypadku jako problematyczna zaczyna jawić się kwestia kreacji dzieła sztuki. Wynikiem realizacji wspomnianego scenariusza poetyckiego nie mogłoby być przecież wytworzenie konkretnego obiektu artystycznego, lecz destrukcja przedmiotów codziennego użytku. Całkowitej zmianie ulega tu zatem klasyczna relacja autor – czytelnik (w której pierwszy kreuje literackie artefakty, a drugi zapoznaje się z nimi w akcie lektury) – odbiorca wierszy Koláfa ma stać się wykonawcą, kimś, kto urzeczywistni wpisaną w wiersz koncepcję twórcy, współuczestnikiem działań artystycznych. Ich rezultatem nie będzie dzieło o raz na zawsze ustalonej formie, które może posłużyć za obiekt wielokrotnej percepcji i interpretacji. Efekt sprowadzi się do gestu nieodwracalnej destrukcji tego, co zastane, a także zainicjuje refleksję nad naturą gwałtownie przejawiających się uczuć i stanów psychicznych oraz nieostrością granicy między aktem kreacji i gestem destrukcji, sztuką i życiem. Zatarciu tego rozróżnienia sprzyać będzie brak specyficznie zorganizowanej przestrzeni wyznaczającej precyzyjny podział między wykonawcą i publicznością oraz rezygnacja z dążenia do regulacji czasu trwania określonych działań. Nie ulega wątpliwości, że wdrożony w życie scenariusz – choćby ze względu na hałas związany z wykonywaniem konkretnych czynności, takich jak wyłamywanie drzwi czy wybijanie szyb w oknach – musiałby stać się obiektem spojrzenia i, jak wolno przypuszczać, przedmiotem społecznej interwencji. Jej uczestnicy mogliby się zmieniać i nie musieliby także być świadomi tego, że biorą udział w *happeningowej* akcji o charakterze artystycznym. Ta nieświadomość współdecydowałaby niewątpliwie o specyfice zachowań przypadkowych widzów, natomiast osoba dokonująca zniszczenia, realizując scenariusz, doświadczałaby reakcji innych ludzi, które najpewniej okazałyby się podobne do zachowań życiowych i nie przypominałyby odzewu, jaki wywołuje sztuka. Nieuchronnie nasuwają się zatem pytania: co decyduje o postrzeganiu określonych zajęć jako spektaklu? Czy tylko umowa społeczna i instytucjonalny charakter sztuki?

W wierszach czeskiego twórcy zaprojektowane zostały nie tylko eksperymenty o charakterze społecznym. W tekstach *Twarzą do ściany* oraz *Ryba* odnajdziemy scenariusze zachęcające do przekraczania ontologicznych podziałów. Jeśli czytelnik zdecyduje się wejść w rolę wykonawcy, najistotniejsze stanie się tu sondowanie granicy między tym, co ludzkie, i tym, co nieożywione (rzeczowe) lub między tym, co człowiecze, i tym, co zwierzęce. W utworze *Ryba* wspomniany eksperyment powinien zyskać wymiar ontologiczno-komunikacyjny. W wyniku realizacji wpisanego w tekst scenariusza odbiorca ma poczuć się jak tytułowe stworzenie. Impulsem dla wspomnianego doświadczenia powinna być rezygnacja na jeden dzień z komunikowania swoich potrzeb i emocji

oraz werbalnego reagowania na to, co dzieje się z innymi ludźmi<sup>12</sup>. Natomiast w wierszu *Twarzą do ściany* czytamy:

„Zdejmij ze ściany obrazy  
usuń dywan  
meble zgromadź na środku pokoju  
przykryj je papierem pakowym  
jak przed malowaniem  
idź w róg pokoju  
stań twarzą do ściany  
i wytrzymaj tam jak najdłużej” (Su, 238).

