

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Polonistyki

Anna Rykier  
Nr albumu: 297261

# Językowy wymiar twórczości Zbigniewa Warpechowskiego: słowo/ tekst/ performance

Praca magisterska  
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem  
Prof. dr. hab. Wojciecha Dudzika  
Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

Warszawa, czerwiec 2014

*Oświadczenie kierującego pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

*Oświadczenie autora (autorów) pracy*

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

## **Streszczenie**

Działalność artystyczna Zbigniewa Warpechowskiego, polskiego artysty i teoretyka sztuki, dostarcza ciekawych odniesień i kontekstów do badania związków sztuki performance ze sztuką słowa. Twórczość tego artysty pozwala spojrzeć na sztukę performance jak na swego rodzaju system komunikacji, oparty na działaniu. Artysta ten widzi źródło swoich performances w doświadczeniu poetyckim, a w swoich działaniach świadomie wykorzystuje słowo jako tworzywo, działając w obrębie materii języka. Przykładami tego rodzaju manipulacji są takie zabiegi jak: odczytywanie fragmentów poezji w trakcie performance'u, wykorzystanie wizualnych aspektów słowa, tworzenie przestrzeni dialogu z publicznością itp. Słowo było przez niego wykorzystywane również jako dopełnienie wystąpienia. Do opisu performances Warpechowskiego można wykorzystać teorie semiotyczne, które pozwalają lepiej zrozumieć sposób funkcjonowania znaków w wydarzeniu typu performance. Również bogata autonarracja stworzona przez artystę ma charakter performatywny. Koncepcje artysty na temat sztuki, w zestawieniu z osiągnięciami współczesnej humanistyki oraz teoriami antropologów, teatrologów, teoretyków sztuki i przedstawicieli badań nad językiem, stwarzają możliwość odkrywania nowych perspektyw performatyki jako dziedziny nauki.

## **Słowa kluczowe**

performance, słowo, poezja, sztuka żywa, sztuka współczesna, sztuka akcji, semiotyka

## **Linguistic Aspects of the Artistic Activity of Zbigniew Warpechowski: Word/ Text/ Performance**

### **Dziedzina pracy (14.7)**

14.7 kulturoznawstwo

Dziękuję Panu Zbigniewowi Warpechowskiemu za inspirację i wsparcie.

The written word and cry  
give no meaning  
to the presence  
they only give  
a pseudo-presence  
of pseudo-presence  
THE presence of the Artist  
gives nothing  
BUT it gives another alternative  
„BUT”  
which gives a meaning  
to nothing  
or  
- it gives its record  
- the presence of record without any  
meaning  
- meaning of the presence of record  
- the meaning of the crying absence  
- the crying absence of the meaning.

( Zbigniew Warpechowski, 1972 r.)

# Spis treści

1. <b>Przedmowa</b> .....	7
2. <b>Wprowadzenie – poezja w działaniu a autodefinicja artysty</b> .....	11
3. <b>Rola słowa w sztuce performance</b>	
3.1.Słowo jako tworzywo.....	17
3.2.Słowo jako dopełnienie.....	24
3.3.Scenariusz czy improwizacja?.....	28
4. <b>Performance jako system znaków</b>	
4.1.Jak czytać performance – znak czy fenomen?.....	33
4.2.Semiotyka a zjawisko sztuki performance.....	36
4.3.Językowy wymiar sztuki performance.....	42
4.4.Komunikowanie w sztuce performance – widzialność performerera.....	46
5. <b>Autonarracja jako performance</b>	
5.1.Pisanie o sztuce performance.....	51
5.2.Potrzeba pisania wobec interpretacji aktu twórczego.....	54
5.3.Pisanie performatywne.....	59
6. <b>Zakończenie</b> .....	65

7. <b>Aneks</b> .....	68
8. <b>Bibliografia</b> .....	80

# 1. Przedmowa

Decyzja, aby w pracy naukowej zająć się sztuką efemeryczną nie jest łatwa. Wynika to głównie z ulotnego – jak sama nazwa wskazuje – charakteru tego typu działań artystycznych. Jak mówić o dziełach, które znikają równie szybko, jak powstają? Współcześnie jest to szczególnie palący temat. Nie tylko ze względu na to, że coraz więcej dzieje się w tym obszarze sztuki, ale przede wszystkim ze względu na rozwój techniki i rosnący dostęp do multimediiów, który zmienia zakres działań artystycznych, a przede wszystkim pole oddziaływania sztuki. Mimo że dysponujemy różnymi sposobami zapisu, wydają się one z różnych powodów niewystarczające. Obok szkiców, dokumentów, wspomnień uczestników, tekstów krytycznych i innych materialnych śladów wydarzenia na plan pierwszy wysuwa się zapis filmowy, technika tyleż dziś oczywista, co kontrowersyjna.

Nagranie zacierza wiele szczegółów wydarzenia artystycznego i przejawia szereg ograniczeń natury technicznej. Trudno za jego pomocą oddać atmosferę odbioru i reakcje widowni, jednocześnie dokonując zapisu działań performerów. Dodatkowo nagranie wideo wykonywane jest z jednej tylko perspektywy, co uniemożliwia odbiorcy samodzielny wybór interesujących go elementów spektaklu czy wydarzenia artystycznego. Długo jeszcze można by wymieniać wady tej formy rejestracji, ale zamiast tego, z uwagi na temat tej pracy, wypadałoby zadać pytanie, poruszane przez wielu ekspertów różnych dziedzin nauki – czy należy zrezygnować z wykorzystywania nagrań w badaniach teatru czy sztuki performance?

W „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”<sup>1</sup> została opublikowana dyskusja między Leszkiem Kolankiewiczem a Agatą Adamięcką-Sitek, której głównym punktem spornym było nagranie filmowe spektaklu Jerzego Grotowskiego *Apocalypsis cum figuris* wykonane przez Ermando Olmiego. Podczas gdy Adamięcka-Sitek broniła wykorzystania rejestracji spektaklu w pracy badawczej, Kolankiewicz opowiadał się za bezpośrednim doświadczeniem. Problemem, który pojawił się na gruncie tej dyskusji, było określenie, co tak naprawdę podlega badaniu – oryginał czy rejestracja.

---

<sup>1</sup> Leszek Kolankiewicz, Agata Adamięcka-Sitek, *Korespondencja*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 114 (2003), s. 93-102.



Rejestracja (czy to w formie wideo czy w jakimkolwiek innym medium) pozostaje niejako wtórna w stosunku do oryginału, jednak w przypadku spektaklu – który przecież jest powtarzany wielokrotnie, ale za razem każde przedstawienie jest niepowtarzalne ze względu na drobne niuanse – określenie, czym jest oryginał również pozostaje kwestią sporną. Nie można w tym przypadku znaleźć pierwotnej wersji w formie materialnej. Spektakl można odegrać ponownie lub udokumentować, ale nie zatrzymać w czasie. Jest to tym bardziej znaczące w przypadku sztuki żywej, jaką jest sztuka performance, której zasadniczą cechą jest właśnie ulotność. Peggy Phelan w tekście *Unmarked: The Politics of Performance* stwierdza jednoznacznie, że performances są niereprodukowalne i nie da się ich zarejestrować, gdyż wydarzenie, które się zakończyło, jest już nie do „uratowania”<sup>2</sup>. Mimo to trudno zaprzeczyć, że rejestracja nie tylko stanowi dokument, świadczący o tym, że performance miało miejsce, ale jest często jedynym sposobem na podjęcie analizy performance. Poprzestanie na wierze, że pamięć jest niezawodna, nie wystarcza niekiedy nawet najlepiej przygotowanym badaczom. Możliwość powrotu do dzieła, wydarzenia, spektaklu, stanowi silną potrzebę, nawet jeżeli przeciwstawia się oczywistej jednorazowości i efemeryczności wykonania.

Wielu praktykujących performerów zajmuje podobne stanowisko, jakie reprezentuje Phelan. Również Warpechowski negatywnie odnosi się do szeroko pojętej techniki, a także do zapisu na taśmie wideo i do telewizji jako medium widząc w nich niebezpieczne narzędzie, które służy krytykom, ale przeważnie nie służy artystom. Poprzez użycie nagrań, „zatracamy poczucie teraźniejszości, witalności, życia w nas samych”<sup>3</sup>. Dalej artysta stwierdza dobitnie, że była to „genialna intuicja tych artystów, którzy uciekli od możliwości zapisu, utrwalania, odczytywania nawet fotograficzno-opisowej dokumentacji. (...) Dopóki maszyna telewizyjna będzie się rozrastać, sztuka musi iść w innym kierunku”<sup>4</sup>. Jednak Warpechowski nie zakazuje zapisu swoich performances. Większa część rzeczywiście została udokumentowana i co więcej, dokumentacja ta jest dostępna szerokiej publiczności. Do tego artysta sam dołożył wiele trudu, by utrwalić

---

<sup>2</sup> Peggy Phelan, *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*, [w:] tejsze, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London 1993, s. 147-180.

<sup>3</sup> Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik bis*, Otwarta Pracownia, Kraków 2006, s. 101-104.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

pamięć po swoich performances, samodzielnie spisał przebieg swoich występów, a także dotyczące ich wspomnienia.

Pojawiają się również głosy w obronie dokumentacji. Jeden z nich należy do Amelii Jones, zdaniem której nie istnieje żaden sposób utrzymywania niezapośredniczonej relacji z jakimkolwiek produktem kultury<sup>5</sup>. Taka relacja nie jest możliwa, ponieważ widz zawsze jest uwikłany w swój własny punkt widzenia, który ujawnia się niezależnie od tego, czy performance jest przez niego oglądane na żywo czy z rejestracji. Zdaniem autorki wrażenie uzyskane na podstawie bezpośredniego uczestnictwa w wydarzeniu nie powinno być *ad hoc* uznawane za bardziej uprzywilejowane, niż to uzyskane dzięki studiom nad dokumentacją, gdyż obie te formy doświadczenia są równie intersubiektywne. Warto w tym miejscu odwołać się do studium autorstwa Petera Snow z Monash University, który po przeprowadzeniu wywiadów z uczestnikami performances, zwrócił uwagę na problem wybiórczości ludzkiej pamięci<sup>6</sup>. Można zatem pokusić się o zadanie pytania, czy widz może patrzeć obiektywnie? Czy ta obiektywność jest w ogóle dostępna dla widza, skoro, jak się okazuje, jesteśmy uwikłani w nasze własne ograniczenia i często zwracamy uwagę na to, co subiektywnie jest dla nas interesujące?

Wobec tego trudno rozstrzygnąć, jak powinien zachować się badacz, który chce zająć się daną tematyką, ale nie ma już dostępu do konkretnych wydarzeń artystycznych. W tej sytuacji znajduje się również autorka tej pracy. Dlatego wydaje się konieczne, aby zaznaczyć na wstępie, że niniejsza praca opiera się w dużym stopniu na analizie materiałów archiwalnych, co pociąga za sobą wszystkie wskazane wyżej przeszkody i niedogodności. Hipotezy stawiane przez autorkę są wynikiem takiego właśnie, zapośredniczonego spojrzenia badawczego. Na potrzeby opracowania tego tematu wykorzystano metodę badania dokumentacji, zdjęć, nagrań i tekstów opublikowanych oraz tych udostępnionych przez instytucje publiczne i przez samego artystę. Należy zwrócić uwagę, że nie wszystkie te archiwalia doczekały się opracowania. Materiał uzyskany w ten sposób i wysnute na jego podstawie wnioski zostały skonsultowane z artystą.

---

<sup>5</sup> Amelia Jones, *Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, „Art Journal” 56/4 (1997), s. 11-18.

<sup>6</sup> Peter Snow, *How Performances Endure Over Time*, „About Performance” 4 (1988), s. 25-35.

Pozostaje jeszcze kwestia terminologii, którą trzeba wyjaśnić na początku. Mimo sporów na temat poprawności użycia zapożyczenia terminu „performance” w wersji niespolonizowanej, w tej pracy będzie używany właśnie ten wariant. Warto dodać, że termin ten na gruncie polskiej nauki jest często zastępowany przez odpowiedniki, takie jak „performans” lub „performens” przeważnie w rodzaju męskim<sup>7</sup>. Decyzja o użyciu bezpośredniego zapożyczenia została podjęta ze względu na potrzebę zachowania spójności z terminologią używaną przez omawianego artystę. Zbigniew Warpechowski posługuje się przeważnie terminem „performance” w liczbie pojedynczej i „performances” w liczbie mnogiej, w rodzaju nijakim, z którym zetknął się – jak wspomina w *Podręczniku* – w 1975 roku w Marsylii<sup>8</sup>, a więc też na gruncie anglojęzycznym. Ta strategia będzie tutaj kontynuowana.

Niniejsza praca dzieli się na cztery części. Pierwsza z nich dotyczy związków poezji ze sztuką performance. Druga – sposobów wykorzystania słowa performance i zagadnienia obecności słowa w tego rodzaju wydarzeniu. Trzecia natomiast jest poświęcona semiotyce i możliwości spojrzenia na sztukę performance z perspektywy tej dziedziny nauki. Czwarta obejmuje zjawisko autonarracji i jej performatywny wymiar na przykładzie analizy tekstów autorskich Zbigniewa Warpechowskiego – zarówno teoretycznych, jak i krytycznych, ale przede wszystkim dotyczących jego własnej twórczości

Opracowanie powyższych tematów ma na celu prześledzenie kluczowych elementów w twórczości artystycznej Zbigniewa Warpechowskiego oraz tych aspektów sztuki performance, które sytuują się gdzieś na pograniczu teatru i twórczości słownej. Warpechowski jest niewątpliwie postacią wielowymiarową, której praca artystyczna obejmuje okres burzliwych przemian historycznych, dlatego też trudno jest objąć całokształt działalności tego artysty w jednej rozprawie. Twórczość Warpechowskiego, jako działalność intermedialna i interdyscyplinarna, obejmuje wiele różnych tematów i wątków, które znacznie przekraczają objętość tej pracy, dlatego też postanowiono skupić się tylko na wybranych aspektach. W niniejszej pracy zostały omówione te konteksty twórczości Warpechowskiego, które pozwalają na badanie związków sztuki performance z poezją i stwarzają możliwość rozumienia sztuki

---

<sup>7</sup> Leszek Kolankiewicz, *Performans czy performens?*, „Dialog” 5 (2003), s. 182-183.

<sup>8</sup> Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990.

performance jako swego rodzaju systemu komunikacji, opartego na działaniu. Prace artysty, wybrane zostały pod kątem możliwości dokonania takiej analizy. Hipoteza, jaką autorka stawia sobie na początku rozważań, zakłada, że sztuka performance posiada silne związki z językiem i może być postrzegana jako rodzaj wypowiedzi. Centralne miejsce w niniejszej pracy zajął problem słowa w twórczości artysty, uważanego za prekursora sztuki performance w Polsce.

## 2. Wprowadzenie

### **Poezja w działaniu a autodefinicja artysty**

W kwietniu 2014 w galerii Lokal\_30 w Warszawie, odbyło się performance zamykające cykl *Poematki*, czyli, jak stwierdza artysta<sup>9</sup>, wydarzenie podsumowujące ponad pół wieku jego poszukiwań twórczych. Artysta rozpoczął od wstępu, w którym przedstawił, jak wyglądała poezja kiedyś i w jaki sposób ewoluowała, powołując się na zmarłych poetów i cytując ich obficie. Szczególnie ważny wydaje się ostatni przytoczony cytat z Michela de Montaigne'a, o tym, co możemy wyrazić rękoma, który artysta skomentował tymi słowami:

Właściwie nie trzeba specjalnie rozciągać języka, można coś powiedzieć przy pomocy rąk; nie trzeba używać tego języka, (...) dlatego wszedłem w te *Poematki*<sup>10</sup>.

Następnie po krótkiej przerwie, przystąpił do działania. Najpierw napisał na czystej kartce papieru słowo „poem” i zademonstrował je publiczności, potem sięgał po kolejne kartki, na których nie pisał już nic – dwie pierwsze zademonstrował jak poprzednią, kolejne przedzierał w różnych miejscach i pokazywał publiczności. Jedną z kartek podpalił, jedną zamoczył w wodzie. Rzucił papier zgnieciony w kulki w stronę widzów. Przeciął swoje policzki żyłką i pozwolił krwi spływać na czystą, białą kartkę. Następnie napisał na niej słowo poem, używając własnej krwi zamiast atramentu. Kulminacyjny moment stanowiło wypatroszenie dwóch ryb, którego artysta dokonał z namaszczeniem na dużym arkuszu papieru. Z wnętrzości wykonał napis „poem”. Na zakończenie artysta zostawił autograf na ścianie galerii, po zadeklarowaniu, że ta

---

<sup>9</sup> Patrz: Aneks.

<sup>10</sup> Nagranie ze zbiorów autorki.

ściana będzie jego poematem. Ostatni gest został skierowany w kierunku pewnej dziewczyny z widowni, którą artysta poprosił, aby resztę życia przeżyła jako jego własny poemat.

Każdy ma swoją własną definicję sztuki performance, jak twierdzi Roselee Goldberg<sup>11</sup>. W rzeczy samej, definicji jest tyle, ile jest osób zainteresowanych tym zagadnieniem. Można z grubsza prześledzić historię sztuki performance i jej ewolucję na przestrzeni dziejów, ale nie można zaprzeczyć, że istotna jest tu perspektywa, z jakiej się tego dokonuje. Faktem jest, że każdy badacz postrzega korzenie tego pojęcia na swój własny sposób. Interdyscyplinarność sztuki performance i wielość możliwych ujęć tego zagadnienia komplikuje dodatkowo i tak już skomplikowany problem. Zbigniew Warpechowski proponuje własny sposób patrzenia na zjawisko sztuki performance, który wykląda zarówno w swoich tekstach teoretyczno-filozoficznych, jak i w swoich wystąpieniach. Jego autodefinicja, jako artysty, wiąże się nierozzerwalnie z dociekaniem na temat znaczenia ludzkiej egzystencji oraz z poszukiwaniem istoty tego, co człowiek może wyrazić.

Zaczynał jako architekt, jednak studia rzucił po czterech latach nauki z tęsknoty za sztuką uprawianą w murach Akademii Sztuk Pięknych. Szybko jednak przekonał się, że zinstytucjonalizowana forma sztuki nie pozwoli mu dotrzeć do odpowiedzi na nurtujące go pytania, dlatego ze studiów szybko zrezygnował. Wtedy jego poszukiwania zaczęły ciążyć ku poezji. Rozczytywał się w francuskich poetach wyklętych, które zdobywał na różne sposoby, często dzięki pomocy kolegów. Eksperymentował z formą wiersza, ale niedosyt, który go prześladował, spowodował wyjście poza konwencje i zapoczątkował długą drogę przez sztukę performance. W *Podręczniku* znaleźć można wzmiankę na temat jego rozstania z poezją w tradycyjnym rozumieniu:

Swoimi wierszami więcej nie będę się zajmował. Ale bez doświadczenia poetyckiego nie byłoby moich performances, albo po prostu byłbym kimś innym<sup>12</sup>.

Janusz Zagrodzki zwrócił uwagę na silny związek Warpechowskiego z polskimi romantykami, który to fakt, jego zdaniem, pozwolił na samookreślenie artysty we wczesnym stadium jego pracy twórczej:

---

<sup>11</sup> Roselee Goldberg, *Performance: A Hidden History*, [w:] *The Art of Performance: A Critical Anthology*, red. Gregory Battcock, Robert Nickas, ubu editions, New York 2010, s. 22.

<sup>12</sup> Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik bis...*, *op.cit.*, s. 25

Warpechowski związany uczuciowo z dziedzictwem polskiego romantyzmu szczególną uwagę przywiązywał do wileńskich wystąpień ruchu „Promienistych” (1820) pod przywództwem Tomasza Zana. Sformułowana w ów czas [została] teoria magnetycznego oddziaływania energii twórczej, natchnienia, ośnień, objawień<sup>13</sup>.

Sam artysta potwierdza ten fakt, mówiąc, że w momencie, gdy dowiedział się o seansach „Promienistych”<sup>14</sup> – którzy, trzymając się za ręce, otaczali kręgiem jednego z uczestników improwizujących poezję – zapragnął „być narzędziem poetyckim całym ciałem”<sup>15</sup>. Wyjść poza utarte schematy tworzenia poezji i dojść do jej sedna innymi drogami. Zaczął zajmować się sztuką performance od komponowania „realności poetyckich”, jak sam nazywał swoje wczesne wystąpienia. Stanowiły one, w rozumieniu artysty, płynne „przejście od wieczoru poetyckiego do zdarzenia poetyckiego”<sup>16</sup>. Pierwsze performance zostało wykonane w 1967 roku w Krakowie w klubo-kawiarni Rynek 13 jako *Kwadrans poetycki z towarzyszeniem fortepianu i adapteru*. Tekst, stanowiący osnovę wystąpienia, wygląda następująco:

1. – Zaświecić światło
2. – Kwadrans poetycki – 15 min. poezji – ani jednego wiersza – to znaczy nie będę kłamał  
– nie opiszę lasu ani też jednego drzewa  
IDŹCIE DO LASU DOTKNIJCIE ZOBACZCIE  
POSŁUCHAJCIE  
uszanujcie drzewo  
– nie opiszę nieba ani ziemi  
– nie opiszę domów w których żyjecie – uszanuję je  
– nie opiszę ani jednej twarzy która jest mi bliska i ani jednej której już nie ma  
– miłości nadziei i strachu  
– nie obnażę siebie  
– a mimo to udowodnię wam że jest to 15 minut poezji  
– ANI JEDNEJ METAFORY  
przenośni, frazy, elipsy, paraboli

---

<sup>13</sup> Zbigniew Warpechowski, *W służbie sztuce: przegląd twórczości z lat 1963-2008*, BWA, Lublin 2008, .s 6.