Warto zauważyć, że w wierszu nie zostało dookreślone, czy obiektem ingerencji ma stać się przestrzeń domowa, publiczna, a zarazem przypadkowa, pełniąca na co dzień inną funkcję, czy też specjalnie wcześniej przygotowana do celów wydarzenia przestrzeni. Brak informacji na ten temat daje się zinterpretować jako sygnał wyboru pozostawionego czytelnikowi-wykonawcy. Jeśli zdecyduje się on na realizację scenariusza poetyckiego, to ma do dyspozycji trzy możliwości: 1) albo przeprowadzenie w samotności eksperymentu z samym sobą i przedmiotami codziennego użytku, albo wykonanie go na oczach publiczności w ramach 2) *happeningu* lub 3) *performance’u*. Co istotne, przebieg wydarzenia-doświadczenia będzie zależał od tego, który z wariantów zostanie wybrany. Jeśli wykonawca postanowi wprowadzić w życie opcję drugą lub trzecią, pojawi się możliwość doznania reakcji innych na wieloznaczny gest, który, co warto zauważyć, może być interpretowany jako samouprzedmiotowienie się, wymierzenie sobie kary lub odwrócenie się tyłem do świata. Społeczne reakcje będą zależały od wyboru jednej z interpretacji obserwowanego wydarzenia.

Wpisane w wiersze Kolářa projekty zachęcają również do prowadzenia eksperymentów z czasem, publicznym obiegiem i oddziaływaniem informacji oraz nadawaniem nowego znaczenia przedmiotom o ściśle zdefiniowanych funkcjach. Przykładem gry z doświadczeniem czasowości jest tekst *Powrót*:

„Weź przedmiot  
który znalazłeś  
albo ukradłeś  
i zanieś go tam  
gdzie go znalazłeś albo ukradłeś  
Idź na dworzec  
poczekaj na przyjazd pociągu  
i wyjdź razem z podróżnymi  
jakbyś skądś przyjechał” (Su, s. 243).

---

<sup>12</sup> W wierszu czytamy: „Przez cały dzień/ od chwili kiedy otworzysz oczy/ aż do chwili kiedy wieczorem je zamkniesz/ nie zmieniając/ zwykłego toku swych zajęć/ nie odzywaj się ani słowem// Następnego dnia/ Kup żywą rybę i wrzuć ją do rzeki” (Su, s. 235).



To projekt cofnięcia tego, co już się wydarzyło, odwrócenia biegu zdarzeń definiujących tożsamość podmiotu. Przybycie do miejsca, w którym było się wcześniej, ma stać się punktem wyjścia do refleksji nad procesem utraty tożsamości i uzyskiwania nowej poprzez działanie rozgrywające się w czasie. Ponowne pojawienie się w konkretnym punkcie przestrzeni, w której podjęta została wcześniej określona aktywność, nie zmienia jednak znalazcy w nieznalazcę, a złodzieja w niezłodzieja. Intencja powrotu okaże się zatem jego symulacją.

Projekt korekty biegu zdarzeń lub ich kreacji pojawia się również w wierszu *Zawiadomienie o ślubie*:

„Poszukaj w pamięci  
w historii  
albo w literaturze  
pary zakochanych  
którzy umarli  
zanim zdolali się pobrać  
Każ w ich imieniu  
wydrukować zawiadomienie o ślubie  
i rozdaj je przechodniom na ulicy  
w dniu i o godzinie  
ich ślubu  
podanych na zawiadomieniu” (Su, s. 245).

W odniesieniu do tego scenariusza *happeningu* nie sposób uniknąć następujących pytań: kto okaże się ich podmiotem w sytuacji, gdy potencjalni aktanci albo już nie żyją, albo przysługuje im jedynie literacki, fikcyjny status? Czy zaprojektowane w wierszu upublicznienie zawiadomienia o ślubie będzie miało charakter performatywny? Czy poinformowanie o zdarzeniu, które się nie wydarzyło, może powodować realne skutki?