<sup>14</sup> Improwizacje Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i in.

<sup>15</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik: autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance*, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 15.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 28.

- ANI JEDNEJ POCHWAŁY PODZIWU ZACHWYTU
- ANI CHWILI ROZPACZY REZYGNACJI OBURZENIA  
OBRZYDZENIA, ZANIEPOKOJENIA
- ANI CHWILI ZASTANOWIENIA REFLEKSJI
- WSPOMNIENI PONIŻEŃ ANI WYWYŻSZEŃ
- ANI JEDNEJ RZECZY

---

– + 15 minut poezji

---

zaprzeczać bluźnić przewidywać odbraćzować

złocić ukwiecać udawać oczyszczać

1 minuta ciszy

1 minuta światła rozweselenia rozmów przerwa relaks odpoczynek

1 minuta ciemności

1 minuta dźwięków

1 minuta śpiewu

1 minuta mierzenie

1<sup>17</sup>

To, co uderza w tym wierszu, to właśnie zaskakująca „zdarzeniowość”. Wiersz jakby chciał wyrwać się poza obręb kartki i zamienić się w działanie. Można przypuszczać, że gdyby artysta wykonał opisywane powyżej czynności bez słów, efekt i tak byłby osiągnięty. Problem tkwi może jedynie w tym, że odbiorcy nie są jeszcze przyzwyczajeni do odbioru poezji innej niż ta, która wyraża się w słowach i żeby uznać coś za wiersz potrzeba jego zwerbalizowanej formy. Część druga performance’u była już dokładnym urzeczywistnieniem tego, co artysta nazywał „realnością poetycką”:

Polegało to na tym, że namawiałem publiczność do wyrażenia w dowolny sposób (gestem, zachowaniem, słownie, mimiką) bardzo prostych pojęć, np. „tak”, „nie”, „miara”, „wysokość”. Próba zbiorowego urzeczywistnienia słów, które są przecież budulcem poezji<sup>18</sup>.

Chociaż były to bardzo proste pojęcia, a język ludzki skonstruowany jest w taki sposób, by wyrażać skomplikowane treści i opisywać abstrakcyjne zjawiska, to działania wykonywane na potrzeby wystąpienia były rodzajem konstruowania wypowiedzi innymi środkami niż werbalne. Poszukiwaniem przedwerbalnego rodowodu języka. Elementem, który interesował

---

<sup>17</sup> Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik...*, *op.cit.*, s. 15.

<sup>18</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 18.

Warpechowskiego przez cały okres jego twórczości było zmaganie się z tym, co człowiek może wyrazić, przy jednoczesnym dostrzeżeniu ograniczoności dostępnych człowiekowi sposobów wypowiedania się. „Batożenie języka” to właśnie określenie, którego artysta używał dla określenia podstawowego znaczenia poezji. Rozpracowywanie sensów i poszukiwanie autentycznego przesłania dokonywało się w jego twórczości właśnie na zasadzie poddawania próbie wszystkiego, do czego jesteśmy przyzwyczajeni jako uczestnicy kultury – z językiem, tradycją, tekstami kultury i zachowaniami społecznymi włącznie. Jerzy Hanusek zauważa, że:

Swoją sztuką Warpechowski kulturę gwałci, a to przecież bardzo niekulturalne. Kultura jednak więcej zawdzięcza gwałcicielom niż impotentom – to prawda niemal banalna<sup>19</sup>.

Warpechowski, dokonując wzmiankowanego gwałtu na kulturze, przyczynia się do epokowego przejścia i pozwala spojrzeć z większą uwagą na wiele otaczających nas „oczywistości”. Stefan Morawski stwierdza dobitnie, że Warpechowski „za bary bierze się z absolutem”<sup>20</sup> w poszukiwaniu istotnych odpowiedzi na pytania, które sobie stawia. Pytania te przybierają często charakter rozważań filozoficznych nad tym, co przekracza granice ludzkiego rozumienia i to w sztuce pokłada nadzieję na możliwość dzielenia się swoimi odkryciami. Nie znajduje w poezji dość miejsca, by wyrazić wszystkie aspekty bycia w świecie, żyjący poeci nie dają mu nadziei na poszerzenie pola, dlatego sięga po bardziej autentyczną i wymagającą, jego zdaniem, sztukę performance:

Bo jakie wymyślić zgrabne metafory dla takich słów jak nędza, upodlenie, kłamstwo, oszczerstwo, złodziejstwo, bandytyzm, zbrodnia. Poetyckie „rozpychanie języka” i kunszt językowych zbitek nie może przylegać do tak prozaicznych terminów. Nie idzie mi o to, żeby poeta wyręczał sprytnych demagogów w fałszywej trosce o pokrzywdzonych, ale odwracając wzrok od zła i podłości, śmieszne staje się jego życie duchowe, jak westchnienie błazna na arenie. Sztuka rodzi się z miłości, wielkiej miłości jaką darzy nas Stwórca, lecz nie z miłości własnej, która zaciemnia obraz świata. Przykro mi, że od żyjących poetów nie otrzymałem żadnej pociechy, czyli współodczuwania<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Jerzy Hanusek, *Warpechowski – kapłan sztuki performance*, [w:] tegoż, *Robak w sztuce*, Otwarta Pracownia, Kraków 2001, s. 77-78.

<sup>20</sup> Stefan Morawski, *Kantata filozoficzna Zbigniewa Warpechowskiego*, „Obieg” 7-8 (1991), s.

<sup>21</sup> Zbigniew Warpechowski, *Statecznik*, Labirynt 2, Lublin 2004, s. 61.



Warpechowski porzuca poezję w jej dotychczasowym wymiarze i pozostaje wierny sztuce performance, w której dostrzega:

(...) więcej szlachetności i to, co zniechęca, czego się boją inni, skazanie siebie na przymus twórczości i odkrytość niemożliwości<sup>22</sup>.

Jego działania wpisują się w ramy wyznaczone przez wrażliwość artystyczną lat 60. i 70. XX wieku, na które przypada jego debiut artystyczny. Charakterystyczny dla tego okresu zwrot w stronę akcji i zdarzenia jako bardziej autentycznej formy wyrazu odbija się echem w jego działalności artystycznej. Grzegorz Dziamski, jak i inni badacze, widzą źródło sztuki performance lat 70. w sztuce gestu, czyli *action painting*, Jacksona Pollocka<sup>23</sup>. Rodowód tej dziedziny sztuki jest jednak niejasny i teoretycy nie są zgodni co do tego, gdzie szukać jej korzeni. Dla sztuki polskiej lat 70., którą przygotowały sympozja i plenery lat 60., swoje znaczenie miała również poezja, która stała się polem do eksperymentowania ze środkami wyrazu szczególnie eksploatowanym przez środowiska awangardowe i „pseudoawangardowe”<sup>24</sup>. Sam Warpechowski przypomina czytelnikom *Podręcznika bis*, że:

Uznani za pierwszych performerów na świecie Vito Acconci, Terry Fox (1969r.!) też wyszli od poezji. Japończyk Seiji Shimoda też<sup>25</sup>.

Dlatego warto zauważyć, że doświadczenia poetyckie przyczyniły się do kształtowania wypowiedzi artystycznych lat 70. Dorobek romantyków, który wycisnął piętno na polskim doświadczeniu artystycznym, także miał tutaj swój udział, jak to widać na przykładzie doświadczeń omawianego artysty. Nie jest on jednak przypadkiem odosobnionym. Dla porównania warto przywołać praktyki słowne teatrów studenckich, wprowadzanie słowa w przestrzeń miejską przez Akademię Ruchu, a także nieco bliższe domenie, jaką zajmuje się sam Warpechowski, działania Ewy i Andrzeja Partumów oraz sztukę poczty uprawianą przez artystów

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>23</sup> Grzegorz Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska* [w:] *Performance: praca zbiorowa*, wybór tekstów Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski, Jan St. Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 21.

<sup>24</sup> Piotr Piotrowski, *Dekada: o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1991, s. 11.

<sup>25</sup> Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik bis...*, *op.cit.*, s. 30.

w Polsce i na świecie<sup>26</sup>. Jednak przede wszystkim należy wspomnieć o Jerzym Beresiu, który na równi z Warpechowskim jest uważany za prekursora sztuki performance i również wykorzystywał wizualny wymiar słowa w swoich działaniach. Przykładów można wymienić wiele, na co nie ma miejsca w tej pracy, która w założeniu ma charakter monograficzny. Trudno jednak przeoczyć rozmaite formy pracy ze słowem, które wpłynęły niejako na charakterystykę lat 70. Miały one różny wymiar i ich cele nie były identyczne. Dla jednych słowo było tworzywem, z którego może powstać coś nowego, dla innych jedynie dopełnieniem pracy artystycznej lub formą komentarza, ale istnieli też tacy, dla których słowo było po prostu narzędziem prowokacji. Niewątpliwie było ono obecne w praktykach artystów rozpoczynających działalność w latach 60. lub 70. i warto poświęcić jego roli oraz funkcjonowaniu w świecie sztuki więcej uwagi.

### 3. Rola słowa w sztuce performance

#### 1. . Słowo jako tworzywo

Hasło „słowa w przestrzeni”<sup>27</sup> głoszone przez włoskich futurystów, jak również wysiłki kolejnych pokoleń artystów, m.in. poetów konkretnych, sprawiły, że słowo przestało być postrzegane wyłącznie jako nośnik treści i stało się czymś na kształt materiału podlegającego pracy analitycznej. Należy zauważyć, że słowo, wyrwane z obszaru praktycznego użycia, wycięte z systemu semantycznego nabiera nowych cech i pozwala na siebie spojrzeć z perspektywy wolnej od utartych skojarzeń. Prezentuje w ten sposób swoją wartość interpretacyjną w takim wymiarze, który jest niedostępny w typowych okolicznościach językowych, obciążonych systemem relacji społecznych i kulturowych.

Stanowisko współczesnej nauki rewaloryzuje problem interferencji i kompatybilności mediów, w których rola zmysłów plasuje się na innym szczeblu wartości. Problematyka słowa jako tworzywa dotyka bezpośrednio tematu relacji słowa i obrazu. Kategoria „dwumediowości”<sup>28</sup>,

---

<sup>26</sup> Por. Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70.: awangarda*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009.

<sup>27</sup> Ian Hamilton Finlay – *poezja konkretna: prace na papierze z kolekcji Stanisława Dróżdża*, red. Krzysztof Morcinek, Janusz Legoń, tłum. Dariusz Stankiewicz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2000, s. 13.

<sup>28</sup> Por. Beata Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005.

stosowana głównie w stosunku do wspomnianych mediów – słowa i obrazu – zajmuje w tym obszarze badawczym miejsce szczególne. W dyskursie nad relacją tych dwóch mediów duże znaczenie zyskały działania artystyczne modernistów i postmodernistów. Piktografia, emblemat, epitafika, anagram to tylko niektóre z przykładów historycznych, które stanowiły inspirację do rozważań nad rodzajem relacji między słowem a obrazem. Jeśli uznać malowidła w jaskini Lascaux za jeden z pierwszych przejawów języka, w którym obraz ma charakter kognitywny, otwiera się przed nami szeroki obszar analityczny, który prowadzi do stwierdzenia daleko idącej paraleli między tymi dwoma mediami. Litera to „niemimetyczne formy plastyczne”, jak zauważa Agnieszka Karpowicz w jednym ze swoich esejów<sup>29</sup>. Litera w tym ujęciu posiada potencjał wizualny trudny do zakwestionowania. Język oddziałuje na człowieka nie tylko dźwiękiem, ale i swoim wymiarem wizualnym, który stanowi dopełnienie, bądź przyczynia się do zwiększenia siły oddziaływania słowa, a nawet do wzbogacenia jego warstwy znaczeniowej. Jest to wynikiem tak zwanego zwrotu piktorialnego, o którym pisze Thomas Mitchell w swojej *Picture Theory*<sup>30</sup>. Rozwój piśmienności przyczynił się do rewaloryzacji materialnego wymiaru słowa. Tę materialność języka wykorzystuje poezja współczesna, ale i kultura popularna, massmedia, a wtórnie również propaganda polityczna. Skłania się ku niej również sztuka performance, która kładzie nacisk na kontekst słowa i jego oddziaływanie w świecie rzeczywistym.

Zbigniew Warpechowski wykorzystuje słowo w swoich działaniach jako materiał do obróbki, w obrębie którego dokonuje pewnych zabiegów i swego rodzaju manipulacji, mających na celu przekazać pewną treść odbiorcy. Performer nie ogranicza się do podstawowego użycia słowa jako narzędzia komunikacji, ale pracuje na nim, szukając ukrytego w nim potencjału twórczego. Jak już zostało wspomniane, poezja odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu jego osobowości artystycznej i wiele z jego utworów poetyckich nosi znamiona poezji konkretnej. Jednak sam nigdy nie przyznawał się do afiliacji z poezją konkretną, ani żadnym innym nurtem. Jego poszukiwania zwróciły się w inną stronę – w stronę autentyczności przeżycia. Bez względu na

---

<sup>29</sup> Agnieszka Karpowicz, *Wizualność- piśmienność. Wybrane funkcje pisma w sztuce plastycznej XX w.*, [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Paweł Rodak, Philippe Artières, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 123-135.

<sup>30</sup> William J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1995.

podejście ideologiczne artysty, nie można jednak przeoczyć faktu, że słowo często pojawia się w jego działaniach w formie dźwięku, znaku, w formie wizualnej i w formie tekstu – poetyckiego, teoriopoznawczego lub filozoficznego.

Słowo jako znak dźwiękowy zostało użyte m.in. w performance *Nonintervention*, czyli nieinterwencja. W trakcie tego wystąpienia z ust artysty padło słowo „nic”. Motyw nicości interesował artystę już wcześniej, szczególnie w fazie konceptualnej, którą przechodził w latach 70., a dokładnie od 1972 roku. *Nic+Nic+Nic+Nic*, *Nonintervention*, *Nieinterwencja – Nic*, *Rien!*, *Modlitwa o Nic* to tylko niektóre z przeprowadzonych przez artystę akcji mających na celu „hipostazowanie nic”, czyli konceptualne zamyślenie nad problemem nieistnienia, które artysta skomentował w następujący sposób:

Rozważania o „Nic” wykraczają poza zakres metafizyki, chyba że będziemy to traktować jako znak logiczny bądź egzystencjalny, jako nieobecność czegoś<sup>31</sup>.

Zabiegi artystyczne Warpechowskiego miały również na celu podkreślenie tej nieobecności, czyli unaocznienia jej na różne sposoby. Nic jako pojęcie stawało się materiałem do pracy intelektualnej, z którą wiązał się wysiłek przekazania trudnego do skonceptualizowania zjawiska. Ze względu na podejście refleksyjne sztuki Warpechowskiego, Jan Przyłuski rozróżnia dwie ścieżki w twórczości artysty: ścieżkę nicości i ścieżkę istnienia. Omawiane tutaj performances należą do ostatniej grupy<sup>32</sup>.

Proces pogłębiania dyskursu między słowem a obrazem doskonale argumentuje Mitchell, stwierdzając, iż człowiek jako „mówiące zwierzę” posiada zdolność językową w postaci atrybutu, zaś zdolność do postrzegania obrazu jest tym, co w nim najbardziej pierwotne, co odwołuje się do jego instynktów<sup>33</sup>. Zdolność językowa i zdolność postrzegania obrazu to według niego sfery człowieczeństwa, których zanegowanie jest błędem, a funkcjonowanie w świecie wymaga ich akceptacji i dalszego rozwijania. Jednym z pierwszych performances, w których artysta pracował na słowie jako znaku komunikacyjnym w postaci wizualnej było performance

---

<sup>31</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 28.

<sup>32</sup> Jan Przyłuski, *Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk 2007, s. 55-56.

<sup>33</sup> William J. Thomas Mitchell, *Picture Theory...*, *op.cit.*, s. 23-25.

*Woda* zorganizowane w Biurze Poezji Andrzeja Partuma w 1972 roku. Warpechowski wykorzystał fizyczną obecność wody, rozdając widzom szklanki napełnione czystą wodą, oraz pojęciową obecność wody dzięki „planszy z napisem woda długości ok. 1 metra położonej na podłodze”<sup>34</sup>. Żywa rybka umieszczona na planszy, dusiła się z braku wody, której obecność (bądź nieobecność) zwiastował napis. Znaczenie przypisywane słowu woda umieszczonemu na płachcie ujawnia się poprzez relację z otoczeniem, w którym znajduje się dusząca się rybka. Napis bez rybki budzi nieco inne konotacje. Dlatego właśnie specyficzne użycie słowa „woda” przywodzi na myśl założenia sztuki kontekstualnej zawarte w manifestie Jana Świdzińskiego. Zdaniem artysty i teoretyka, „sztuka jako sztuka kontekstualna zainteresowana jest tylko relacją (jako gotowością połączenia z przedmiotem w określonym kontekście)”<sup>35</sup>. Zwracał on również uwagę na ciągłą dezaktualizację znaczeń w sztuce i unikanie ustabilizowania się znaczenia danego słowa czy przedmiotu, przy jednoczesnym przeciwstawieniu się relatywizmowi. Wielość znaczeń miała wynikać nie z przyjętej perspektywy, ale ze zmiany parametrów, czyli kontekstu.

Sztuka kontekstualna proponuje znak, którego kryterium prawdy ustalone przez kontekst zmienia się nieustannie (zaczyna być tak, że „p” – zaczyna być tak, że nie „p”). Przedmiot „O” otrzymuje znaczenie „m” w czasie „t”, w miejsce „p”, w sytuacji „s” w stosunku do osoby/osób „o” wtedy i tylko wtedy. Zmiana któregokolwiek z tych parametrów dezaktualizuje poprzednie znaczenia<sup>36</sup>.

W przypadku napisu „woda” mamy do czynienia ze znaczeniem ukonstytuowanym przez leżącą na płachcie z tym napisem rybkę pojawiającą się w roli parametru w sytuacji performance, odbywającej się w określonym czasie, przy obecności widzów, którzy wyposażeni zostali w wodę w szklankach. Przy innym doborze parametrów znaczenie napisu byłoby inne. Jednak trzeba przyznać, że w szerszej perspektywie, działania Warpechowskiego przekraczają sztukę kontekstualną, dzięki odwołaniu do pojęć, które stają się dla artysty obiektami namysłu i pracy intelektualnej, dokonującej się ponad wyznaczonym kontekstem.

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>35</sup> Jan Świdziński, *12 punktów sztuki kontekstualnej*, [w:] *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Labirynt, Lublin 1977, <http://swidzinski.art.pl/12punktow.html>, 29.03.2014.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

W performance wykonanym w Marsylii w roku 1975 pod tytułem *Nonintervention*, którego pierwowzorem było performance *Nieinterwencja – Nic*, przeprowadzone w Łodzi w 1974 i przeistoczone następnie w *Rien!*, Warpechowski trzymał w ustach rybkę przywiązaną czerwoną wstążką do gołębia, który siedział na ramieniu artysty. W momencie, gdy artysta wykrzyknął słowo „rien”, rybka poderwała się do lotu w ślad za spłoszonym gołębiem. Nicość występowała tu jako brak czegoś co przed chwilą było obecne. Natomiast w performance *Nieinterwencja - Nic* doszło do innej sytuacji, choć rekwizyty były podobne. Rybka w akwarium i gołąb w klatce połączone były wstążką, z której na blacie stołu ułożony był napis „nic”. Na czole artysty ubranego w strój hokeisty widniał taki sam napis. Artysta otworzył klatkę i pozwolił odlecieć gołębiowi „wraz z przywiązaną do drugiego końca czerwonej wstążki – rybką”<sup>37</sup>. W performance *Rien!* gołąb nie opuścił klatki.

Niejednokrotnie artysta wykorzystywał słowo jako oś, wokół której rozgrywało się wydarzenie. Warto wymienić chociaż kilka spośród wielu dostępnych przykładów. W performance 4 z 1981 roku, które odbyło się w Galerii Jaszczurowej w Krakowie, artysta wykonał oś czterech pojęć – filozofia, historia, personalizm, socjalizm – po czym wbił swoją dłoń na umieszczony po środku osi gwóźdź. Zaś w performance *Water – Fire – Life* z 1972 roku, wykonanym w Edynburgu, słowo „life” zostało ułożone z rybich korpusów. W podobny sposób, w 1991 roku w BWA w Koninie w ramach pierwszych spotkań sztuki aktywnej, artysta wykorzystał nieczystości wydobyte własnoręcznie z wieży ciśnień, z których ułożył napis „sztuka”, komentując to dosadnie w odniesieniu do stanu sztuki współczesnej uzależnionej od koniunktury: „gówno, które wyszło z podziemia, sztuką nie jest, pozostanie gównem nadal!”<sup>38</sup>.

Słowo wykorzystane zostało przez Warpechowskiego w postaci pojedynczych liter w performance *Dialog z Fryderykiem II*, czyli autorem książki *Antymachavelli* i zdaniem artysty „głównym intrygantem rozbiorów Polski”. Performance odbyło się na Friedrichplatz w Kassel w 1988 roku. Przebieg wydarzenia opisany został w *Zasobniku* w następujący sposób:

Nacinając trawnik nożem, wkładałem tekturki z literami (...) w dwóch rzędach, tak że stojąc twarzą do pomnika [Fryderyka II], widziało się napis „Machiavelli”, a tyłem do

---

<sup>37</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 33.

<sup>38</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 138.

niego, czyli tak jak „widzi” pomnik – „Antymachavelli”. Potem postawiłem przed pomnikiem lustro, żeby zobaczył, a następnie wykopałem krzak ostu i posadziłem go na osi tego wszystkiego. Tę całą instalację obsadziłem jeszcze kilkudziesięcioma tekturkami z nazwiskami ludzi „wielkich” tego świata<sup>39</sup>.

Instalacja ułożona w ten sposób, którą artysta postrzegał jako proces, odnosiła się w dużym stopniu do optyki i kwestii względności postrzegania. Nie można pominąć faktu, że również słowo w postaci tekstu stanowiło element przewodni lub podstawę przebiegu performance’u. Inny interesujący sposób na użycie słowa jako tworzywa w postaci wizualnej ilustruje cykl performances *Azja*, w których tło dla wydarzeń artystycznych stanowiło przedstawienie plastyczne, a następnie gigantycznych rozmiarów rzeźba tego właśnie słowa. Również przygotowanie rzeźby i ustawienie wokół niej rekwizytów z poprzednich performances na kształt śmietniska, artysta uznał za performance. Zyskało sobie tytuł *Wykonanie słabości*. W całym cyklu słowo góruje nad całością koncepcji artystycznej jako tytuł, ale także puenta, zwięzłe podsumowanie wizji artystycznej, która ma zmieścić się w obrębie zakresu znaczeniowego słowa „Azja”. Pierwsze performance z cyklu odbyło się w BWA w Lublinie w 1987 roku. Ostatnie w 1990 w Bernie w Szwajcarii.

Performance pod znaczącym tytułem *Wierszoperformance* miało miejsce wyłącznie w obrębie tekstu pisanego, który został wysłany jako zaproszenie do Galerii DESA w Krakowie 7 lutego 1977 roku. Warto przytoczyć tekst w całości:

I. Na urodzajnej ziemi leżał na wznak mędrzec  
i uważnie śledził wzrokiem słońce.

Przez cały Dzień wykonał pół obrotu głową.

To było To CZEGO OCZEKIWANO OD NIEGO.

Drugie pół obrotu wykonał leżąc na brzuchu.

Przez całą noc widział Słońce.

To było To CZEGO ON OCZEKIWAŁ OD ZIEMI.

O świcie wskoczył do jeziora i To BYŁO

JUŻ WSZYSTKO.

II. W ziemi urodzajnej był dołek po twarzy

mędrca. Spadł deszcz. Zrobiło się

małe jeziorko.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 92.

(Zajrzałem tam. Było słońce)<sup>40</sup>

10 *antyprzekazań* to performance, które ewoluowało wokół tekstu napisanego przez Warpechowskiego. Zostało zaprezentowane na V Międzynarodowym Sympozjum Sztuki Performance w Lyonie w 1983 roku. Artysta dostał propozycję napisania 10 przykazań, na które Stefan Morawski miał odpowiedzieć antyprzekazaniami. Przykazania nie zachowały się jednak, gdyż kartki z zapisem zabrał ktoś z widowni, za pozwoleniem artysty. W 1992 roku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu miało miejsce wystąpienie zatytułowane *Przepluty wierszyk*, podczas którego Warpechowski czytał wiersz, robiąc po każdym słowie przerwę na splunięcie na żywą dżdżownicę, pełzającą po lustrze umieszczonym na blacie stołu. Lustro wcześniej zostało skropione krwią z wskazującego palca artysty. Poszczególne wyrazy rozpoczynające wiersz pozostawały tylko w luźnym związku i nie były powiązane ze sobą składniowo, dopiero po wyliczeniu następowała część zasadnicza – deklaracja, która miała oddziaływać na emocje odbiorcy:

TO WSZYSTKO ZAMYKAM W WOKU PRZEZROCZYSTYM MOJEJ  
WYOBRAŹNI TEN WOREK ZAMYKAM W ŻELAZNYM PUDLE MOJEGO  
ROZUMU TO PUDŁO JEST ZAMKNIĘTE DIAMENTOWYM ZAMKIEM MOJEJ  
DUSZY TEN ZAMEK MOŻE TYLKO OTWORZYĆ DIAMENTOWY KLUCZ  
TWOJEJ DUSZY<sup>41</sup>.

Ważne w tym kontekście jest również performance *Poezja umarła* z 1992 roku, w którym odczytywany tekst również pełni zasadniczą rolę, służąc jako rodzaj partytury. Performance odbyło się nieco wcześniej od wspomnianego wyżej *Przeplutego wierszyka*, w Galerii Zderzak w Krakowie. Wydarzenie zostało zapowiedziane jako „przypomnienie <<realności poetyckiej>>”. Artysta wszedł na salę z nagim mężczyzną na rękach, wyniósł go na zaplecze, po czym odczytał tekst z projekcją ryb na pięciolinii i muzyką jazzową w tle:

Wydobyłem z dołu ciało/ dół był pełen błota/ ciało było poety/ poeta był bez duszy/ dusza  
rozpłynęła się w błocie<sup>42</sup>.

Potem zaczął wymieniać cechy „błotoduszy” martwego poety, między innymi. „białowierszysta”, „poetycko upoetyczniona”, „politycznie-pederastyczna”, „kwiecisto-

<sup>40</sup> Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik bis...*, *op.cit.*, s. 57.

<sup>41</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 151-152.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 143-145.



kamienna”, „poczęciowo-śmiertelna” itd. Nagi mężczyzna został wniesiony na salę jeszcze dwa razy w trakcie performance’u. Na koniec artysta zaprezentował pokaz slajdów, składających się z przedstawień grobu Hölderlina i wieży Hölderlina w Tybindze, brzegu morza w niezidentyfikowanym miejscu (z widoczną na zdjęciu żoną artysty), linii horyzontu na Morzu Północnym. Artysta dokonał tutaj przekroczenia tekstu i poprzez uwzględnienie aspektu czasoprzestrzennego stworzył tzw. „tekst transcendentalny”, którą to umiejętność Dick Higgins przypisywał m.in. twórcom poezji wizualnej<sup>43</sup>.

Warpechowski dokonywał wielu publicznych odczytów swoich tekstów, wplatając je twórczo w aranżowane wydarzenia. Najbardziej znanym przykładem wykorzystania cudzego tekstu jako osnowy własnego wystąpienia jest *Krytyka Czystego Rozumu* z 1993 roku, wykonana również w Galerii Zderzak w Krakowie. Tutaj tekst filozoficzny Immanuela Kanta posłużył jako punkt wyjścia do snucia polemicznej wizji, zilustrowanej działaniami sytuującymi się na granicy konceptu i skrajnego doświadczenia zmysłowego – na przykład wkładanie palców do kubków z gotującą się wodą i karmienie psa mięsem podawanym mu na własnej twarzy, zamiast z miski.

Poza tekstem pisanym w wielu performansach duże znaczenie ma tekst wypowiedziany przez artystę w formie improwizacji, bez pisanego pierwowzoru. Kluczowym przykładem jest, chyba najczęściej przywoływany przez krytyków, *Dialog z rybą* z 1973 roku, który odbył się podczas Lubelskiej Wiosny Teatralnej. Tytułowy dialog z duszącą się z braku wody rybą, ze względu na kurtuazyjny charakter wypowiedzianych z czułością fraz, często jest interpretowany jako nawiązanie do dyskursu propagandowego komunistów w Polsce lat 60. i 70., mającego na celu odwrócenie uwagi od rzeczywistych problemów<sup>44</sup>. W tej kategorii można również wymienić *Z trumny* z 1981 roku, w którym artysta wygłosił wykład na temat sytuacji Polski i narodu polskiego z pozycji nieboszczyka leżącego w trumnie. Również w wyżej wymienionym cyklu

---

<sup>43</sup> Dick Higgins, *Strategia poezji wizualne: trzy aspekty*, [w:] *Nowoczesność od czasów postmodernizmu oraz inne eseje*, red. Piotr Rypson, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 168.

<sup>44</sup> Por. Marcin Lachowski, *Zbigniew Warpechowski – przedstawienia egzystencji*, [w:] *Zbigniew Warpechowski, Prace z lat 1962-2011*, Sosnowiec 2012, s. 8; Łukasz Ronduda, *Zbigniew Warpechowski. Potrzeba autentyzmu*, [w:] tegoż, *Sztuka polska lat. 70.: awangarda*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009, s. 118; i in.

*Azja* duże znaczenie miały dygresje na temat „azjatyckości” związanej z uczuciem słabości duchowej Polaków.

Wszystkie wyżej wymienione przykłady, szczególnie te dotyczące słowa w formie tekstu, pozwalają zwrócić uwagę na problem znaczenia słowa w konstrukcji wystąpienia. Warto zadać sobie pytanie, czy wykorzystanie słowa jako materiału do obróbki jest jedynym sposobem w jaki artysta je wykorzystuje. Istnieje również możliwość spojrzenia na słowo w performance jako dopełnienie wizji artystycznej. W miarę upływu lat artysta zaczął coraz bardziej odchodzić od wykorzystania jakiegokolwiek tekstu w swoich performances na rzecz budowania szczególnego rodzaju tekstu na podstawie czystych działań. Dopiero od roku 2012 powrócił do problematyki słowa we wspomnianym już cyklu *Poematki*, który zaplanował jako kłamrę zamykającą jego długą i trudną drogę przez sztukę performance.

## **2. . Słowo jako dopełnienie**

W performances Warpechowskiego słowo spełnia również inną funkcję – dopełnienia wypowiedzi artystycznej. Dopełnienie wydarzenia artystycznego za pomocą słowa obejmuje szereg różnych rozwiązań. W tym rozdziale poświęcimy uwagę tylko kilku z nich. Podstawowe dwa rodzaje to: słowo rozumiane jako rodzaj bodźca lub wstępu przed właściwym wydarzeniem oraz słowo jako komentarz do wydarzenia. Dopełnienie nierzadko było trudne do rozgraniczenia, a niekiedy nawet nierozdzielne, z całością wystąpienia. Można jednak zaobserwować pewne różnice w funkcjonowaniu słowa jako tworzywa, omówionego w poprzednim rozdziale i słowa jako dopełnienia. Głównym wyznacznikiem jest odmienny sposób przygotowania tekstu, inne cechy stylistyczne i inne usytuowanie w stosunku do pozostałych części wystąpienia. Słowo w tym drugim przypadku przeważnie pojawia się przed rozpoczęciem lub po zakończeniu wykonywania pewnych czynności. Czynności te mogą oddziaływać niezależnie od słowa, ale trzeba przyznać, że tego typu dopełnienie wzbogaca działania artystyczne o bardziej precyzyjnie wyrażoną treść. Artysta może dodatkowo sterować interpretacją swoich działań dzięki słowu występującemu w tej funkcji.

Szczególnym przypadkiem są wykłady, które artysta wygłaszał przeważnie za granicą tytułem wprowadzenia widzów w swoją twórczość, streszczając niekiedy wykonane przez siebie

performances. Na przykład na potrzeby performance *Remis*, który odbył się w 1984 roku w Kuenstlerhaus w Stuttgarcie, Warpechowski dokonał wprowadzenia w postaci wykładu na temat poprzednich wystąpień, w których jako rekwizyt wykorzystana była ryba. Artysta dokonał streszczenia performances po francusku i wykazał ich wzajemną relację<sup>45</sup>. Tego rodzaju mówionych wstępów Warpechowski wygłosił wiele. Trudno rozgraniczyć je od właściwej części wystąpienia. Były one sposobem na wprowadzenie widzów w problematykę tego, czego mają doświadczyć za chwilę. Dzięki temu widzowie mogli odebrać performance w pełniejszy sposób i ustosunkować się do niego. Szczególne znaczenie miało to dla widowni niezaznajomionej z twórczością artysty i dla widowni zagranicznej, która miała sporadyczny tylko dostęp do polskiej sztuki. Wykłady tego typu były niekiedy sposobem wyrażenia stosunku artysty do pewnych koncepcji filozoficznych i zjawisk artystycznych. Tematy takich wystąpień były bardzo różnorodne. Dobrą ilustracją jest tutaj konceptualny performance  $\frac{1}{2}$ , wykonany w Galerii Dziekanka w 1979 roku, który otwierał wykład na temat historiozofii lub wspomniany już performance 4, rozpoczynający się silnie zabarwionym emocjonalnie wyrażeniem stosunku artysty do stanu kultury lat 70.

Przypadek uzupełnienia tekstem artystycznej kreacji ilustruje *Champion of Golgotha*. Tutaj tekst posłużył jako dookreślenie wizji wykreowanej już za pomocą umiejętnie użytych znaków ikonicznych i ich modyfikacji. Pierwsze performance z tego cyklu miało miejsce na Sympozjum w Jankowicach koło Poznania w 1978 roku bez użycia żadnego tekstu i bez wizualnej obecności słowa. Drugie performance z tego samego roku odbyło się już z wykorzystaniem tekstu jako osnowy wydarzenia i jego nieodłącznego elementu składowego. W trzecim, które artysta zatytułował po prostu *Champion*, tekst został wpleciony w wydarzenie, ale miał służyć już nie jako komponent działań, ale jako wyjaśnienie idei stojącej za tą konkretną serią performances. Było to odsłonięcie motywacji stojących za artystą i ujawnienie jego sposobu rozumowania, który doprowadził do pomysłu przedstawienia współczesnego stosunku do religii i pustego kultu idoli, który zubaża kulturę. Zasadnicze punkty tego komentarza stanowiły:

---

<sup>45</sup> Patrz wideo zamieszczone na stronie: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/warpechowski-zbigniew-remis>, 5.04.2014.

1. Idolatria – bezmyślne i obłądne uwielbienie, kreowanie idoli przez menedżerów i bezmyślne uleganie im. 2. Droga krzyżowa – XIV stacji jako największy i najdonioślejszy dramat człowieka w niezwykłej kondensacji. Odwracam wszystkie znaczenia i sensu zgodnie z duchem mechanizmów kreowania idoli – bohaterów naszych czasów. Wszystko ma być lekkie, miłe i przyjemne, a przy okazji reklamuje się np. Coca-colę. Coca-cola jest odpowiednikiem octu z żółcią podanego Jezusowi. 3. Chrystus i Sokrates zostali skazani na śmierć demokratycznie, większością głosów<sup>46</sup>.

Natomiast w piątym z kolei wystąpieniu w Galerii Labirynt w Lublinie na międzynarodowym spotkaniu performerów pod hasłem „Performance & Body” w 1978 roku, Warpechowski przedstawił „tekst przewodni”, czyli tekst mający na celu wyłożenie podstawowych treści i motywów, które będą przewijały się przez cały performance, przedstawienie specyfiki wydarzenia i przygotowanie widzów na to, co ich spotka:

Madames et Messieurs  
Ladies and Gentlemen  
Panie i Panowie!  
Ja Zbigniew Warpechowski z łaski Wielkiej Tajemnicy  
Samowolnie, prawem Kaduka, samozwańczo  
mianuję się odpowiedzialnym  
za osobę Mistrza  
Któremu nadałem tytuł:  
Champion of Golgotha  
Cokolwiek Go spotka, Złego czy Dobrego  
Nie Wam będzie zawdzięczał  
ani nie spadnie na Was.  
Po raz pierwszy w dziejach będziecie czyści.  
Umywam wam ręce.  
Wybrałem Go sam  
Będzie spełniał moje życzenia  
ale będzie dla Was miły  
jeszcze miłszy!

---

<sup>46</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 44.

bo ja odpowiadam za jego upadki  
ja mu włożę krzyż  
i ja Go ukrzyżuję  
nowocześnie, sprawnie, wytwornie  
i bez bólu(...)  
Na znak zgody wypijcie ze mną  
Coca-colę  
Champion odejdzie bez żalu, uśmiechnięty  
i słodki  
Ale Jego Szmata  
będzie moja!<sup>47</sup>

Przytoczony tekst nawiązuje do retoryki kultury popularnej i przywodzi na myśl sposób prowadzenia konferansjerki. Można więc zastanawiać się, czy nie należy uznać go już za część składową wystąpienia, ze względu na jego silny związek z działaniami artysty w trakcie performance'u. Jednak sam fakt, że tekst pojawia się przed właściwym działaniem pozwala sklasyfikować go jako formę dopełnienia. Jakiego rodzaju dopełnienia? Aby odpowiedzieć na to pytanie warto przywołać koncepcję Johna Austina dotyczącą performatywów, czyli takich wypowiedzi, które mogą powodować w świecie pewną zmianę i w ten sposób przybierają charakter działań. Dotyczy to głównie tych wypowiedzi, które trudno określić jako prawdziwe lub fałszywe, np. „Mianuję Ciebie...”, „Mogę się założyć, że...” itp. Austin klasyfikuje je ze względu na ich potencjał sprawczy na „fortunne” i „niefortunne”, czyli mówiąc prosto, udane i nieudane<sup>48</sup>. Jacques Derrida z kolei nie wyklucza spojrzenia na wszystkie wypowiedzi jak na performatywy, bo wszystkich ich dotyczy ryzyko „niefortuności”, czyli braku efektu. Filozof polemizuje z myślą Austina, który jego zdaniem nie docenił potencjału performatywności wypowiedzi, konstatując, że wypowiedź może być performatywem, nawet jeżeli nie niesie ze sobą materialnych skutków, bo cechą szczególną wszystkich bez wyjątku wypowiedzi jest potencjalność, czyli możliwość, ale nie konieczność pociągania za sobą pewnych konsekwencji<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 45-46.

<sup>48</sup> John Austin, *Performatywy i wypowiedzi konstatające*, [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. i wstęp Bohdan Chwedeńczuk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993, s. 550-708.

<sup>49</sup> Jacques Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, tłum. Adam Dziade, Janusz Margański, Paweł Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s.395-400.

Powyższy przykład tekstu przewodniego może zostać uznany za działanie słowami, które ma na celu ukonstytuowanie pewnego wydarzenia, stworzenie specyficznej sytuacji w świecie rzeczywistym. W ten sposób użyte słowo ustanawia pewien porządek – porządek performance o Championie – który będzie dotyczył obecnych w danym momencie widzów i który widzowie powinni uznać za obowiązujący, mocą wypowiedzianego słowa.

### 3. . Scenariusz czy improwizacja?

Tekst może być improwizowany w trakcie performance'u, a niekiedy przygotowany wcześniej – jako przyczynek do wystąpienia, osnowa, dopełnienie. Stanowić może również swego rodzaju partyturę, proto-scenariusz, albo, generalnie rzecz ujmując, projekt performance'u – o ile w ogóle coś takiego istnieje. Cechą wyróżniającą performance od typowego spektaklu dramatycznego wydaje się właśnie brak scenariusza, na którym oparte jest wydarzenie, czyli skonkretyzowanej formy planowanego rozwoju akcji. Można jednak przypuszczać, że istnieją inne elementy warsztatu, których charakter przywodzi na myśl proto-scenariusz czy partyturę do wystąpienia lub pewien ustalony sposób przygotowania się do samego wydarzenia, który stosuje performer:

Każdy performance jest bezpośrednio poprzedzony rozgrzewką. (...) Jest wiele rodzajów rozgrzewki, każda przynależna swojemu performerowi i swojemu performansowi. Poprzedza ona każdy z nich – estetyczny, rytualny, społeczny, sportowy, polityczny, osobisty – jest czasem liminalnym, niekiedy krótkim, a niekiedy rozciąglonym, kiedy to performer przygotowuje się do przeskoku od „gotowości” do „spełnienia”<sup>50</sup>.

Rozgrzewkę, jak zauważa Richard Schechner, można rozumieć różnie, jednak podstawową jej cechą jest prosty fakt, że poprzedza ona samo wystąpienie. Zbigniew Warpechowski przez okres całej swojej aktywności artystycznej był otwarty na różne formy tego przygotowania do performance'u i różne formy inspiracji. W zeszycie performerera znalazł się ciekawy zapis, który postanowił opublikować w swoim *Zasobniku*, jako świadectwo przebiegu „rozgrzewki” w rozumieniu Schechnerowskim. Po ustaleniu terminu, w którym może się odbyć performance, artysta podporządkowuje przyszłemu wydarzeniu swoje myśli i obserwacje. Potem następuje

---

<sup>50</sup> Richard Schechner, *Performatyka: wstęp.*, tłum. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 273.

decyzja wykorzystania lub odrzucenia możliwości użycia poprzednich pomysłów i rekwizytów lub przetworzenia ich.

W sytuacji czystej muszę wyjść od zera. Moje czuwanie jest ukierunkowane na trzy sprawy: 1) jakaś oferta estetyczna, wizualna (tak!), która może się ujawnić w zachowaniu – czynności, ruchu, rytmie i przedmiocie, rekwizycie, wnętrzu. 2) Sens, odniesienie, tzn. moja rzeczywistość aktualna – ich rzeczywistość domniemana, konieczność lub zbędność – wymiar, odniesienie np. do sztuki, albo do czegoś innego, lub brak odniesienia i wymiaru (w pustce albo w kosmosie)<sup>51</sup>.