Wiersz *Zawiadomienie o ślubie* to niejedyny wymyślony przez Jiříego Kolářa eksperyment z informacją. Innym ciekawym przykładem scenariusza związanych z nią praktyk jest wiersz *Wywieś nalep daj*<sup>15</sup>:

„Wywieś za oknem tabliczkę:  
NIE KUPIĘ KOLEKЦИИ ZNACZKÓW  
NIE ZAMIENIĘ MIESZKANIA  
NIE UDZIELAM LEKCJI GRY NA FORTEPIANIE  
NIE ZAGINAŁ PIES  
.....

Nalep na drzwiach:  
WRACAM ZA STO LAT

---

<sup>15</sup> Utwór ten, obok *Zawiadomienia o ślubie*, drukowany był także w zbiorze *Maść przeciw poezji. Przekłady z poezji czeskiej*, tłum. L. Engelking, Wrocław 2008.

UPOWAŻNIONYM WSTĘP WZBRONIONY  
NIE UPRASZA SIĘ O CISZĘ  
ZA ZAŚMIECANIE POMIESZCZEŃ NIE GROZI KARA  
PLUĆ  
WCHODZIĆ TYLKO BEZ UPRZEDNIEGO WEZWANIA

.....  
Daj ogłoszenie:  
SPRZEDAM WÓZEK DLA OŚMIORACZKÓW  
POZNAM NIEINTELIGENTNEGO PANA  
PALĄCEGO PIJAKA KARCIARZA  
BRZYDKIEGO ZWYRODNIALCA RECYDYWISTĘ  
WYLUDNIĘ NOWY JORK NA POCZEKANIU  
WYMIENIĘ PUDEŁKO ZAPALEK NA PIRAMIDĘ  
DARMOWO NAUCZĘ CHODZENIA PO SUFICIE  
....." (Su, s. 252)<sup>14</sup>.

Mamy tu do czynienia ze scenariuszem działań związanych z przeniesieniem fragmentów tekstu literackiego w przestrzeń publiczną, uczynieniem z nich komunikatów (podawanych w zróżnicowanych formach i adresowanych do przypadkowych odbiorców), których celem będzie między innymi parodia treści nakazów i zakazów społecznych oraz ogłoszeń i regulaminów. Efekt stylizacji parodystycznej uzyskany został tu dzięki skonstruowaniu informacji w poetyce negatywnej, radykalnej zmianie znaczenia tekstów podawanych zwyczajowo do społecznej wiadomości lub przygotowaniu kuriozalnej oferty zawierającej na przykład obietnicę usług niemożliwych do wykonania. Realizacja tego projektu – polegająca na poetyckim przekształceniu gatunków wypowiedzi użytkowej, a następnie kolejnej ich rekontekstualizacji poprzez osadzenie w przestrzeni publicznej, wystawienie na widok przypadkowych osób – może spełnić co najmniej cztery funkcje: artystyczną, prowokacyjną, ludyczną oraz manifestującą niezależność myślenia i działania.

Jak pokazują analizowane wiersze, w „poezję destatyczną” Jiříego Kolářa wpisany został projekt twórczości, która wychodzi wprawdzie od słów, ale zmierza albo do ich parodii, albo do porzucenia tego, co językowe, na rzecz działania, które ma być oglądane i powinno aktywizować widza. Ewolucja twórczości artysty warunkowana jest narastającą nieufnością autora w stosunku do języka.

„Z wyjątkiem kilku dzieł – stwierdził artysta w trakcie wywiadu udzielonego Karlovi Hvíždali – takich jak *Ulisses Joyce’a*, czułem nieufność w stosunku do struktury książek w ogóle, a kiedy opanowała mnie nieufność do struktury utworu poetyckiego i rozpadła mi się forma wierszowa, zacząłem szukać poezji gdzie indziej, poza słowem, pisany słowem”<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> W drugiej części wiersza można doszukać się nawiązania do praktyk dadaistycznych. Przedstawiciele współczesnego *street artu* zajmujący się tworzeniem wlepek (zwanymi inaczej stickerami) umieszczanych w przestrzeni publicznej, między innymi w środkach komunikacji miejskiej, uważają za swoich prekursorów właśnie dadaistów. Zob. na ten temat: C. Walde, *Sticker City*, London 2007, s. 20.

<sup>15</sup> *O slově a Bohu. Nedokončený rozhovor Karla Hvíždaly z Jiřím Kolářem*, „Literární noviny” 1996, nr 18, s. 11, cyt. za: L. Engelking, *Postowie* [w:] J. Kolář, *Sposób użycia i inne wiersze*, op. cit., s. 282.

Za wyraz tych poszukiwań uznać można poezję konkretną powstającą w latach 1959–1961 i zamieszczoną w tomie *Wiersze ciszy (Básně ticha)* oraz dzieło zatytułowane *Wiersz węzłkowy* (przedstawiające pętlę na płaszczyźnie oklejonej drukowanymi wyrazami). Kolář tworzył też wiersze asemantyczne (na przykład „analfabetogram” lub „idiogram” [cwokogram]) albo „żyletkowe” i „przedmiotowe”<sup>16</sup>. W końcu artysta zupełnie porzucił pisanie tradycyjnie rozumianej poezji. Rzecz znamienita, że w kolejnej rozmowie na pytanie Karela Hvižďala: „A nie myśli pan o powrocie do pisania, na przykład do pisania znowu jakiegoś dziennika?”, autor *Sposobu użycia* odpowiedział: „Nie, pisanie pogrzebałem już dawno. Zawsze musiałem mieć w sobie jakąś myśl, która mnie do pisania prowadziła, teraz tego już nie mam”<sup>17</sup>.

Najbliższego Kolářowi źródła poszukiwań, które rozpoczynają się od eksperymentu ze słowem, a kończą się na jego porzuceniu, upatrywać należy w jego związkach ze Skupiną 42<sup>18</sup>, czeską grupą artystyczną założoną w 1942 roku, czerpiącą z osiągnięć dwudziestowiecznych awangard oraz realizującą postulaty „osadzenia sztuki we właściwym dla współczesnego człowieka otoczeniu miejskim”<sup>19</sup> i tworzenia jej w taki sposób, aby stanowiła ona nie tyle cząstkę kultury, ile element codziennego ludzkiego życia i losu<sup>20</sup>. Rzec by można, że Kolář wyciągnął ostateczne konsekwencje z tych postulatów. Natomiast w myśleniu autora o codzienności i naturze spektaklu dostrzegalne są wyraźne wpływy surrealistów, dadaistów oraz futurystów. Ci ostatni niebezpiecznie uważani są za prekursorów sztuki *happeningu*, czego świadectwem mogą być zarówno opisy futurystycznych „poezokoncertów”, jak i wypowiedzi programowe sformułowane przez artystów związanych z tym ruchem, chętnie podejmujących temat zacierania granic między sztuką i życiem<sup>21</sup>. Tom Kolářa *Sposób użycia*, w którego tytule w czytelny sposób zmanifestowana jest użytkowa funkcja tekstu poetyckiego, służebna wobec idei kreowania przez odbiorcę nowych jakości estetycznych, jest ważnym etapem nie tylko

<sup>16</sup> Ibidem, s. 282–287.

<sup>17</sup> Wszystkie moje kolaże brały się z moich przeżyć. Z Jiřím Kolářem rozmawiają Ivan Wernisch i Karel Hvižďala, tłum. Z. Machej, „Literatura na Świecie” 1997, nr 7, s. 30.

<sup>18</sup> Ze Skupiną 42 związani byli tacy artyści, jak Ivan Blatný, Jiřina Hauková, Josef Kainar, Jan Hanč, František Gross, Ladislav Zivř, Jan Kotik, František Hudeček, Miroslav Hák. W gronie tym oprócz poetów, malarzy i rzeźbiarzy znaleźli się także teoretycy i krytycy sztuki: Jiřidřich Chalupceky i Jiří Kotalík. Zob. E. Engelking, *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy*, Łódź 2005.