Na pierwszym miejscu pojawia się konieczność zaproponowania kształtu estetycznego, czyli odczuwalnego zmysłami zestawienia przedmiotów, ciała artysty i przestrzeni wydarzenia. Następnie zostaje im przyporządkowany określony sens, czyli zamierzone przez artystę możliwe odczytanie performance'u lub odniesienie do określonych znaczeń ze sfery osobistej artysty, domniemanej rzeczywistości odbiorców, do „konieczności”, czyli stanu rzeczy, do sztuki i tak w nieskończoność. Dalej w kolejności sytuuje się:

3) rodzaj, czyli: albo obiekty, przedmioty, sytuacje będą mi służyć do czegoś (...) – albo rzeczy, przedmioty, rekwizyty ułożą się tak, że ja im będę służył, (...) będę metaforycznym łącznikiem znaczeń, sensów, akcentów, atrybutów zawartych w rzeczach – mogę też wymieszać te dwa rodzaje, szukać innego lub unikać jakiegokolwiek rodzaju (w tym sensie).

Krótko mówiąc, kolejną decyzją, jaką musi podjąć performer, jest podporządkowanie się materii dzieła, czyli swego rodzaju improwizacja, lub podporządkowanie jej sobie i swojej wcześniej przewidzianej ścieżce interpretacyjnej, przy jednoczesnej ewentualności zmieszania tych dwóch typów. Wszystko to jest jednak powiązane z aktualnymi przemyśleniami artysty:

To, co realne, ma być abstrakcją, to czego nie ma – muszę urealnić. To, co chcę przywołać z abstrakcji ku realności, j e s t. Ono, to – jest zawieszoną w czasie, przestrzeni, mgłą myśli na tę okoliczność.

Artysta starał się tutaj opisać stan natchnienia i przechodzenia od wizji do jej urzeczywistnienia, który także dla niego był skomplikowany i wymykał się opisowi. W procesie kreowania wizji artysta wyzbywa się swojej osobowości i staje się po trochu „intersubiektywnym komunikatem”, a zarazem nieodłącznym elementem performance'u:

---

<sup>51</sup> Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty za: Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 120-125.

A z resztą mam być częścią składową owego „BYT’u”. Wychodzi na to, że w przygotowaniu performance’u – zaczynam od siebie, od dyscypliny bycia „na okoliczność”. (...) To moje „ja spreparowane” będzie dokonywało wyboru, selekcji pozostałych elementów. To będzie ten „artysta”, który ma wejść w swoją rolę.

Jest to moment najbardziej niezrozumiały, co do którego trudno stwierdzić, czy podobny proces przebiegał częściej, czy tylko na potrzeby tego konkretnego performance’u, o którym mowa – mianowicie *Czas europejski – czas azjatycki* z 1990 roku, który miał miejsce w Galerii Lydia Mergeret w Bernie. Zasadnicze znaczenie ma jednak „rola” artysty jako punktu wyjścia i siły sprawczej, odpowiadającej za całość kompozycji. Paradoksalnie artysta w trakcie wystąpienia jest nie w pełni sobą, traci swoją autonomiczność i jego ja zostaje podporządkowane sztuce.

Kolejną sprawą, którą artysta bierze pod uwagę, jest przestrzeń wystąpienia. Jeżeli była skądinąd znana, artysta miał ułatwione zadanie. Jeżeli nie, pozostawała możliwość zbadania jej tuż przed wystąpieniem. Zdarzało się, że artysta mógł zaproponować miejsce wystąpienia lub wymusić zmianę miejsca na organizatorach, tak jak to się stało w 1983 roku przy okazji odtworzenia performance’u 4 w Brukseli, który artysta na własną prośbę przeprowadził w innej lokalizacji niż było to planowane. Performance miało odbyć się zgodnie z pierwotnym założeniem w Teatrze Banlieu, którego dyrektor był podobno negatywnie nastawiony do sztuki performance w ogóle<sup>52</sup>. Wielokrotnie jednak artysta musiał mierzyć się z nowym otoczeniem i stawić czoła reakcjom widzów z pozytywnym lub negatywnym dla niego skutkiem. We wspomnieniach często przewijają się wzmianki o atmosferze odbioru performance’u. Przestrzenny układ sali lub występowanie na wolnym powietrzu stwarzały dodatkowe możliwości kompozycyjne i inspirowały artystę do zawarcia w wydarzeniu nowych sensów.

Jednak „to za mało, żeby przystąpić do performance’u. Brakuje istotnego punktu wyjścia, tego zadrażnienia, impasu psychicznego do rozładowania, ukierunkowania niewiadomej, właściwie nie ma jeszcze PO CO!”. Cel wystąpienia, zawierający się w psychofizycznej kondycji artysty stanowi zasadniczy element udanego performance’u. Można to nazwać wewnętrzną potrzebą, parciem, uczuciem gotowości lub na wiele innych sposobów. Można jednak przypuszczać, że jest to kolejna rzecz nieuchwytna i w całości podlegająca wolności twórczej artysty.

---

<sup>52</sup>Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 76.



Bywało tak, że już wcześniej wiedziałem, że coś się stanie, czekałem z niecierpliwością i ciekawością na „ten” moment. Teraz jeszcze tego nie mam. Dlaczego tak się dzieje, że pewne sprawy przychodzą w ostatniej chwili, kiedy nie ma już czasu zastanawiać się nad czymkolwiek.

Na końcu zdania nie został postawiony znak zapytania, co może wskazywać na fakt, że artysta w rzeczy samej cenił sobie nieprzewidywalność wydarzenia, które miało się przede wszystkim dzieć w danej chwili. Przygotowanie nigdy nie mogło być całkowite, bo zdaniem artysty, chwila trwania performance’u jest dana tylko raz. Nie można jej wypróbować wcześniej tak, jak się próbuje rolę w spektaklu. Performance jest sztuką żywą.

Nigdy nie prowadziłem słownych dywagacji przed performance’em. Tu była próba pozbycia się s t r a c h u – poprzez premedytację. Sens, rodzaj, cel, przeznaczenie – przecież to sprzeczne ze sztuką.

To mocne zdanie pada na koniec notatki i stanowi deklarację negatywnego stosunku do premedytacji w sztuce, rozumianej jako oszukanie rzeczywistego przeżycia za pomocą wcześniej przygotowanego scenariusza. Trzeba jednak zauważyć, że gdyby artysta jednak nie zdecydował się zapisać swoich myśli, nie mielibyśmy dziś dostępu do prawdopodobnego przebiegu „rozgrzewki”, którą osoba nie będąca artystą może sobie tylko wyobrazić.

Performances, w których przeważała chęć improwizacji, było prawdopodobnie wiele. Wśród tych, co do których artysta przyznał, że wykonał je spontanicznie, był *Piasek* z 1984 roku. Artysta otrzymał zaproszenie na wieczór w Galerii Krzysztofory w Krakowie od Geormilleta i Jeana de Breyne. Ten ostatni dał mu do przeczytania swój wiersz, w którym padało słowo „piasek”. To słowo przykuło uwagę artysty i pobudziło go do twórczego działania. Zdarzało się również, że „scenariusz” performance’u przyśnił się performerowi, tak jak w przypadku *Performance snu* z 1994 roku, wykonanego na Zamku w Krasiczynie, lub komuś z jego znajomych artystów, tak jak w *Śnie Borysa* z 1986 roku, który odbył się w Bernie. Sen jest wyrazem wewnętrznej gotowości na wykonanie performance’u. O *Performance snu* Warpechowski napisał:

W dniu, w którym mi się to śniło, wiedziałem już, że będę w Krasiczynie i to dowód na to, jak głęboko zakodowuje się w zwojach mózgowych przeżycie performance’u – kiedy

jeszcze nie myślałem nawet o tym, co ja tam będę robił. Mózg, ciało przygotowuje się jakby poza świadomością<sup>53</sup>.

Jednym z wystąpień zupełnie pozbawionych partytury i wykonanych bez wcześniejszego przygotowania był *Empedokles* z 1992 roku. Odbył się na Documenta IX w Kassel z wykorzystaniem rekwizytów przywiezionych z Polski i znalezionych na miejscu. Były to między innymi: Kuchenka i czajnik elektryczny, belka lipowa z otworami, różgi, lusterka, gliniane dzbany, smoking, nahajka, sznurki i inne przybory.

*Empedokles* był spontaniczny, improwizowany, żywy i wolny – nawet od przymusu bycia sztuką, bo taki przymus paraliżuje niejednokrotnie potrzebę bezpośredniej wypowiedzi, która dopiero *post factum* odnajduje swoje kwalifikacje<sup>54</sup>.

Artysta zwraca uwagę na potrzebę „bezpośredniej wypowiedzi”. Mając na uwadze fakt, że często mówi się o działalności twórczej w kategoriach wypowiedzi, warto zwrócić uwagę na kwestie związane z semiotyczną perspektywą analizy performances. Każda wypowiedź jest systemem znaków, przeznaczonych do odczytania i służących komunikacji. Zgodnie z koncepcją Michaiła Bachtina, wypowiedź to replika dialogu, która uczestniczy w dyskursie lub po prostu wzajemnej wymianie, służącej porozumiewaniu się. Wypowiedź może być zbudowana nawet z jednego słowa, ale jest otwarta na rozumienie innego człowieka, czyli przyjęcie przez niego „aktywnej postawy współodpowiadającej (współczucie, aprobatę lub sprzeciw, działanie wywołane słowem-bodźcem)”<sup>55</sup>. Co więcej jej konstytutywną własnością jest aspekt ekspresywny<sup>56</sup>. Obecny stan badań nad problematyką wypowiedzi pozwala rozszerzyć pole do innych przejawów kultury niż tylko literatura, pismo, czy sztuka słowa w tradycyjnym ich rozumieniu. Czy performance też może zostać uznany za taki system znaków? Czy performance da się analizować jak wypowiedź artysty?

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 170.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 146.

<sup>55</sup> Michaił Bachtin, *Problem gatunków mowy*, [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, red. Eugeniusz Czaplejewicz, tłum. Danuta Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa 1986, s. 384.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 390.

## 4. Performance jako system znaków

### 4.4. Jak czytać performance – znak czy fenomen?

W performances Zbigniewa Warpechowskiego pojawia się dychotomia o centralnym znaczeniu. Z jednej strony proces performatywny, który przeprowadza artysta opiera się na działaniu, z drugiej zaś na znaczeniach przeznaczonych do odczytania. Oba te porządki niekoniecznie wykluczają się nawzajem, co jest do wykazania. Trzeba zauważyć, że zderzają się tu dwa ujęcia performance'u, dominujące we współczesnej teorii sztuki – performatywne i semiotyczne. Ujęcia te mogą być postrzegane jako opozycyjne, ale dla niektórych teoretyków, takich jak Erika Fischer-Lichte, są one nierozdzielne<sup>57</sup>. W poprzednich rozdziałach staraliśmy się prześledzić na jakich zasadach poezja, jako odrębny organizm, funkcjonuje w performance. Warto teraz posunąć się dalej i spróbować zbadać performance jako samodzielny system, złożony ze znaków, które zgodnie ze swoją naturą poddają się interpretacji i mają potencjał komunikacyjny.

Erika Fischer-Lichte w *Estetyce performatywności*<sup>58</sup> dokonuje analizy performatywnego wytwarzania materialności na podstawie rozróżnienia między znakiem i fenomenem w sztuce. Fenomen odwołuje się do ujęcia performatywnego, a znak do semiotycznego. Najprościej mówiąc, oglądany przez widza obiekt jawi mu się jako fenomen, w momencie, gdy odsyła wyłącznie sam do siebie. Ta jego autoreferencyjność odróżnia go od znaku, który w przeciwieństwie do fenomenu odsyła do rzeczywistości, która nie jest nam bezpośrednio dostępna poprzez doświadczenie. To podstawowe rozróżnienie pozwoliło badaczce na komentarz na temat podstawowych sposobów postrzegania ciała aktora lub performerera. Jest to rozróżnienie o kluczowym znaczeniu, ponieważ odbiór spektaklu, zdaniem Fischer-Lichte, jest

---

<sup>57</sup> Erika Fischer-Lichte, *Sense and Sensation: Exploring the Interplay Between the Semiotic and Performative Dimensions of Theatre*, „Journal of Dramatic Theory and Criticism” 22/2 (2008), 71.

<sup>58</sup> Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 123-126.

zapośredniczony właśnie przez cielesną obecność artysty/wykonawcy. Idąc tym tropem można wymienić dwa typy cielesności: fenomenalną i semiotyczną. Ciało semiotyczne to swoiste przekształcenie ciała fenomenologicznego, czyli „cielesnego bycia-w-świecie”, w tekst złożony z różnych znaków – wyrażanych uczuciowo i gestycznie. Fischer-Lichte zwraca jednak uwagę, że „ciało ludzkie stanowi już o wiele mniej godne zaufania medium i materiał do budowania znaków [niż język]”<sup>59</sup>. Dlatego właśnie performer musi poddać je odcieleśnieniu, wychodząc poza swój codzienny sposób bycia i ucieleśnić (zgodnie ze znaczeniem terminu *embodiment*) pewną koncepcję, postać lub przedmiot w swoim zachowaniu. To, co odnosi się do ciała artysty, ma również zastosowanie w przypadku przedmiotów, dźwięków i przestrzeni.

To odcieleśnianie ciała w przypadku sztuki performance dokonuje się jednak na innych zasadach niż w sztukach teatralnych, w których aktor wciela się w daną postać. Częściej niż w teatrze ma tu miejsce wielostabilność, o której wspomina Fischer-Lichte, czyli balansowanie między osobowością odgrywanej postaci a osobowością aktora, albo – mówiąc ogólnie – między porządkiem reprezentacji i obecności. Widzowie są przecież świadomi tego, że performance jest wykonywane przez konkretnego artystę. Jednocześnie jednak jego obecność na scenie zaczyna znaczyć coś więcej niż tylko obecność artysty jako wykonawcy. Można przypuszczać, że ma na to wpływ wykorzystanie własnego ciała jako materiału i podporządkowanie go danej koncepcji artystycznej lub „partyturze” performance’u. Fischer-Lichte zauważa, że zasadnicze odkrycie dokonało się za sprawą historycznej awangardy, która w rewolucyjny sposób proklamowała, że „redukcja środków teatralnych do ich materialności/zmysłowości zapobiega tworzeniu znaczeń przez wykonawców, nie przeszkadza jednak temu, by powstawały one za sprawą widzów”<sup>60</sup>. Od tej chwili to na widzów spadł ciężar wyposażenia dzieła w znaczenie, które następnie poddaje się interpretacji. Zatem interakcja widza z dziełem, a pośrednio z jego autorem, stała się warunkiem istnienia sztuki od czasów awangardy. Jednak współcześni performerzy zdaniem badaczki nie zgadzają się z tym w sposób jednoznaczny, poddając często próbie to wzajemne wykluczanie się materialności i znakowości.

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 126.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 225.

W performance Warpechowskiego zatytułowanym *Dialog ze śmiercią* z 1976 roku, które miało miejsce w Galerii Labirynt w Lublinie, został wykorzystany potencjał związany z jednej strony materialnością użytych rekwizytów, a z drugiej z odniesieniami kulturowymi, które budzą przedmioty utrwalone w świadomości zbiorowej jako symbole. Przedmioty wykorzystane w omawianym performance to dwie żywe i jedna martwa ryba, czaszka i stół. Artysta świadomie użył przedmiotów, które mogą budzić skojarzenia z rzeczywistością transcendentalną, na co wskazuje wzmianka na ten temat zamieszczona w *Zasobniku*<sup>61</sup>. Zabieg zestawienia tych dwóch światów – zmysłowego i symbolicznego – jest właśnie tego typu poddaniem próbie pozornie wykluczających się jakości. Można jednak porzucić zaproponowany wyżej podział i spojrzeć na to performance inaczej. Załóżmy, że w performance dany przedmiot, który pojawia się w promieniu naszego wzroku – w tym przypadku ryba w wodzie – najpierw jawi nam się jako konkretny przedmiot, pozbawiony semantycznej wartości. W akcie percepcji przypisujemy mu znaczenie, które było skrywane w tym właśnie przedmiocie jako w bycie fenomenalnym, a zostało odkryte dzięki świadomemu dostrzeżeniu go jako tego, czym jest<sup>62</sup>. Przypisanie znaczenia nie stoi w opozycji z postrzeganiem materialności przedmiotu, choć dokonuje się za sprawą asocjacji i skojarzeń, które dany przedmiot wzbudza w widzu. Obiekty pojawiające się w *Dialogu ze śmiercią* mogą być postrzegane zgodnie z tym właśnie schematem.

Zdaniem Fischer-Lichte, semiotyczność przedstawienia nie wyklucza jego performatywności. Autorka opowiada się za tezą, że tworzenie znaczenia dokonuje się w pamięci semantycznej widzów już po zakończeniu przedstawienia lub performance'u<sup>63</sup>. W celu dalszego wyjaśnienia tego procesu posługuje się pojęciem pamięci semantycznej i epizodycznej, z których pierwsza ma charakter językowy, zaś druga pozajęzykowy. Pamięć epizodyczną trudno przełożyć na słowa, w przeciwieństwie do pamięci semantycznej, gdyż należące do niej wspomnienia nie są poddawane semantycznemu ustrukturyzowaniu w procesie percepcji. Podążając za tokiem rozumowania autorki, interpretacja performance'u jest skazana na tekstualizację, która dopiero pozwala na

---

<sup>61</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 42.

<sup>62</sup> Erika Fischer-Lichte, *op.cit.*, s. 228-229.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 255-258.

odczytanie zawartych w nim znaków za cenę oddalenia się od bezpośredniego doświadczenia.

Zgodnie z tym :

Każdy opis językowy, każda interpretacja, słowem: każda próba zrozumienia przedstawienia *post factum* prowadzi do powstania tekstu, który podlega własnym regułom, zyskuje samodzielność w procesie powstawania i w ten sposób coraz bardziej oddala się od swego źródła, czyli od wspomnienia o przedstawieniu<sup>64</sup>.

Zatem po zakończeniu przedstawienia zarówno widz, jak i krytyk muszą zmierzyć się z zadaniem z góry skazanym na porażkę, gdyż obejrzone przez nich performance już zniknęło, a jedyne, co po nim pozostało, to pamięć, która opiera się na tekstualizacji i przez to oddala się nieuchronnie od swojego źródła. Czy właśnie dlatego Warpechowski w swoim tekście *Performare* podkreśla z emfazą, że performance jest nieprzekładalne<sup>65</sup>? Pozostaje jednak problem istnienia znaków cielesnych, kolorystycznych, dźwiękowych itp., które występują w sztuce performance, podobnie jak występują w teatrze. Zdaniem Grzegorza Sinki przeniesienie punktu ciężkości w tego typu wydarzeniu z języka naturalnego na pozajęzykowe systemy znakowe pociąga za sobą konieczność tłumaczenia spektaklu lub performance'u, by w ten sposób uzyskać jego opis<sup>66</sup>. Jednak semiotyki przedstawienia nie można sprowadzić wyłącznie do tłumaczenia języka wydarzenia na język werbalny, czyli jednego systemu znaków na inny. Semiotyka właśnie, zdaniem Fischer-Lichte, dostarcza metod, które pozwalają badać sztukę performance, mimo jej efemerycznej natury<sup>67</sup>. Do analizy znaków, którymi posługuje się performer, warto wykorzystać narzędzia zaproponowane przez teoretyków i prześledzić ich funkcjonowanie.

## 1. . Semiotyka a zjawisko sztuki performance

Nie istnieje semiotyka sztuki performance *sensu stricto*, ale spojrzenie na performance z perspektywy proponowanej przez semiotykę teatru może okazać się owocne. Tadeusz Kowzan

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, s.258.

<sup>65</sup> Zbigniew Warpechowski, *Performare*, Akademia Sztuk Pięknych: Pracownia Dziekanka, Warszawa 1981, s. 7.

<sup>66</sup> Grzegorz Sinko, *Opis przedstawienia teatralnego – problem semiotyczny*, Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1982, s. 89.

<sup>67</sup> Erika Fischer-Lichte, *Sense and Sensation*, *op.cit.*, s. 69.

utrzymuje, że „widowisko teatralne (...) stanowi zespół znaków do rozszyfrowania”<sup>68</sup>. W podobny sposób wydarzenie typu performance poddaje się analizie jako zespół znaków zakodowanych przez twórcę, a odkodowanych przez widza. Znaki te to nie tylko słowa, ale też gesty itp. Znak to według najprostszej definicji „aliquis stat pro aliquo”, czyli – jak już zostało wspomniane – coś, co odwołuje się do czegoś innego. Wielu teoretyków podejmowało wyzwanie opisanie natury znaku – od Charlesa Pierce’a po Ferdinanda de Saussure’a. Ich starania dobrze podsumowuje uwaga Rolanda Barthesa, który odwołuje się w swoim rozumowaniu do św. Augustyna. Według niego, podstawową cechą znaku (która przesądza o jego pokrewieństwie z symbolem, alegorią, ikoną, indeksem, sygnałem) jest „odsyłanie do relacji między dwoma *relata*”<sup>69</sup>, czyli zmysłowym i intelektualnym aspektem znaku. Najbardziej znanym przykładem są *relata* według ustaleń de Saussure’a – znaczące (*signifiant*) i znaczone (*signifié*). Sinko zauważa, że przedstawienie teatralne, podobnie jak performance, dzieli się na dwie struktury – głęboką i powierzchniową<sup>70</sup>. Pierwsza odpowiada samym znaczeniom, a druga nośnikom tych znaczeń, czyli wszelkim rekwizytom itp.