<sup>19</sup> Zob. idem, *Postłowie* [w:] J. Kolář, *Sposób użycia i inne wiersze*, op. cit., 273.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Zob. *Antologia polskiego futurizmu i Nowej Sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, wybór i oprac. H. Zaworska, Wrocław 1978; Marija Sinjakowa, *Russkij futurizm. Teorija. Praktika. Wspominanija*, Moskwa 1999. Warto przypomnieć także fragment manifestu *Teatr varieté* z 1913 roku autorstwa Tommaso Marinettiego: „Należy wzbudzić zaskoczenie i konieczność działania wśród widzów na parterze, w lożach i na galerii. Tutaj tylko kilka rad, jak to osiągnąć: kilka krzesel posmarować klejem, żeby widz – pan lub pani – przykleiwszy się, wywoływał ogólną wesołość (...). Jedno i to samo miejsce sprzedać dziesięciu osobom, co wywoła tłok, pretensje i kłótnie. – Panom i paniom, o których wiadomo, że są lekko zwariowani, łatwo się irytują lub odznaczają ekscentryzmem, dać bezpłatne miejsca, żeby wywołali bałagan, wykonując obsceniczne gesty, podszczypując damy czy zachowując się nieobyczajnie w inny sposób. – Na krzesłach rozsypać proszek wywołujący swędzenie, kichanie itp.”. F.T. Marinetti, *Das Varietétheater* [w:] U. Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und einer künstlerischen Revolution. 1909–1918*, Köln 1972, s. 75, cyt. za: E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 17.

w indywidualnym rozwoju twórczym autora, lecz także staje się znakiem istotnych przemian zachodzących w światowej sztuce drugiej połowy XX wieku, coraz częściej porzucającej ideę homogeniczności poszczególnych dziedzin aktywności twórczej i otwierającej się – między innymi za pośrednictwem estetyk *happeningu*<sup>22</sup> oraz *performance'u*<sup>23</sup> – na konstruowanie przekazów intersemiotycznych. Wspomniane przemiany dotyczyć mogą – jak pokazały analizowane przykłady – także utworu poetyckiego, który z obiektu lektury i refleksji estetycznej przekształca się w jakość performatywną o potencjale kreacyjnym, zmiano- i tożsamościotwórczym. Tekst poetycki sam w sobie podlega zatem upodrzednieniu i wymaga – niczym sztuka spektaklu – analizy w powiązaniu z działaniami, które ma sprowokować.

### Summary

#### **Between Poem, Happening and Performance: Jiří Kolář's "Destatic Poetry"**

The article concentrates on the inter-relations between poetry, happening and performance designed as worked out in the writings of the Czech poet Jiří Kolář. His poetic book *Instructions for use* calls for a new form of reception in insisting on the new experiences, perceptions and discoveries on the reader's part. The poem sets forth scenarios of happenings or performances; and poetry begins to function like spectacle. Kolář named this kind of literary art "destatic poetry". The poem becomes transformed into a performative act, affecting the reader's identity.

---

<sup>22</sup> Najistotniejsze realizacje sztuki *happeningu* datowane są na koniec lat 50. i lata 60. XX wieku. Ich rozwój widoczny był zarówno w Stanach Zjednoczonych Ameryki oraz Japonii, jak i w Europie: we Francji, w Republice Federalnej Niemiec, Austrii, Wielkiej Brytanii, Polsce i Czechosłowacji. Sam termin pochodzi natomiast od tytułu wydarzenia 18 *happeningów* w 6 częściach. Coś, co ma się zdarzyć zorganizowanego w Nowym Jorku w 1959 roku przez Allana Kaprova. Zob. na ten temat. T. Pawłowski, *Happening*, op. cit., s. 27.

<sup>23</sup> Już na początku lat 70. XX wieku techniki artystyczne spod znaku *performance'u* stają się bardziej ekspansywne niż *happening*. Ibidem, s. 8.