Zdaniem Charlesa Morrisa, coś jest znakiem tylko dlatego, że jest interpretowane przez kogoś w ten sposób<sup>71</sup>. Tak więc w zasadzie każdy przedmiot, gest lub działanie, uczestniczy w procesie semiozy. „Wiele systemów semiologicznych - zaznacza Barthes - posiada substancję wyrażania, której byt nie należy do znaczenia (...): ubiór służy do ochrony, pożywienie do jedzenia, chociaż służą one jednocześnie do oznaczania”<sup>72</sup>. Znaczy to tyle, że dany system semiologiczny, np. performance, opiera się na elementach, które są wykorzystywane w danej kulturze w celach użytecznych, ale posiadają również potencjał znaczeniowy i mogą pociągać za sobą pewne treści. Przedmiot użyty w performance pozostaje nadal danym przedmiotem, który jest nam znany skądinąd, ale jednocześnie jest znakiem czegoś. Co ważne, obok rozpoznawalnego znaczenia

---

<sup>68</sup> Tadeusz Kowzan, *Znak i teatr*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1998, s. 210.

<sup>69</sup> Roland Barthes, *Podstawy Semiologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 23

<sup>70</sup> Grzegorz Sinko, *Opis przedstawienia teatralnego...*, *op.cit.*, s. 125.

<sup>71</sup> Umberto Eco, *Semiotics of Theatrical Performance*, „The Drama Review” 21/1 (1977), s. 112

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 29.

danego przedmiotu w danej kulturze, w zależności od kontekstu może powstać również nowe znaczenie.

Cenne dla tego opracowania jest również spostrzeżenie, że wszystkie znaki są jednostkami kulturowymi, gdyż można zdefiniować ich przedmiot tylko w odniesieniu do konwencji kulturowych, a ich odczytanie jest uzależnione od kompetencji kulturowej widzów. Można przypuszczać, że ryba w szklance obudzi inne konotacje u przedstawiciela kultury europejskiej, a inne u przedstawiciela kultury azjatyckiej. Warpechowski performował przed publicznością o różnym pochodzeniu (w 26 krajach), co wskazuje na próbę przekroczenia barier komunikacyjnych. Zgodnie z teorią Piotra Uspienskigo i Jurija Łotmana „cały system przekazu i przechowywania doświadczenia ma kształt systemu koncentrycznego, którego centrum są struktury najbardziej oczywiste i konsekwentne”<sup>73</sup>. Zatem kultura utrwała pewne znaczenia, które przechodzą do porządku dziennego u użytkowników i to one są punktem zaczepienia. Wszystkie inne oscylują wokół tych już utrwalonych i po czasie też ulegają utrwaleniu. Z tego powodu znaki konwencjonalne są najbardziej rozpoznawalne. Performer ma możliwość podjęcia polemiki z kulturą poprzez umiejętny dobór znaków i kontekstów.

Według Jiříego Veltruskiego, członka Szkoły Praskiej, wszystko, co pojawia się na scenie jest znakiem<sup>74</sup>. Dotyczy to również performance’u, mimo że „sceną” performance’u może być każda przestrzeń. Z tą jednak różnicą, że znak w performance podlega transformacji w realną rzecz i z powrotem. Linia dzieląca to, co umowne, od tego, co prawdziwe, jest trudna do uchwycenia, ponieważ performance może odbywać się jako realne wydarzenie i mieć realne konsekwencje (szczególnie w przypadku zachowań autoagresywnych, np. przebicie dłoni gwoździem w performance *Gwóźdź*). To od autora zależy, czy granica między tym, co performowane a tym, co realne zostanie przekroczona i znak przestanie być znakiem. Jednak z widzem bywa różnie – może on uznać coś za znak (nawet jeśli autor nie zakładał jego istnienia w tym konkretnym miejscu), albo za przedmiot sam w sobie. Ponadto dla widza dany znak może mieć *interpretant* –

---

<sup>73</sup> Jurij Łotman, Boris Uspienskij, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, [w:] *Semiotyka kultury*, red. Elżbieta Janus, Maria Renata Meyenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, <http://bylecoq.w.interia.pl/text/semiotyczny.htm>, 19.11.2013.

<sup>74</sup> Keir Elam, *Semiotics of Theater and Drama*, Methuen, London-New York 1980, s. 7.



tzn. efekt, jaki znak wywiera na odbiorcy, zgodnie z terminologią Pierce'a – bądź interpretanty bardzo różne od tych przyjmowanych jako prawdopodobne przez autora. Dotyczy to sztuki w ogóle i może rodzić różne problemy.

Tadeusz Kowzan w opracowaniu pt. *Znak i teatr* przedstawia klasyfikację znaków z uwagi na ich zastosowanie w teatrze. Są to znaki naturalne i sztuczne, umotywowane i arbitralne oraz znaki konwencjonalne. Dodatkowo Kowzan wyróżnia znaki ikoniczne i mimetyczne. W sztukach performatywnych mogą pojawić się wszystkie te typy, ale przeważają znaki umotywowane, czyli takie, które implikują jakiś cel. Definicja znaku teatralnego stanowi dla Kowzana źródło wielu trudności. Teoretyk zwraca uwagę na znaczenie słowa „przeważnie”<sup>75</sup> w opisie znaku teatralnego. Zgodnie z jego rozumowaniem, nie można stwierdzić, że znak jest zawsze taki a nie inny, ze względu na różnorodność widowisk i wielką ilość możliwych wariantów. Na potrzeby analizy sztuki performatywnej Kowzan proponuje pojęcie *całostki znakowej*<sup>76</sup> w miejsce *znaku*. Użycie terminu *całostka* pozwala ominąć problem przenikania się i nakładania na siebie zjawisk, co niekiedy uniemożliwia ustalenie, który konkretnie element należy uznać za znak. Sten Jansen uważa, że należy „sprawdzić najpierw, czy segmenty można traktować jako jednostki znaczeniowe”<sup>77</sup>. Sinko słusznie zwraca jednak uwagę, że wobec słabego stopnia rozwoju badań nad innymi systemami znaków niż język naturalny, można tego dokonać tylko intuicyjnie i to właśnie ma miejsce w praktyce<sup>78</sup>. Natomiast zdaniem Patrice Pavis, wyodrębnienie znaku jest zawsze kwestią wyborów natury estetycznej<sup>79</sup>. Warpechowski tak oto mówi o procesie poszukiwania znaków ikonicznych, czyli opartych na zasadach podobieństwa:

Kiedy więc poszukuję znaku ikonicznego dla swojego performance'u, zadaję sobie, światu pytanie filozoficzne, i to, co biorę, i to, co odrzucam, jest odpowiedzią

---

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 201-202.

<sup>76</sup> Tadeusz Kowzan, *Znak i teatr...*, *op.cit.*, s. 207.

<sup>77</sup> Sten Jansen, *Qu'est-ce qu'une situation dramatique? Etude sur les notions élémentaires d'une description de textes dramatiques*, „Orbis Litterarum” 28/4 (1973), s. 289. Za: Grzegorz Sinko, *Opis przedstawienia teatralnego...*, *op.cit.*, s. 59-60.

<sup>78</sup> Grzegorz Sinko, *Opis przedstawienia teatralnego...*, *op.cit.*, s. 60.

<sup>79</sup> Patrice Pavis, *The Semiotics of Theatre*, <http://archive.lib.msu.edu/DMC/African%20Journals/pdfs/Critical%20Arts/cajv1n3/caj001003002.pdf>, 18.10.2013, s. 4.

filozoficzną, wyrażającą mój stosunek do świata, a nie „moje widzenie” świata. Widać to było na przykład wtedy, kiedy posługiwałem się zestawem znaków komentujących współczesnego „championa”, powstałych ze strawestowania znaków ikonicznych „drogi krzyżowej”, bądź kiedy gromadziłem przedmioty do „Azji”<sup>80</sup>.

Semiotyka odnosi się do ogromnej liczby systemów sygnifikacji i komunikacji, które mogą przenikać się nawzajem w jednym performance. Pod pojęciem „systemy sygnifikacji” należy rozumieć np. język migowy, muzykę klasyczną czy matematykę, czyli różne sposoby kodowania treści. Eco podkreśla, że „(...) jeden nośnik znaku (...) może się stać wyrażeniem kilku treści i może przyczynić się do powstania kompleksowego dyskursu”<sup>81</sup>. Zatem jeden przedmiot może odwoływać do wielu różnych koncepcji. W dodatku performance – tak jak teatr – jest polifoniczne<sup>82</sup>, bo oddziałuje poprzez splot różnych znaków wzajemnie nakładających się na siebie. Również performance jako całość stanowi znak, lub raczej makroznak, czyli sieć jednostek semiotycznych<sup>83</sup>.

W performances Warpechowskiego przewija się problem sygnifikacji w rodzaju tego, który Umberto Eco, korzystając ze zdobyczy Szkoły Praskiej<sup>84</sup>, określa terminem *ostensja*. Ostensja umożliwia postawienie danego obiektu w roli znaku całej klasy, do której ten obiekt należy poprzez jego „odrealnienie” – czyli wyjęcie go ze standardowego kontekstu<sup>85</sup>. Najprościej rzecz ujmując, jest to pokazanie danego przedmiotu zamiast opisywania go. Tak też w performance jeden obiekt, poprzez swoją obecność narzucającą się niespodziewanie percepcji widza staje się wyznacznikiem sensu przypisywanego wszystkim rzeczom należącym do danej grupy obiektów, albo sugeruje pojawienie się dyskursu związanego z tym obiektem jako punktem odniesienia. Wiąże się to z różnymi technikami wysuwania na plan pierwszy słowa, przedmiotu, akcji lub

---

<sup>80</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 242.

<sup>81</sup> Umberto Eco, *Teoria semiotyki*, tłum. Maciej Czerwiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 60.

<sup>82</sup> Tadeusz Kowzan, *Znak i teatr...*, *op.cit.*, s. 18.

<sup>83</sup> Keir Elam, *Semiotics of Theater...*, *op.cit.*, s. 7.

<sup>84</sup> Por. Roman Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka: wybór pism 2.*, red. Maria Renata Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 66.

<sup>85</sup> Umberto Eco, *Semiotics of Theatrical Performance...*, *op.cit.*, s. 110.

gestu<sup>86</sup>. Pierwszą techniką jest defamiliaryzacja (*ostranienie*), czyli sprawienie, że znany przedmiot stanie się nieznany, dziwny, inny. Defamiliaryzacja implikuje powstanie dystansu między przedmiotem a widzem i uniemożliwia spojrzenie na przedmiot zgodnie z automatycznymi schematami odbioru. Druga technika to ramowanie, czyli wyszczególnienie danego przedmiotu lub wyodrębnienie go spośród wielu innych. Kiedy przedmiot przestaje być anonimowy i transparentny, widz zwraca uwagę na jego potencjał znaczeniowy. Tak dzieje się z Coca-colą we wspomnianym już *Champion of Golgotha*, gdzie ze względu na kontekst krzyża przestaje być tylko puszką napoju, ale staje się antynomią octu, którym Chrystus został napojony przed śmiercią, a następnie generuje kolejne skojarzenia. Sygnifikacja może dotyczyć także konkretnych zachowań, na przykład robienia pompek. W performance *Artystę, który się starzeje, trzeba dobić* z 1988 roku, wykonanym w Centrum Sztuki Współczesnej na Zamku Ujazdowskim w Warszawie, ten gest przybrał znaczenie symboliczne oznaczając starzenie się mistrza i niedotrzymywanie kroku młodemu pokoleniu.

Zatrzymajmy się na chwilę nad przykładem performance'u Warpechowskiego pt. *Róg pamięci* z 1997 roku, które również miało miejsce w CSW na Zamku Ujazdowskim i było przesyczone znaczeniami, przejawiającymi się w różny sposób. Już sama przestrzeń, w której rozgrywało się performance była dla artysty znacząca. Oto jakie znaczenie zostało jej przypisane:

Na przedłużeniu Sali, w której stała publiczność, gdzie odbywało się performance – jest kwadratowa sala, sklepiona sklepieniem krzyżowym. Jej kształt powodował niezwykle silne efekty brzmieniowe, powielenia i wzmocnienia głosu, jednocześnie taki układ dawał możliwość zróżnicowania znaczenia przestrzeni, tej kwadratowej jako np. „nieba” albo odpowiednika części starotestamentowej (w cerkwi – za ołtarzem), długiej Sali z ołtarzem zaś – jako części ziemskiej, współczesnej, naszej „Via Dolorosa”<sup>87</sup>.

Nośnikiem znaczenia był nie tylko układ przestrzenny, ale też kształt, który miał wzbudzać konkretne skojarzenia u widzów i oddziaływać na nich psychofizycznie, jak mają w zwyczaju znaki wizualne<sup>88</sup>. W rzeczy samej, jeden znak często posiada wiele referentów, czyli rzeczy, do

---

<sup>86</sup> Keir Elam, *Semiotics of Theater...*, *op.cit.*, s. 16-19.

<sup>87</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 228.

<sup>88</sup> Jiří Veltrusky, *Some Aspects of the Pictorial Sign*, [w:] *Semiotics of Art*, red. Ladislav Matejka, Irvin R. Titunik, The MIT Press, London 1984, s. 247.

których odsyła (fikcyjnych, albo istniejących realnie). Na przykład gra na rogu w wyżej wymienionym performance może oznaczać wiele rzeczy jednocześnie: początek dnia, stan wyjątkowy, spotkanie Mojżesza z Bogiem, religię judaistyczną itd. To samo dzieje się w teatrze, ale w mniejszym natężeniu. Jednorazowy i autorski, a wręcz intymny charakter performance'u, bardzo silnie związanego z osobą artysty, wpływa na tą zmianę skali.

Łukasz Ronduda zwraca uwagę na szczególne wykorzystanie tzw. znaku pustego w rozumieniu Rolanda Barthesa, czyli znaku odsyłającego do samego siebie. Wiąże się to z „konceptcją artysty kompromitującego wszelkie utarte, sformalizowane przyzwyczajenia, zinstytucjonalizowane klisze i przekonania na temat sztuki”<sup>89</sup>. Znaki puste w wystąpieniach artysty „kierowały uwagę na wnętrze znaku, na skrywaną za nim pustkę, czystą, bezinteresowną nicłość, mającą przybliżyć nas (...) do utożsamianej z nią [sztuką] egzystencjalnej esencji doświadczenia”<sup>90</sup>. Zatem nie znaczenie znaku, ale jego obecność implikująca wewnętrzną pustkę, lub innymi słowy poczucie braku i nieciągłości, stanowiło element zainteresowania Warpechowskiego jako postesencjalisty egzystencjalnego, według nomenklatury Łukasza Rondudy. Wyjątkowość znaku pustego polega na tym, że jego odbiorca może albo uznać, że nie posiada on żadnego znaczenia, albo przypisać mu dowolne znaczenie, ale na sam znak składa się tylko jego forma wizualna. Znaczenie znaku pustego może zatem być różne dla różnych odbiorców, ale jego potencjał został już wyczerpany. Na przykład „jednorożec” może oznaczać czystość i dziewiczość, ale może równie dobrze odwoływać się do pojęcia fikcji, fantazji lub, ze względu na pomieszanie referentów, nie znaczyć zupełnie nic. Warpechowski tak oto komentuje wybór znaku do wyżej już wspomnianego performance'u *Dialog z rybą*:

(...) ryba w literaturze i mitach ma wiele znaczeń symbolicznych – dla mnie najistotniejsze jest to, że ryba jest czysta i milcząca<sup>91</sup>.

Rekwizyty, które zostały wykorzystane w *Rogu...*, np. laska afrykańska, róg (tzw. *szofar*), tablica w kształcie znanym z ikon i nawiązującym do tablic dekalogu, plakat z filmu Miloša

---

<sup>89</sup>Łukasz Ronduda, *Warpechowski, Konieczny, Uklański, Bodzianowski/ Warpechowski, Dawicki*, SWPS Academica, Warszawa-Łódź, 2010, s.48.

<sup>90</sup>*Ibidem*, s.49.

<sup>91</sup>Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 28.

Formana pt. *Skandalista Larry Flynt*, wycinki z gazet pornograficznych, prezerwatywy „Elite”, Biblia, fartuch, narzędzia, laska, mają na celu przekazanie pewnego przesłania. Jednak sekwencja ich pojawiania się w performance i sposób ich prezentacji nie pozwala na tradycyjne podejście do nich jak do konwencjonalnych znaków. Działania Warpechowskiego zwracają raczej uwagę na ich fizyczną obecność i skłaniają do zastanowienia się nad aspektem braku znaczenia w rozpoznawalnych znakach. Mimo tych zabiegów Warpechowski stara się zadawać pytania o rzeczy najważniejsze w ludzkim życiu, takie jak śmierć, wiara, piękno<sup>92</sup>. Niemożliwość zdefiniowania ich, prowadzi jednak do poczucia ograniczenia pojmowania świata przez człowieka i nieustannej nieuchwytności tego, co przecież jest tak bardzo istotne.

## 2. . Językowy wymiar sztuki performance

Jeżeli wziąć pod uwagę szeroką definicję tekstu jako spójnego kompleksu znaków<sup>93</sup>, to możemy objąć tym pojęciem wszystkie dzieła sztuki, które staną się tym samym tekstami kultury, czyli wytworami realizującymi pewien ustalony wzorzec kulturowy. Schechner podkreśla częste użycie określenia „tekst performance”, rozumianego dynamicznie jako rodzaj działania:

„Tekst” pochodzi od łacińskiego *textere*, które oznacza „splatać”, „tkąć” albo „budować”.  
(...) W swoich wczesnych i najmocniejszych znaczeniach tekst jest więc efektem umiejętnego łączenia różnych materiałów, tak aby uzyskać coś jednego, jędrnego, ciągłego i mocnego<sup>94</sup>.

Schechner unika porównania performance’u do tekstu, ale zwraca uwagę na jego cechy szczególne: symbolikę i możliwość przekształcania go w coś innego, czyli tłumaczenia go na inne media. Derrida również nawiązuje do podstawowego znaczenia słowa tekst i podkreśla wartość poznawczą metaforycznego rozumienia tekstu jako tkaniny, która jest spleciona z

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 65.

<sup>93</sup> Michaił Bachtin, *Problem tekstu w lingwistyce, filologii i innych naukach humanistycznych. Próba analizy filozoficznej*, [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. Danuta Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s.403.

<sup>94</sup> Richard Schechner, *Performatyka: wstęp...*, *op.cit.*, s. 259.

elementów czysto językowych, czyli systemowych, oraz z wątków doświadczenia<sup>95</sup>. Biorąc pod uwagę performances Warpechowskiego, trudno zaprzeczyć, że performance składa się z określonych elementów, które mogą być znakami, stanowi całość posiadającą początek i koniec oraz strukturę o określonej budowie. Charakter performance’u jako tekstu jest jednak szczególny. Sinko podkreśla, powołując się w związku z tym na Mariję Corti, że przedstawienie jest tekstem, ponieważ jego znaczenie ogólne nie może zostać sprowadzone do znaczeń poszczególnych jego części składowych lub znaków w nim zawartych<sup>96</sup>. Ponadto teatrolog stwierdza, że teksty zapisane w różnych systemach semiotycznych z zasady można przetłumaczyć na język naturalny i na tym polega jego wyższość nad innymi systemami znaków<sup>97</sup>. Ważnym w tym kontekście jest zapis na temat *Performance snu*, który znalazł się w *Zasobniku*:

Nie przewidywałem żadnej akcji, a tylko użycie siebie – jako zagubionego wśród tych drobiazgów [rekwizytów] obserwatora, albo poszukiwacza sensu, sensów, które wydobywały się i zmieniały – poprzez zmianę położenia przedmiotów, inne zestawienia, nakładanie na siebie, kolejność. Bo to moje ruchy, śledzenie moich zachowań – podpowiadały kolejność i hierarchię znaczeń, znaków, skojarzeń, słów. Poszczególne scenki, nawet te chwilowe zamyślenia, zagubienia to były *les mots* – mojej wypowiedzi, której absolutnie nie chcę przekładać na inny język<sup>98</sup>.

Ulotny charakter sztuki performance sprawia, że zaliczenie jej do dorobku kultury materialnej jest kwestią sporną. Pomijając problem dokumentacji, jest ona transmitowana głównie na zasadzie bezpośredniego przekazu. Ważne w tym kontekście jest socjologiczne podejście do problemu tekstu, który, zgodnie ze spostrzeżeniami lingwisty, Michaela Hallidaya, jest niczym innym jak tylko „wydarzeniem socjologicznym, spotkaniem semiotycznym, na którym są wymieniane znaczenia składające się na system społeczny”<sup>99</sup>. To stwierdzenie doskonale

---

<sup>95</sup> Jacques Derrida, *Forma i znaczenie. Uwaga o fenomenologii języka*, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii...*, *op.cit.* Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 207.

<sup>96</sup> Grzegorz Sinko, *Opis przedstawienia teatralnego...*, *op.cit.*, s. 16.

<sup>97</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>98</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 171.

<sup>99</sup> Michael A. Kirkwood Halliday, *Text as Semantic Choice in Social Contexts*, [w:] *Grammars and Descriptions*, red. Teun A. van Dijk, Sándor Petőfi, Berlin – New York 1977, s. 194. Za: Grzegorz Sinko, *Opis przedstawienia teatralnego...*, *op.cit.*, s. 43.

odpowiada takiemu rodzajowi tekstu, jakim jest performance, ponieważ rozgrywa się w warunkach społecznych i jest oparte właśnie na wymianie znaczeń pomiędzy performerami jako twórcami tekstu i widzami, czyli odbiorcami. Ponadto sztuka performance opiera się również na poszukiwaniu sposobów kształtowania porozumienia i sięga tym samym do źródeł komunikacji międzyludzkiej.

Istnieje wiele kontrowersyjnych teorii na temat pochodzenia ludzkiej mowy. To zagadnienie szczególnie zainteresowało teoretyków po opublikowaniu w 1859 roku *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego* Charlesa Darwina, które zrewolucjonizowało myślenie naukowe. Już w czasach oświecenia Abbé de Condillac twierdził, że język może pochodzić od gestu. Jednak dopiero w XIX wieku teoria mówiąca, że pierwsze języki prawdopodobnie mogły przypominać język migowy stała się popularna<sup>100</sup>. Ważne są w tym kontekście badania przeprowadzane na szympanсах, czyli zwierzętach, które są uważane za najbliższej spokrewnione z człowiekiem i z tego powodu ich sposoby komunikowania się są brane pod uwagę jako możliwy etap na drodze do powstania w pełni ukształtowanej mowy. Według Wilhelma Wundta ludzie posługują się wieloma podstawowymi gestami z repertuaru świata zwierząt, ale to, co wyróżnia ich zdolności komunikacyjne, to umiejętność do naśladowanych gestów arbitralnych<sup>101</sup>. Zaś Sherman Wilcox, bazując na badaniach Williama Stokoe'a, dowodził, że struktura i neurofizjologia języka mówionego i migowego (lub bazującego na innego rodzaju znakach niż gesty) jest tożsama<sup>102</sup>.

Te, cokolwiek dyskusyjne teorie pozwalają na znalezienie paraleli pomiędzy performance a mową na zasadzie wskazania łączącej je struktury elementarnej – gestu. Skoro gest może służyć do przekazania treści, czego dowiadujemy się na przykład przy okazji grania w kalambury, to może on spełniać tę funkcję także w wydarzeniu artystycznym. Różnica dotyczy jedynie stopnia skomplikowania treści i estetycznych walorów wykonywanych gestów. Bez wątplenia nie jest to jedyna funkcja gestu w sztuce performance, bo gdyby tak było, artyści z większą chęcią

---

<sup>100</sup> David F. Armstrong, *Where Did Language Come From?*, [w:] tegoż, *Original Signs: Gesture, Sign, and the Sources of Language*, Gallaudet University Press, Washington 2002, s. 15-44.

<sup>101</sup> Michael C. Corballis, *In the Beginning Was the Gesture*, [w:] tegoż, *From Hand to Mouth: the Origins of Language*, Princeton University Press, Princeton – Oxford 2002, s. 64.

<sup>102</sup> David F. Armstrong, *Original Signs...*, *op.cit.*

godziliby się na „przekład” ich wystąpień na inny język, np. na język pisany lub wideo. Tymczasem wielu performerów podkreśla wyjątkowy charakter wydarzenia i jego wartość, sporadycznie tylko pozwalając na takie zabiegi. Warpechowskiego w dużym stopniu interesuje język gestów, konstruowanie wypowiedzi poprzez dobór rekwizytów i relacje przestrzenne. Swoje ciało postrzega jako łącznik pomiędzy treściami generowanymi przez przedmioty i podporządkowuje je przesłaniu, które chce przekazać. Performance *Kolacja* z 1993 roku artysta komentuje tak:

Zaproponowałem to do zapoznania się z językiem performance'ów. (...) Gdy przestawimy kolejność postępowania – wszystko (...) staje się znakami n i e r z e c z y w i s t e g o języka. Rzeczy „mówią” znakami poetyckimi, a nie tym, czym są, lub po co zostały zrobione<sup>103</sup>.

Mając to wszystko na uwadze, należy zastanowić się nad możliwością porównania performance'u z językiem, a może nawet postrzegania go jako swego rodzaju systemu komunikacji. Roland Barthes rozpoczął swój wywód na temat podstaw semiologii od rozróżnienia Język/Mówienie<sup>104</sup>, które wywodzi się od Ferdinanda de Saussure'a. Język, zdaniem Barthesa, jest zawsze zjawiskiem społecznym. Nawet idiolekt nigdy nie należy do jednej osoby, chyba, że jest produkowany przez osobę afatyczną, która przeważnie jednak nie jest w stanie efektywnie porozumieć się z innymi. Jednostka nie może stworzyć systemu sama w tym sensie, że, aby uznać go za autentyczny, musi zaistnieć zbiorowość, która będzie się posługiwać jej sposobem kodowania. Gdyby te same elementy były wykorzystywane przez różne osoby do zakomunikowania tych samych treści, w ów czas moglibyśmy uznać performance za system znaków. W rzeczywistości jednak granice interpretacji znaków wykorzystywanych w sztuce performance są płynne. Dzięki temu dopuszczalne są różne odczytania, nawet jeżeli kontekst występowania tych znaków nie ulega zmianie.

*De facto* znaczenie, dekodowane przez odbiorców nie zawsze jest takie, jak zakładał sam nadawca. Ze względu na to można uznać, że performance posiada wymiar językowy, ale sam nie jest systemem znaków, bo jest pozbawione umowy zbiorowej. Już prędzej sztukę performance jako dziedzinę można uznać za system komunikacji, skoro jej instrumentarium wykorzystuje

---

<sup>103</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 156.

<sup>104</sup> Roland Barthes, *Podstawy semiologii...*, *op.cit.*, s. 2-21.



wielu artystów. Jednak ich podejście do tego instrumentarium jest twórcze i tym samym nowatorskie względem już utrwalonych sposobów rozumienia danych komunikatów. Tak jak mówienie da się zanalizować tylko jako coś językowego<sup>105</sup>, tak i pojedyncze performance da się zanalizować tylko w odniesieniu do tego, co w nim należy do sztuki performance. Dziamski, zadając sobie pytanie, czy performance jest językiem, przywołuje teorię Roberta Morrisa i, zestawiając ją z osiągnięciami de Saussure'a, dochodzi do podobnych wniosków, jak wyżej wspomniane. Systematyzuje on rozgraniczenie na system sztuki performance i jego poszczególne realizacje, mówiąc:

Tym, co arbitralne, (...) co odpowiadałoby Saussure'owskiemu „langue”, byłaby sztuka rozumiana jako jeden spośród wielu występujących w kulturze systemów semiotycznych, jako jedna z dziedzin kultury, jedna z form świadomości społecznej rządząca się swoistymi regułami (...). Natomiast tym, co dowolne, niearbitralne, przywodzące na myśl Saussure'owskie „parole” byłyby jednostkowe sposoby aktualizowania i konkretyzowania reguł społecznej świadomości artystycznej<sup>106</sup>.

Semiologia chce analizować teatr i inne sztuki performatywne jako rodzaj tekstu. Stąd już tylko krok do języka. Dorota Żygadło-Czopnik, pisząc o semiotyce jutra, zauważa, że „badania semiotyczne skupiają swoją uwagę na <<tekście gotowym>>, nie zaś na procesach rządzących powstawaniem i odbiorem oraz społecznymi funkcjami badanych tekstów”<sup>107</sup>. Włączenie tych elementów w pole zainteresowań semiotyki niwelowałoby jej uniwersalistyczne podejście. Autorka dostrzega również, że ponowoczesności zawdzięczamy dostrzeżenie problemu obecności i zdarzeniowości, który stanowi nowe wyzwanie dla wszelkich ujęć komunikacyjnych.

### **3.4. Komunikacja w sztuce performance – widzialność performerera**

Ustaliliśmy już, czym jest znak, a także jaką rolę pełni on w sztuce performance. Jeśli uznać działanie artystyczne za szczególny rodzaj mowy, to tym samym stanie się ono tematem badań nad komunikacją. Warto teraz prześledzić przebieg procesów komunikacyjnych w sztuce

---

<sup>105</sup> *Ibidem*, s. 4.

<sup>106</sup> Grzegorz Dziamski, *Performance – tradycje, źródła...*, *op.cit.*, s. 42-43.

<sup>107</sup> Dorota Żygadło-Czopnik, *W kręgu czeskiej semiotyki teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 49.

performance, zakładając że to właśnie ciało performerera zajmuje w nim szczególną pozycję. Performance jest jedynym medium, w którym autor dzieła staje się jednocześnie jego materiałem. Aby widz uznał coś za znak, najpierw musi rozpoznać to coś jako autentyczne wydarzenie czasoprzestrzenne lub jako realne ludzkie ciało<sup>108</sup>. Ciało performerera jest postrzegane w aspekcie czasoprzestrzennym. Ma ono większe znaczenie niż w teatrze, głównie ze względu na to, że w sztuce performance ciało artysty na ogół funkcjonuje jako tworzywo, z którego powstaje dzieło, czyli wydarzenie. Jest ono nieodzownym elementem, który dominuje nad całością wykorzystanych środków.

Punktem kumulatywnym i energetycznym performansu bez wątpienia jest działający performer. Jednak to nie artysta jest najważniejszym elementem struktury performansu – tylko widz, wobec którego performer kształtuje swoją wypowiedź<sup>109</sup>.

Te słowa Michała Krawczaka odnoszą się do dyskusji na temat tego, czym jest performance, ale także do kwestii somatyczności w działaniach tego typu. Działania te dokonują się dzięki obecności ciała wykonawcy, które podlega oglądowi. To ciało pozwala na zaistnienie akcji i to ciało właśnie jest poddawane działaniom. Jacek Wachowski wyjaśnia to w tych słowach:

Cechą działań podejmowanych w obrębie performansów jest to, że koncentrują się one na ciele. To ono właśnie wyznacza sens performansu i staje się jego narzędziem. W ten sposób ustanawia pomost pomiędzy doświadczeniami wewnętrznymi performerera a oczekiwaniami świata zewnętrznego. Ciało wystawione na pokaz, obsadzone w roli, na którą działający z jakichś powodów się godzi, staje się głównym i koniecznym warunkiem performansu, umożliwiającym kreowanie relacji z publicznością, przestrzenią i sobą<sup>110</sup>.

To, co odróżnia performance od innych ludzkich działań, to właśnie obecność obserwatora, który jest w stanie uznać coś za performance nawet bez wiedzy performującego. Zdaniem Marvinna Carlsona, warunkiem istnienia performance'u jest ktoś, przed kim można performować<sup>111</sup>. Niezależnie od tego, czy akt performowania jest świadomy czy nieświadomy. Sam Warpechowski podkreśla w swoim zbiorze aksjomatów, że:

---

<sup>108</sup> Umberto Eco, *Semiotics of Theatrical Performance...*, *op.cit.*, s. 111.

<sup>109</sup> Michał Krawczak, *Przestrzenie komunikacyjne performance art*, [w:] *Komunikacja przez sztukę. Komunikacja przez język*, Zakład Teorii i Filozofii Komunikacji Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2008, s. 102.

<sup>110</sup> Jacek Wachowski, *Performans*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 235.

<sup>111</sup> Marvin Carlson, *Performans*, tłum. Edyta Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 29.

Fakt artystyczny może zaistnieć bez udziału artysty. Nie postrzeżony lub nie wskazany, nie będzie faktem sztuki<sup>112</sup>.

Zatem tego rodzaju fakt jest uzależniony od obecności kogoś, kto będzie w stanie go dostrzec i uznać za fakt artystyczny. Również w ujęciu semiotycznym widz jest potrzebny jako uczestnik sytuacji komunikacyjnej, odbiorca „wypowiedzi performerów”, który jest w stanie ją rozszyfrować i zrozumieć. Należy przypomnieć, że zdaniem Georgesa Mounina, w teatrze komunikacja nie zachodzi, bo proces przekazywania informacji jest jednokierunkowy<sup>113</sup>. Dzieje się tak dlatego, że widz jest pozbawiony możliwości udzielenia odpowiedzi nadawcy, używając tego samego kanału i tego samego kodu (uwzględniając terminologię Romana Jakobsona). Czy rzeczywiście to jest warunek niezbędny dla powstania komunikacji?

W sztuce performance nie mamy do czynienia ze skonwencjonalizowaniem, które uniemożliwiłoby widzom bezpośrednią reakcję. Widz jednak może, ale nie musi wykorzystać kanał i kod nadawcy, czyli performerów, do wygenerowania odpowiedzi. Dodatkowo niekoniecznie jedna tylko płaszczyzna komunikacji wchodzi w tym w przypadku w grę. Dzieło jest otwarte na swobodną reakcję odbiorcy, co łączy się z koncepcją *opera aperta* Eco<sup>114</sup>. Performance można rozpatrywać jako zespół twórczych sugestii stymulujących percepcję widza, zgodnie z myślą André Helbo<sup>115</sup>. Ogólnie rzecz biorąc, można przyjąć, że gwarancją zaistnienia komunikacji jest ustosunkowanie się do wydarzenia, przybranie pewnej postawy przez widza, niekoniecznie w trakcie trwania performance’u, ale na przykład po jego zakończeniu. Keir Elam podkreśla, że widzowie ustosunkowują się do sygnałów wysyłanych ze sceny i ich reakcje są odbierane przez aktorów, ale także przez innych widzów<sup>116</sup>. Badaczka stwierdza dobitnie, że to właśnie widz jest zasadniczym punktem zbornym zarówno performance’u, jak i spektaklu i

---

<sup>112</sup> Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik bis...*, *op.cit.*, s. 403.

<sup>113</sup> Keir Elam, *Semiotics of Theatre...*, *op.cit.*, s. 33-34.

<sup>114</sup> Umberto Eco, *Otwarte dzieło w sztukach wizualnych*, [w:] *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Jadwiga Gałuszka, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1994.

<sup>115</sup> André Helbo, *Theory of Performing Arts*, John Benjamins Publishing Co., Philadelphia – Amsterdam 1987.

<sup>116</sup> Keir Elam, *op.cit.*, s. 38.

innych sztuk performatywnych<sup>117</sup>. Poziom stymulacji, zaangażowanie widza i jego chęć integracji z doświadczanymi zdarzeniami jest odczuwalna przez wykonawcę i w ten sposób ma wpływ na efektywność całego wydarzenia. Wiąże się to z tzw. „temperaturą widowni”, czyli sumą czynności dokonywanych przez widzów – na przykład wiercenie się, jedzenie itp. – których nie widzi performer, ale je odczuwa<sup>118</sup>. Wielu badaczy zgadza się z twierdzeniem, że teatr współczesny i sztuka performance dążą do przełamania barier między widzem a wykonawcą. Dokonuje się to w różny sposób: poprzez przełamanie przestrzennej organizacji widowni i zetknięcie widza z wykonawcą na zasadach proksemicznych, poprzez ruch, czyli kinetykę przedstawienia, poprzez zastosowanie środków paralingwistycznych<sup>119</sup> itd. Warpechowski *de facto* korzystał ze wszystkich tych technik przy konstruowaniu swoich wypowiedzi artystycznych. Sam jednak podkreśla, że najważniejsze dla niego jest przesłanie, które chce przekazać innym, nie zaś nawiązanie bezpośredniego kontaktu z widzami. Zauważa, że w trakcie performance’u jest w stanie wielkiego uniesienia, swego rodzaju ekstazy, która w niektórych przypadkach jest do tego stopnia nasiloną, że uniemożliwia mu np. odczuwanie bólu<sup>120</sup>. Z tego też powodu bodźce płynące ze strony widowni nie zawsze były przez niego odbierane<sup>121</sup>, choć starał się, jak określił to Łukasz Ronduda, „zmienić pole sztuki w wydarzenie egzystencjalne”<sup>122</sup>.

Trzeba jednak zwrócić uwagę na fakt, że Warpechowski wykonywał również różne gesty w stronę widzów. Performance *Woda* rozpoczynało się rozdaniem widzom szklanek z wodą, który to gest miał wystawić na próbę ich bierność wobec duszącej się na podłodze rybki. *10 minut*, zaprezentowane w Galerii Pl w 1973 roku, polegało na zademonstrowaniu widzom ciemności zawartej w dłoniach artysty. Na potrzeby performance’u *Słodki Warpechowski*, który odbył się w Galerii ArtForum w Łodzi w 1979 roku, widzowie byli zapraszani do kosztowania słodkiego

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, s. 97.

<sup>118</sup> Grzegorz Sinko, *Opis przedstawienia teatralnego...*, *op.cit.*, s. 82.

<sup>119</sup> *Ibidem*, s. 56-87.

<sup>120</sup> *Nigdy nie będziesz wołem – Ze Zbigniewem Warpechowskim rozmawia Marta Trabula*, „Magazyn Sztuki” 2-3 (1994), s. 27.

<sup>121</sup> Patrz: Aneks.

<sup>122</sup> Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat. 70...*, *op.cit.*, s. 118.

płynu, w którym skąpany był artysta. Zasadniczą częścią performance'u *Porozumienie* w Galerii Małej w Warszawie w 1981 roku było toczenie rozmów z widzami i jednocześnie ignorowanie ciężącego na ramieniu kamienia. Na zakończenie *Kolacji* w Galerii Arsenał w Białymstoku w 1993 roku artysta poczęstował lodami małą dziewczynkę z widowni. Wiele performances było również swego rodzaju odpowiedziami na gesty innych osób (np. *Antyhappening*, *Châle Rose*, *Oczekiwanie*, *Piasek*). Jednak we wszystkich tych działaniach Warpechowski kierował się zasadą wyrażoną w zbiorze tekstów pt. *Wolność*: „artysta może eksperymentować na sobie, ale nie powinien eksperymentować na ludziach”<sup>123</sup>. To znaczy nie powinien wykorzystywać ich reakcji i ich obecności przedmiotowo, jako obiektu badań, ani ingerować w ich osobistą przestrzeń. Może podejmować ryzyko tylko na własną rękę. Artysta w całej swojej pracy twórczej kładzie duży nacisk na przeżycie, które ma się dokonać za jego pośrednictwem, dlatego nawet jeżeli nie następuje bezpośrednia komunikacja z odbiorcami, to już samo doświadczenie zbliża widzów i performerów w trakcie performance'u. Artysta postrzega to jako zobowiązanie wobec drugiego. W *Podręczniku* znajduje się następujący komentarz na ten temat:

„Robię siebie dla kogoś”, a nie robię coś dla kogoś – to zasadnicza różnica. Tego kogoś nie znam, nigdy nie widziałem, ale ON odbywa swoją drogę przez to samo, co ja, więc nasze drogi się zeszły na chwilę i w tej chwili muszę mu dać, powiedzieć coś ważnego (...) On to ze mnie wydobywa, przez niego ten przekaz się uspołecznia<sup>124</sup>.

Artysta podejmuje ten temat również w tekście *Ikonografia sztuki performance*, z którego wynika, że przekaz, aby się uspołecznić, musi być wiarygodny, nawet jeżeli nie będzie zrozumiały:

Czysty przekaz jest najwyższym kunsztem, jest nieosiągalny. Trzeba go dać wprost, twarzą w twarz, z ust do ust, patrząc prosto w oczy. Tylko taki przekaz będzie jeszcze wiarygodny<sup>125</sup>.

Właśnie w celu osiągnięcia tej wiarygodności artysta staje przed widzami dostępny i nieosłonięty niczym przed ich penetrującym wzrokiem. Według Warpechowskiego „aintelektualna” prawda w sztuce performance może zaistnieć tylko dzięki wzajemnemu

---

<sup>123</sup> Zbigniew Warpechowski, *Wolność*, Mazowieckie Centrum Kultury „Elektrownia”, Radom 2009, s. 74.

<sup>124</sup> Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik bis...*, *op.cit.*, s. 361.

<sup>125</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 245.

przenikaniu się zasobów stanu wewnętrznego emitowanych przez artystę i widzów, co tworzy szczególną atmosferę wydarzenia<sup>126</sup>. Po niesatysfakcjonującym, jego zdaniem, performance *Azja III* w Galerii Krzysztofory w Krakowie artysta zanotował:

Pewne elementy nie zabrzmiały w sposób „performerski” – były tylko komunikatami. Performance musi „brzmieć” własną siłą trwania, choćby nic się nie działo, choćby nie było nic do zakomunikowania<sup>127</sup>.

Performance zdaniem artysty, musi „brzmieć”, czyli mieć określony rytm odczuwalny przez performera i widzów. Sama obecność jest zatem konieczna, ale nie wystarczająca. „Warpechowski – podkreśla Łukasz Ronduda – interesował etyczny wymiar bezpośredniego odsłonięcia przed innymi ludźmi prawdy o sobie. (...) Fascynowało go związane z tym ryzyko kompromitacji, które jednak było zarazem szansą na zaistnienie czegoś niezwykłego, związanego z tajemnicą kontaktu międzyludzkiego”<sup>128</sup>. Performance umożliwia tego typu doznanie, gdyż „jest sztuką wcieloną w życie artysty ekstremalnym doświadczeniem<sup>129</sup>” i zawłaszcza nie tylko jego widzialne ciało, ale również całą jego determinację i „bezinteresowność artystyczną”, a co za tym idzie – całą osobowość artysty.

## 5. Autonarracja jako performance

### 1. Pisanie o sztuce performance

Sztuka współczesna rzadko występuje jako coś autonomicznego. Coraz częściej potrzebuje opisu, narracji, która pozwoliłaby odbiorcy uniknąć ugrzęźnięcia w zawilościach wizji artystycznej. Dlatego też wokół dzieł i wydarzeń, należących do dziedziny sztuki, narastają rozmaite teksty – eseje, komentarze, przyczynki do analizy. Warpechowski stwierdza dobitnie:

Artyści zdają się na swoich wyręczycieli od kłopotliwych pytań i odpowiedzi<sup>130</sup>.

---

<sup>126</sup> Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik bis...*, *op.cit.*, s. 464.

<sup>127</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 104-105.

<sup>128</sup> Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70...*, *op.cit.*, 118.

<sup>129</sup> Zbigniew Warpechowski, *Statecznik*, *Labirynt 2*, Lublin 2004, s. 35.

<sup>130</sup> Zbigniew Warpechowski, *Sens, znaczenie i wartość sztuki*, „Estetyka i Krytyka” 20/1 (2011), s. 22.

W rzeczy samej wiele osób zajmuje się opisywaniem i interpretowaniem ciągle rosnącej liczby wytworów kultury. Trudno znaleźć dzieło, na którego temat nikt się nie wypowiedział i o którym nie można by nic przeczytać. Warpechowski odpowiada na tę tendencję, tworząc własną narrację wokół swoich działań. Narrację tę sankcjonuje pozycja jaką zajmuje w świecie sztuki – a mianowicie pozycja artysty. W jednym ze swoich licznych tekstów Warpechowski odnosi się do tego problemu, w następujący sposób:

O sztuce, moim zdaniem, powinno się mówić od momentu, kiedy pojawił się artysta, kiedy dostrzeżono jego rolę. I nie chodzi o to, żeby badać jego perypetie życiowe, ile miał kochanek itp. Ale jego indywidualne piętno, jego myślenie w powiązaniu z rzeczywistością historyczną jest istotne w nakładaniu się dziejów sztuki. To jego pozycja społeczna i funkcja rzutują na to, co jest jej sensem i znaczeniem w danym czasie. Świat zewnętrzny może te sensy zmieniać, odbierać i wypaczać<sup>131</sup>.

Przywrócenie znaczenia postaci artysty i oddanie mu głosu w kwestii sztuki staje się w myśli Warpechowskiego rzeczą kluczową. Głównie ze względu na to, że tylko sam artysta, jako osoba najściślej związana z dziełem, wie dokładnie – a przynajmniej powinien wiedzieć – jaka jest prawda o jego sztuce, bo jest za nią odpowiedzialny. Powyższe słowa w sposób dobitny odnoszą się do problemu wypaczenia intencji artystycznych przez otoczenie, składające się z konsumentów sztuki, krytyków, kuratorów i innych zainteresowanych, a przede wszystkim przedstawicieli tzw. *art industry*. Osoba artysty została przywrócona do łask, jako niezbędny element w dyskursie o sztuce, dzięki staraniom artystów awangardowych i takim „artystom wojującym” jak Zbigniew Warpechowski. Artysta jest niezbędny, gdyż stanowi filtr dla sensów i znaczenia sztuki, odbieranej następnie przez świat zewnętrzny. Jego osoba ma szczególne znaczenie w sztuce performance, która koncentruje się wokół działającego ciała ludzkiego. Jednak nie tylko o ten aspekt chodziło „nestorowi sztuki performance w Polsce”. On w rzeczy samej poświęcił sztuce całe swoje życie. Dzieło jego życia jest dziełem totalnym, obejmującym nie tylko liczne dziedziny sztuki – od architektury, malarstwa i rzeźby poprzez poezję aż do performance’u – ale również rozmaite tendencje i nurty artystyczne, a wreszcie jego sposób myślenia o świecie, styl życia, osobowość.

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, s. 22.

Kiedy spojrzysz się na teksty artysty, ciężko oprzeć się wrażeniu, że składają się one w jedną spójną całość z jego praktyką artystyczną. Pomijając na razie kwestię performatywności tekstów Warpechowskiego, trzeba podkreślić, że jego praktyka tworzenia wypowiedzi pisanej i wypowiedzi performance współlistnieją ze sobą. Warpechowski „pisał” swoje performances, przygotowując się do nich w różny sposób i tworząc teksty, stanowiące ich osnowę. Pisał również o sztuce performance w swoich książkach, tekstach krytycznych i wspomnieniach. Mało który artysta, szczególnie w obrębie sztuki efemerycznej, tyle miejsca poświęcił utrwaleniu swoich działań w formie pisma. *Zasobnik* stanowi, unikatowe w skali światowej świadectwo drogi życia artysty. Jest to zapis 232 wydarzeń typu performance, które odbywały się w okresie od 1967 do 1997 roku. Na chwilę obecną jest ich przeszło 300. We wstępie do omawianej monografii artysta skwitował:

Nikt na świecie, poza mną, nie wie, co ja w swoim życiu zrobiłem. Co zrobiłem jako artysta. Nikt za mną nie chodził, nie jeździł, nie przyglądał się, ani też – ktokolwiek był szkolony do tego – nie postawił mi takiego pytania<sup>132</sup>.

Te słowa można potraktować jako wyraz niepokoju związanego z poczuciem nieuchronnej straty, która dotyka sztukę efemeryczną i choć artysta przyjął propozycję napisania monografii z przerażeniem, to utrwalenie wspomnień okazało się dla niego nie tak trudne, jak przewidywał. Poza *Zasobnikiem* powstały dziesiątki tekstów krytycznych, w których dał świadectwo swoim poglądom na stan sztuki jemu współczesnej i na warsztat artysty oraz na znaczenie działalności artystycznej w ogóle. Warpechowski pisze dużo o sobie samym, o sztuce w ogóle i o innych artystach, co stanowiło i wciąż stanowi źródło kontrowersji, ale też inspiracji wśród jego czytelników. W sześciu swoich książkach artysta podejmuje wyzwanie dokonania samooceny, opisu swoich doświadczeń i spostrzeżeń, a także rozwija swoją koncepcję sztuki, nie zapominając przy tym ani na chwilę o swoim potencjalnym odbiorcy. Ważnym zadaniem, jakie sobie stawia jest dodanie otuchy innym:

Będę rad (...) jeżeli choć jeden artysta poczuje się mocniejszy i bardziej odpowiedzialny. Jeżeli choć jeden człowiek poczuje się dowartościowany, czy choćby wzruszony moją o niego troską<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 9.

<sup>133</sup> Zbigniew Warpechowski, *Statecznik...*, *op.cit.*, s. 102-103.



W latach 1998 – 2009 artysta wydawał kolejno *Zasobnik*, *Podręcznik*, *Podnośnik*, *Statecznik*, *Podręcznik bis* i *Wolność*. Do drukarni trafiła również siódma książka, w której dokonał dookreślenia swojej pozycji w obrębie stylów artystycznych, nazywając uprawianą przez siebie sztukę (wbrew klasyfikacjom krytyków) „konserwatyzmem awangardowym”. Taki właśnie tytuł nosi książka, wydana w 2014 roku. Co ważne, wszystkim tekstom i pracom artystycznym towarzyszy silne poczucie odpowiedzialności za przesłanie przekazywane światu. Warpechowski kładzie na artystę dodatkowy ciężar moralny i jest zdania, że sztuka nie powinna być sposobem na zaspokojenie własnych potrzeb, ani narzędziem do osiągnięcia sławy. Artysta zajmuje szczególną pozycję w kulturze, co pociąga za sobą wiele zobowiązań. Między innymi zobowiązanie przekazywania swoich doświadczeń innym<sup>134</sup>. Zdaniem Warpechowskiego stan tworzenia jest przywilejem niedostępnym każdemu. Nie oznacza to jednak, że kształtowanie wypowiedzi o sztuce, doświadczanej na zasadzie iluminacji, jest rzeczą łatwą. Wręcz przeciwnie, powstaje z wewnętrznej potrzeby, ale wymaga od artysty dyscypliny i stanowczości:

Proces werbalizacji następuje (...) tylko wtedy, kiedy mamy potrzebę „przytomności”, czyli zejścia na ziemię, przełożenia tego poznania w czyn<sup>135</sup>.

Słowo „czyn” jest kluczem do twórczości Warpechowskiego jako performerera, ale nie tylko jako performerera. Warto podkreślić, że performatywność jego twórczości nie dotyczy wyłącznie aktywności artystycznej, ale przenosi się także na poziom tekstów teoretycznych, krytycznych, zapisków i publikacji. Jest to szczególny przypadek performatywności tekstu, którym zajmujemy się w kolejnych podrozdziale. Niezależnie od tego, jego teksty splatają się z działaniami artystycznymi, niejednokrotnie przybierając charakter autokomentarza, który ogranicza w dużym stopniu na zakres możliwej interpretacji jego sztuki.

## **2. Potrzeba pisania wobec interpretacji aktu twórczego**

Jak już zostało wspomniane *Zasobnik* jest zjawiskiem wyjątkowym. Sytuacja, w której performer sam dokonuje skrupulatnej dokumentacji swoich wystąpień w postaci tekstu, jest bardzo rzadka i zasługuje na uwagę. Warpechowski jako jeden z nielicznych przedstawicieli

---

<sup>134</sup> Zbigniew Warpechowski, *Wolność*, Mazowieckie Centrum Kultury „Elektrownia”, Radom 2009, s. 35.

<sup>135</sup> Zbigniew Warpechowski, *Statecznik...*, *op.cit.*, s. 48.

świata artystycznego decyduje się sam zinterpretować swoją pracę, poddać ją analizie, której zazwyczaj dokonują krytycy, publicyści, kuratorzy wystaw, miłośnicy sztuki. W rzeczy samej sztuka efemeryczna, jak mało która dziedzina sztuki, jest szczególnie narażona na wypaczenie i niezrozumienie, ze względu na swoją podstawową cechę – ulotność. Coś, do czego nie można wrócić, na co nie można przedstawić dowodu, łatwo przekłamać i równie łatwo jest tym manipulować. Prawdopodobnie to właśnie jest powód, dla którego artysta rozpoczął samodzielne dokumentowanie swojej pracy. Chęć kontrolowania odbioru swojej twórczości, artysta tłumaczy potrzebą autonomii i „przymusem okoliczności, w jakich znalazła się sztuka”<sup>136</sup>. Te okoliczności to przede wszystkim rozwarstwienie świata artystycznego na establishment i grupy alternatywne, bezmyślne uleganie modom płynącym z Zachodu, schematyczne myślenie krytyków i szufladkowanie artystów w ciasnych ramach stylów i nurtów intelektualnych itd.

Stefan Morawski, jeden z krytyków Warpechowskiego, zauważa, że to, czego dokonuje performer wynika z potrzeby zabrania głosu w dyskusji o sztuce. Przyznaje on słuszność artyście w jego próbach definiowania siebie i swojej sztuki, ale na określenie tego zjawiska proponuje miano „metaszuka”:

Metaszuka zasadza się na świadomości, że definicja determinuje wydzielenie i uznanie danej klasy wytworów jako artystycznych. Po cóż tedy mieliby to czynić teoretycy i filozofowie zamiast samych twórców, skoro oni są i winni być ostateczną instancją w materii, która jest ich domeną<sup>137</sup>?

Z tekstów artysty wyłania się autoportret osoby, która stawia sobie za cel całkowite podporządkowanie swojego życia sztuce. Hasło „życie jest sztuką” było propagowane min. przez Wolfa Vostella z kręgu Fluxus i podjęte na przykład przez rosyjskich konstruktywistów<sup>138</sup>. Na Sympozjum realności poetyckich w Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej w Słupsku, które odbyło się w terminie 7-10 luty 2006 roku, artysta wyraził taką oto opinię:

---

<sup>136</sup> Zbigniew Warpechowski, *Statecznik...*, *op.cit.*, s. 96.

<sup>137</sup> *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce*, red. Zbigniew Warpechowski, tłum. Małgorzata Sady, Biuro Wystaw Artystycznych, Lublin 2002, strony nienumerowane.

<sup>138</sup> Grzegorz Dziamski, *Performance – tradycje, źródła...*, *op.cit.*, s. 39.

Zakładam również możliwość [istnienia] takiego artysty, który nie tworzy; po którym nie zostaje nic, a o którym możemy mówić, że żył jak artysta<sup>139</sup>.

Jest to z pozoru łatwe rozwiązanie, które pozwala na objęcie terminem „sztuka” różnych przejawów rzeczywistości. Jednak w sztuce performance hasło „życie jest sztuką” oznacza to tyle, co brak kompromisu i konieczność podporządkowania własnych potrzeb abstrakcyjnej idei, której medium ma stać się artysta. Obnażenie aktu tworzenia, pokazanie mechanizmu natchnienia i pozwolenie innym na uczestniczenie w procesie twórczym jest tym, do czego performerzy przywiązują dużą wagę. Również Warpechowski podkreśla znaczenie tego faktu dla swojej działalności artystycznej i chce, aby jego działania były interpretowane w tym duchu. Ważnym elementem jest postawienie nacisku na proces powstawania dzieła sztuki:

Ambicją performance jest to, co wspólne wszystkim sztukom, czyli ten moment aktu twórczego, który poprzedza formalizację artystyczną, czyli to, co może przeżywać poeta zanim napisze wiersz, to, co może przeżywać malarz zanim weźmie się do malowania, to, co może przeżywać aktor, baletmistrz, czy muzyk-instrumentalista zanim zacznie grać<sup>140</sup>.

Z tekstów Warpechowskiego wyłania się autoportret osoby, która stawia sobie za cel całkowite podporządkowanie swojego życia sztuce. Uznaje on, że artysta to „podporządkowany sztuce los osobowości”<sup>141</sup>. Warpechowski w prawdzie nie do końca jest konsekwentny w swoich ustaleniach na temat tego, jak powinna wyglądać sztuka performance. Mówi o warsztacie performerera, aby następnie zanegować istnienie czegoś takiego jak warsztat w innym tekście. Jednak mimo tej niekonsekwencji udaje mu się kontrolować odbiór swoich prac. W artykule do czasopisma „Tumult” pojawiła się krótka interpretacja, analizowanego wyżej, performance’u *Woda*. Artysta przyznaje w nim, że wydarzenie nie miało planowanego zakończenia, zatem śmierć ryby nie była efektem, który artysta zakładał z góry. Zależało to od widzów. Jest to interesująca wzmianka, pozwalająca dostrzec, że performer patrzył na widzów jak na partnerów, z którymi można nawiązać płaszczyznę porozumienia lub dialog. O sytuacji stworzenia pojęciowej i fizycznej obecności wody, za pomocą umieszczenia na podłodze napisu woda i podaniu widzom szklanek z wodą, artysta pisze:

---

<sup>139</sup> Relacja dokumentalna znajdująca się w zasobach Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

<sup>140</sup> Zbigniew Warpechowski, *Chcę być z gumy – Wypowiedź Z. Warpechowskiego o performance*, „Tumult” 6 (1974), s. 48.

<sup>141</sup> Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik...*, op.cit., s. 200.

Nagle je przyłapuję widzów a oni przyłapują mnie na czymś, co jest banalnie proste.

Tworzy się jakaś nowa rzeczywistość. Posługuję się znakiem poetyckim<sup>142</sup>.

Ciekawa jest również interpretacja, analizowanego już po części performance'u *Róg pamięci*, w której artysta podkreśla, że nie chodziło mu o obrazę uczuć religijnych, ale krytykę zwyrodniałej kultury, która aż się prosi o zerwanie pojednania z Bogiem<sup>143</sup>. Artysta podkreśla, że gest wkładania ruloników z fragmentami Biblii w przerwy jest znakiem wypaczenia rzeczywistości przez przekaz medialny, który, podobnie jak przerwy, zwalnia ludzi od odpowiedzialności. Natomiast dwukrotne rozbicie tablic ma symbolizować upadek kultury europejskiej. Ta interpretacja stoi w opozycji do odczytań, które nasunęły się niektórym krytykom sztuki. Warto również przywołać autorską interpretację performance'u *10 przykazań*, które zostało wspomniane w jednym z poprzednich rozdziałów. Artysta twierdzi, że spisania swoich przykazań dokonał niemal bez namysłu i spontanicznie, po wejściu do baru obok kościoła St. Jean w Lyonie. Odczytu dokonał z kartek wrywanych z zeszytu, przebiwszy sobie rękę gwoździem. Kartki z zapisem przykazań zaginęły, a artysta nie jest w stanie ich odtworzyć. W *Podręczniku* zapisuje jednak taki oto komentarz na ten temat:

Dzisiaj nie mogę więc powtórzyć owych dziesięciu przykazań, bo ja jestem kimś innym, inny jest układ gwiazd nade mną. Nikt, kto nie uzurpuje sobie boskiej potęgi, nie może (nie ma prawa?) spisywać przykazań, bo nie może zliczyć chwil ani przewidzieć miejsca, w którym spisane przez nas w dobrej wierze przykazania kogoś ujarzmią, a moje przykazania z Lyonu byłyby dzisiaj jarzmem dla mnie<sup>144</sup>.

W ten sposób Warpechowski ucina temat performance'u z Lyonu i określa konieczność spojrzenia na nie jak na coś przedawnionego. Łączy się to z koncepcją performance jako wydarzenia, które dzieje się tu i teraz i nie może zostać powtórzone, bo jest przypisane do konkretnego momentu w czasie. Omawiane performance przybiera wymiar wydarzenia przejściowego między tym, co artysta myślał o sztuce kiedyś, a co myśli teraz. Na podstawie interpretacji własnego dzieła Warpechowski dokonuje autokreacji siebie jako artysty poszukującego, który tworzy zasady, ale nie uważa ich za wieczne i nieprzemijające.

---

<sup>142</sup> Zbigniew Warpechowski, *Chcę być z gumy...*, *op.cit.*, s. 48.

<sup>143</sup> Patrz: Aneks.

<sup>144</sup> Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik...*, *op.cit.*, s. 149.

Wielokrotnie artysta zwracał uwagę, że dla niego uprawianie sztuki performance jest swego rodzaju uprawianiem filozofii, ponieważ polega na zadawaniu pytań o sprawy fundamentalne. Choć odpowiedź nie zawsze jest oczywista i nie zawsze możliwa do uzyskania. Artysta dochodził w trakcie wielu lat swojej pracy twórczej do różnych rozwiązań i różnych możliwych ujęć tych samych zjawisk. Przykładem tego jest *Podręcznik bis*, w którym artysta dokonał ponownego odczytania wydanego wcześniej *Podręcznika*, wzbogacając tę publikację o komentarze do swoich własnych tekstów. Swoje definicje sztuki również poddawał ponownej analizie na różnych etapach swojej drogi twórczej:

Ciągle na nowo odkrywam i jednocześnie neguję te swoje definicje, które wymyśliłem wczoraj. W performance chodzi o taką bezustannie twórczą postawę wobec życia. Ja im [ludziom] daję to, co mam najlepszego. Biorę do ręki jakiś rekwizyt, znęcam się nad nim, odpowiadam na pytania. Czasami są to bardzo poważne pytania. Czym jest świat? Czym jest Bóg?<sup>145</sup>

To komplikuje sprawę ostatecznej interpretacji występów omawianego artysty. Paradoxem jest, że wbrew świadomości efemerycznego i subwersywnego charakteru sztuki performance, artysta dąży do ustalenia kodeksu postępowania artysty performerera. W jego tekstach można doszukać się normatywnego podejścia do sztuki, której, jak przyznaje „nie da się zamknąć definicją, czy komplementarnym zbiorem definicji, nakazów ani zakazów”<sup>146</sup>. Artysta zachęca do dążenia do ideału, będąc przy tym świadomym, że ideał jest niemożliwy i to właśnie sztuka jako proces jest wielką wartością. W zbiorze aksjomatów, których jest około sześćdziesiąt, Warpechowski pisze, że „sztuka jest bezosobowa, podmiot sprawujący nadaje jej cechy ludzkie”, ale „autopsja, sugerująca możliwość zastania artysty na gorącym uczynku następuje zawsze *post factum* (widz jest zawsze spóźniony)”<sup>147</sup>. Artysta wymienia również możliwe zarzuty wobec sztuki performance, co pozwala jednocześnie na jej pełniejszą charakterystykę:

1. – automedialność, niepotrzebna sugestia, że w sztuce performance istotne jest moje „ja” (...) Tzw. „osobowość” jest, moim zdaniem, przeszkodą w odbiorze przesłania. Wolałbym być np. przeźroczysty, rozciągliwy, lub nieobecny.

---

<sup>145</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zaczynam wszystko od zera*, „Kurier Poranny – Białystok” 18.03.1999.

<sup>146</sup> Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik...*, *op.cit.*, s. 188.

<sup>147</sup> *Ibidem*, s. 130-133.

2. – aintelektualizm (nie anty...), czyli zmysłowość komunikacji wrażenia, skojarzenia sytuacji, znaków, następstw skojarzeniowych, co we właściwym wykonaniu powinno być nieprzekładalne na inny język, możliwy do interpretacji dyskursywnej, teoretyzacji, analizacji intelektualnej. Bezprzedmiotowość (nie ma dyskusji ponieważ nie ma przedmiotu dyskursywnego).
3. – brak przedmiotu, rzeczy, dowodu, dokumentu, brak źródłowego zaczepienia do uznania, lub nieuznania faktu, można by powiedzieć, „niefakt artystyczny”.
4. – efemeryczność (która jest i wadą, i zaletą dzieła).
5. – nieodpowiedniość śladu, dokumentu, zapisu, a więc niemożliwość przełożenia przekazu.
6. – zawężenie dyscyplinarne, stylistyczne wynaturzenie.
7. – zbyt wąskie pole oddziaływania (nieatrakcyjność, wybiórczość).
8. – zależność od kondycji psychofizycznej<sup>148</sup>.

Na pierwszy rzut oka wszystkie te zarzuty są zasadne. Jednak, biorąc pod uwagę całość dorobku artysty, trzeba zauważyć, że te cechy nie zawsze miały swoje odzwierciedlenie w jego wystąpieniach. Mimo deklarowanej „niemożności przełożenia przekazu”, artysta sam podejmował liczne próby dokonania tego dzieła. W *Podręczniku* pojawia się wzmianka, stojąca w opozycji do tego postulatu, mówiąca że performance „podobnie jak poezja i filozofia, najlepiej poddaje się opisowi poetyckiemu”<sup>149</sup>. W prywatnym archiwum artysty znajduje się około trzydziestu nagrań filmowych jego performances. Również zawężenie dyscyplinarne wydaje się cokolwiek kontrowersyjne, ponieważ sztuka tego rodzaju czerpie środki wyrazu i pomysły z różnych dyscyplin – od muzyki, po nowe technologie. Warto przypomnieć, że sam artysta zaprzęga do swoich działań zdobycze filozofii. Jest to, bez wątpienia, sztuka interdyscyplinarna. Jeśli chodzi o automedialność, to w świetle innych tekstów artysty, budzi ona najwięcej wątpliwości. Stoi to w opozycji do wspomnianej już, najbardziej rozpowszechnionej perspektywy badania sztuki performance, mianowicie perspektywy somaestetycznej, zgodnie z którą to właśnie ciało performerera jest tym, co stanowi o wartości tej sztuki. Dla Warpechowskiego jest inaczej i dlatego sam proponuje sposób podejścia do swojej twórczości:

---

<sup>148</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>149</sup> *Ibidem*, s. 148.

Artysta performer, chociaż musi występować sam, fizycznie obecny, jako ciało-medium, nie wskazuje na siebie, pojawia się „goły”, bez rytualnego kostiumu i podpisu. (...) Ale ta „bezosobowa osoba”, wskazuje na coś, co w różnym stopniu dotyczy wszystkich<sup>150</sup>.

Artysta w ten sposób staje się jedynie przekąźnikiem treści. Jego ciało w idealnych warunkach byłoby niedostrzegalne i tym samym, poprzez swój wymiar estetyczny, nie zakłócałoby odbioru treści wystąpienia. Te i inne pomysły interpretacyjne Warpechowskiego są wynikiem poszukiwań twórczych i powinny być brane pod uwagę przy analizie działań artysty. Jest to tym bardziej uzasadnione, że przypadek artysty, który sam komentuje gros swoich dzieł, jest przypadkiem wyjątkowym w świecie sztuki, choć nie odosobnionym. Odznacza się to silnie na wizerunku artysty i pozwala na zdefiniowanie jego podejścia do sztuki jako podejścia holistycznego i paradygmatycznego. Co prawda, nie jest rzeczą oczywistą, jaki jest wpływ tych ustaleń na odbiór jego twórczości, ale trzeba przyznać, że przewijają się one w tekstach krytycznych na temat jego sztuki i wyznaczają tym samym kierunek badań jego pracy twórczej.

### 3. Pisanie performatywne

„Będę pisał w pierwszej osobie, bo ani rusz nie dociera do mojej świadomości, że reprezentuję jakąś liczbę mnogą”<sup>151</sup>, postanawia Warpechowski w *Stateczniku* i rzeczywiście, patrząc z perspektywy czasu na jego książki, trzeba zauważyć, że postępował zgodnie z tym założeniem. W rzeczy samej, książki te w większości noszą znamiona praktyki piśmiennej, nazywanej dziennikiem osobistym. Cechą charakterystyczną dziennika osobistego, odróżniającą go od innych tekstów literackich lub naukowych, jest fakt, że nie bazuje on na tekstach, ale na „specyficznych, osobistych praktykach piśmiennych, których wymiar tekstowy nie jest jedyny ani dominujący”<sup>152</sup>. Stoją za nimi realne wydarzenia i momenty z życia codziennego. Co więcej druk nie jest jedyną, ani najważniejszą formą istnienia dziennika. Zdaniem Pawła Rodaka, „druk przekształcając praktykę dziennikową w tekst dziennika nadaj mu cechy linearności, jednolitości,

---

<sup>150</sup> *Ibidem*, s. 200.

<sup>151</sup> Zbigniew Warpechowski, *Statecznik...*, *op.cit.*, s. 41.

<sup>152</sup> Paweł Rodak, *Dziennik osobisty jako praktyka piśmienna: działanie, materialność, tekst*, [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Philippe Artières, Paweł Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 176.

których praktyka dziennikowa może być pozbawiona”<sup>153</sup>. To znaczy, że forma w jakiej powstaje dziennik może opierać się na luźnych notatkach i spontanicznym zapisie myśli, a nie na sztywnym konspekcie czy z góry założonej konstrukcji stylistycznej. Tak też jest w przypadku *Podręcznika*, *Statecznika*, *Podnośnika* i innych książek Warpechowskiego, których podstawową funkcją jest raczej „działanie słowem poprzez jego zapisywanie”<sup>154</sup> niż chęć nadania słowu jednolitej postaci tekstowej. Ponadto *Zasobnik* i niektóre fragmenty *Podręcznika* stanowią swego rodzaju archiwum pracy twórczej artysty oraz świadectwo jego radykalnego podejścia do zagadnień sztuki.

Oczywiście, książki Warpechowskiego mają szczególny charakter. Mimo, że artysta pisze w pierwszej osobie i jego przemyślenia mają charakter osobisty, to wszystkie fakty z jego życia są podporządkowane danemu problemowi. Warpechowski przepracowuje intelektualnie interesujące go tematy związane z szeroko pojętą sztuką i jej znaczeniem w życiu człowieka. Nie uzurpuje sobie prawa do reprezentowania jakiegokolwiek grupy, jak sam twierdzi, ale ma nadzieję, że ktoś będzie mógł wykorzystać to, do czego doszedł, i dzięki temu jego dzieło gdzieś się zdomowi. Swoje pisanie nazywa „potem duchowym”<sup>155</sup>, bo jest to coś bardzo osobistego, a za razem wymagającego wysiłku i nakładu pracy.

Należy jednak zwrócić szczególną uwagę na słowo „osobisty”, będące składnikiem powyższego terminu. Ma ono duże znaczenie dla zrozumienia specyfiki praktyki piśmiennej uprawianej przez omawianego artystę, bo nawiązuje do ścisłego związku tekstu z osobą, która go tworzy. Dziennik skupia się wokół danej osoby, jej osobowości, jej punktu widzenia. Żadna inna praktyka nie jest tak bardzo nastawiona na promowanie wizji świata z punktu widzenia jednej osoby i na zachowanie pamięci o konkretnej jednostce, żyjącej w konkretnym momencie historii. Dziennik w szczególności pozwala danej osobie na zdefiniowanie swojej tożsamości. Decyzja Warpechowskiego o spisaniu swoich poglądów, wspomnień i fragmentów doświadczenia rzeczywistości w takiej, a nie innej formie musi mieć uzasadnienie właśnie w specyficznych walorach praktyki dziennikowej; chociaż z drugiej strony jego praca pisarska jest bez wątpienia

---

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ibidem*, s. 178.

<sup>155</sup> Zbigniew Warpechowski, *Statecznik...*, *op.cit.*, s. 96.



ininterdyscyplinarna i stoi na pograniczu gatunków literackich, od poezji, przez strumień świadomości, po rozprawę naukową. Warto jednak podkreślić, że Warpechowski jest performerem i nawet podczas pisania nie przestaje nim być:

Wszystko, co tutaj piszę [w *Podręczniku*] jest „przysposobieniem się” do mówienia sztuką, i to chyba jest coraz bardziej oczywiste, dlaczego właśnie rodzajem sztuki performance. Doświadczenie jej ukierunkowuje i przyzwyczajają do sposobu bycia w zawężonym środowisku sztuki, które sobie zawłaszczam, jako „świat moich” przeżyć i myśli<sup>156</sup>.

Istnieje więc jedna cecha, która decyduje o całokształcie jego pracy – jest to performatywność. Teksty Warpechowskiego są performatywne, przede wszystkim dlatego, że kierowane są do konkretnego odbiorcy, który ani na chwilę nie odchodzi na plan dalszy. W końcu jedno z podstawowych znaczeń słowa „to perform” to „odgrywać coś przed kimś”, „podejmować działanie w obliczu kogoś”<sup>157</sup>, jest to dosłownie „okazane działanie”<sup>158</sup>. W tym przypadku to konkretny człowiek – czytelnik – jest punktem zbornym samej praktyki pisania. Nie chodzi tu jednak wyłącznie o perswazję i zabiegi retoryczne, wykorzystywane przez artystę z dużym natężeniem, choć mają one tutaj spore znaczenie. Performatywność tekstu jest zjawiskiem skomplikowanym, dla wyjaśnienia którego należy przywołać szereg koncepcji teoretycznych.

Rozpowszechnienie terminu „pisanie performatywne” zawdzięczamy Peggy Phelan, która przedstawiła podstawową charakterystykę tej szczególnej formy wyrażania myśli w swojej książce *The Mourning Sex*. Autorka zwróciła szczególną uwagę na aspekt afektywny pisania performatywnego:

Pisanie performatywne pragnie afektu przy całej swej nerwowości i drażliwości co do skutków tego pragnienia. Na przemian zuchwałe i bojaźliwe, przebiegłe i niebaczne, wskazuje zarówno na siebie samo, jak i na „sceny”, które je motywowały<sup>159</sup>.

Zgodnie z myślą autorki, ten typ pisania odwołuje się do rzeczywistości, która również jest performatywna, a co najważniejsze opiera się ostatecznej interpretacji i wymyka się definicji.

---

<sup>156</sup> Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik...*, *op.cit.*, s. 60.

<sup>157</sup> Helge Meyer, *Performance Art and Its Art-Historic Origins*, [www.performance-art-reaserch.de](http://www.performance-art-reaserch.de), 24.04.2014.

<sup>158</sup> Richard Schechner, *Performatyka: wstęp...*, *op.cit.*, s. 43.

<sup>159</sup> Peggy Phelan, *Introduction – this book's body*, [w:] tejsze, *Mourning Sex: Performing Public Memories*, Routledge, New York 1997, s. 12. Za: Richard Schechner, *Performatyka: wstęp...*, *op.cit.*, s. 145.

Mimo to, zagadnienie pisania performatywnego podjęli inni badacze i starali się stworzyć zestaw podstawowych jego cech. Ważny wkład do dyskusji na temat definicji pisania performatywnego wniosła Della Pollock, spadkobierczyni Dwighta Conquergooda i Jona McKenzie na Northwestern University of Chicago<sup>160</sup>. Jak to wynika z dokonanego przez nią opracowania, pisanie performatywne jest subiektywne<sup>161</sup>, ale tożsamość autora, która wyłania się z interpretacji powstałego w ten sposób tekstu jest niestabilna. Autor kształtuje swój portret dynamicznie. Nie przedstawia konkretnej projekcji swojego ja, tylko agregat różnych wariantów swojej osobowości, unikając tym samym jednoznacznego określenia siebie. Stabilna tożsamość okazuje się mitem, bo rozpada się na szereg kontekstów, afiliacji. Co więcej, jest to pisanie nerwowe<sup>162</sup>, balansujące między różnymi tekstami, historiami, teoriami i sferami działania. A także cytatowe<sup>163</sup>, bo zawiera wiele odniesień pozatekstowych i powtórzeń wewnątrz tekstu.

Kolejną ważną cechą jest sugestywność<sup>164</sup>, czyli działanie na wyobraźnię w tym sensie, że to co podlega opisowi jest ewokowane poprzez szczegółowe opisy, zmysłowość języka oraz dążenie do zaznaczenia prawdopodobieństwa odczucia obecności innego podmiotu lub innego sposobu odbierania rzeczywistości<sup>165</sup>. Słowa w tym przypadku nie są tylko samym zapisem, ale narzędziem do generowania obrazów. Pollock argumentuje, że pisanie performatywne jest sugestywne, ponieważ:

Działa metaforycznie w celu oddania charakteru nieobecnej obecności (...). Pisanie performatywne ewokuje światy, które są odmienne, nieuchwytnie, nie dające się zlokalizować: światy pamięci, przyjemności, zmysłowości, wyobraźni, afektu i intuicji<sup>166</sup>.

---

<sup>160</sup> Marvin Carlson, *Performatyka wczoraj i dziś*, tłum. Ewa Kubikowska, „Dialog” 7-8 (2007), s. 121.

<sup>161</sup> Della Pollock, *Performing Writing*, [w:] *The Ends of Performance*, red. Peggy Phelan, Lane Jill, New York University Press, New York 1998, s. 86.

<sup>162</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>163</sup> *Ibidem*, s. 92.

<sup>164</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>165</sup> *Ibidem*, s. 194.

<sup>166</sup> *Ibidem*, s. 80. (Przekład własny).

Ponadto pisanie performatywne jest dialogowe, ponieważ za jego sprawą dokonuje się współpraca między wyobraźnią autora i widza w procesie przywoływania danej wizji świata<sup>167</sup>. Zgodnie z opracowaniem Soyini Madison, która opierała się w dużym stopniu na pomysłach Pollock, tekst performatywny jest relacyjny<sup>168</sup>. To znaczy, że autor ma na uwadze potrzeby czytelnika i chce pozostać z nim stałej w relacji. Krótko mówiąc, ma nadzieję, że to, co pisze ma dla czytelnika jakieś znaczenie i że jego pisanie wnosi jakiś wkład w jego życie. Autor nie stara się narzucić czytelnikowi swojego zdania, ale uważa, że może ono otworzyć mu oczy na jakieś zjawisko, czyli może być dla niego ważne. Zatem interesuje się nie tylko powstającym tekstem, ale tym, co mogą z nim zrobić czytelnicy, co ten tekst może im dać. W prologu do *Statecznika*, którego mottem jest znamieny cytat z Cypriana Norwida („Zadaniem moim nie jest tylko jedną więcej książkę wydrukować, (...) ale sprawić, ażeby czytelnik książkę zamykając, sam się uczuł artystą, o ile nim winien być i może”), pisze:

To nie są książki o mnie, ani też dla mnie, choć powiedziałem o sobie wiele, może nawet zbyt wiele. Moje życie należy do sztuki i tylko przez sztukę może być rozliczone<sup>169</sup>.

Charakterystyka tego typu pisania na tym się nie kończy. Jest jeszcze jeden element o dużym znaczeniu. Mianowicie, pisanie performatywne jest ucieleśnione<sup>170</sup>, ponieważ zarówno proces pisania jak i jego odczytanie uzależnione jest w dużym stopniu od reakcji cielesnych. Znaczenia są w tym przypadku przefiltrowane przez zachowania cielesne, ruch, sposób artykulacji słów:

Artysta jako zadowolony z siebie szaraczek? To nie pasuje do sztuki. To szkodzi sztuce i filozofii, byłoby to ze szkodą dla szaraczków. Mam dla siebie żartobliwe określenie – „tytan pracy pasożytnictwa”. Historia lubi tytanów pracy a nie cierpi (czyżby?) pasożytów, oto jest zmartwienie historyków<sup>171</sup>.

Nie tylko treść opisu, ale na przykład dobór czcionki, układ akapitów i interpunkcja działają na zmysły, albo przywołują skojarzenia z zachowaniem osoby fizycznej, przeżywającej dane

---

<sup>167</sup> Soyini Madison, *Writing as Performance and Performance as Writing*, [w:] *Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance*, SAGE Publications Inc., Northwestern University 2012, s. 194.

<sup>168</sup> *Ibidem*, s. 192.

<sup>169</sup> Zbigniew Warpechowski, *Statecznik...*, *op.cit.*, s. 5.

<sup>170</sup> *Ibidem*, s. 95.

<sup>171</sup> Zbigniew Warpechowski, *Podręcznik...*, *op.cit.*, s. 98.

emocje. W procesie odbioru tekstu czytelnik ma do czynienia z autentycznym głosem opowiadającego, wcielonym w tekst. Wyczuwalny jest ton głosu, modulacja i niuanse płynące z emocjonalnego zabarwienia określonych fraz. Taki pełen pasji ton przybiera Warpechowski. Czytając jego teksty można mieć wrażenie, że rozmawia się z realną osobą, która przeżywa to, co mówi i swoimi emocjami dzieli się z odbiorcami. Jest to element performance'u, który rozgrywa się przed publicznością za pośrednictwem medium, jakim jest pismo.

Zdaniem Pollock, pisanie performatywne nie jest gatunkiem literackim w rozumieniu Bachtina, ale sposobem na pokazanie, co może *zdziałać* dobre pisarstwo, chociaż oczywiście nie każdy dobry utwór jest performatywny. Wynika to z prostego faktu, że pisanie performatywne nie jest kwestią stylu, ale potrzeby przyjęcia konkretnej postawy dyskursywnej. Odwraca ono uwagę od tego, co dane słowa znaczą, na rzecz rozważenia możliwości zawarcia jakiegokolwiek znaczenia w słowach<sup>172</sup>. Stąd po części wynika zróżnicowany język tego typu tekstów. Prawdopodobnie można napisać tekst, który będzie posiadał wszystkie wyżej wymienione cechy, ale jego celem nie będzie performowanie. Będzie to wtedy po prostu kreatywne pisanie. Niemniej jednak pojęcie performatywności tekstu pozwala wyjaśnić wiele nieścisłości i znaleźć proste odpowiedzi na pytania o niektóre decyzje autorów takich tekstów, jak teksty Warpechowskiego.

Kristin Langellier, redaktor naczelna *Text and Performance Quarterly* w latach 1992-1994, w jednym z artykułów, które ukazały się w tym piśmie położyła nacisk na istotny fakt. Mianowicie, pisanie performatywne przeważnie jest uprawiane przez osoby wykluczone z danego dyskursu, marginalizowane jednostki, które czują potrzebę wypowiedzi i chcą być wysłuchane. Są to „pozbawione głosu ciała”, które są na straconej pozycji w strukturach władzy<sup>173</sup>. Jak już zostało wspomniane w poprzednim rozdziale, Warpechowski zdecydował się pisać ze względu na poczucie, że o sztuce decydują inni. Jedną z motywacji było niezadowolenie:

W moich dotychczasowych książkach nie starałem się nikogo uwodzić zabawną treścią ani kunsztem literackim. Powstawały one równoległe do zdarzeń historycznych, artystycznych, z notatek, a ich motywem była troska, najczęściej o sztukę, albo irytacja tym, co się działo w Polsce. (...) Nie znaczy to, abym ignorował czytelnika, tylko

---

<sup>172</sup> Della Pollock, *Performing Writing...*, *op.cit.*, s. 75.

<sup>173</sup> Kristin Langellier, *Personal Narrative, Performance, Performativity: Two or Three Things I Know for Sure*, „Text and Performance Quarterly” 19 (1999), s. 127.

wymagam, aby zadał sobie trud czytania i rozumienia, bez pobłażliwości, taki przynajmniej, jak piszący te słowa. Chyba przesadziłem, o połowę mniejszy<sup>174</sup>.

Warpechowski przyznaje się do irytacji tym, co działo się wokół niego. Mógł czuć się wykluczony zarówno ze świata sztuki zdominowanej przez wariant „kontenerowy”<sup>175</sup> – jak sam nazywa sztukę modną, oficjalnie uznawaną i cieszącą się popularnością na rynku – jak i ze świata społeczno-politycznego Polski Ludowej, który oceniał bardzo krytycznie. Zmiana ustroju nie wyrugowała, jego zdaniem, wszystkich błędów systemu. W jego książkach dominuje narracja zaangażowana, której ostatecznym celem nie jest stworzenie tekstu, ale spowodowanie jakiejś zmiany lub dosłownie ustanowienie jakiejś rzeczywistości, poprzez uczynienie swojego doświadczenia, doświadczeniem innych. Wiara w tę możliwość jest motorem napędzającym pisanie performatywne i ważnym elementem twórczości Warpechowskiego. Madison nazywa to zjawisko „performance możliwości”<sup>176</sup> i dostrzega w nim inwestycję w porozumienie z innymi, a co za tym idzie, zdolność budowania lepszego świata zamieszkałego przez ludzi odpowiedzialnych za siebie nawzajem.

---

<sup>174</sup> Zbigniew Warpechowski, *Wolność...*, *op.cit.*, s. 8.

<sup>175</sup> Zbigniew Warpechowski, *Soc-postmodernizm, czyli sztuka kontenerowa (refleksje sceptyczne)*, „FRONDA” 21/22 (2000), s. 314-331.

<sup>176</sup> Soyini Madison, *Performance, Personal Narratives, and the Performance of Possibility*, [w:] *The Future of Performance Studies: Visions and Revisions*, red. Sheron J. Dailey, National Communication Association, Annandele 1998, s. 471-472.

## 6. Zakończenie

Zaprezentowana w niniejszej pracy perspektywa badania działalności Warpechowskiego pod kątem problematyki słowa nie jest jedyną możliwą. Jednak, jak wynika z powyższych rozważań, działalność artystyczna Warpechowskiego stanowi nieocenione źródło przykładów wykorzystania słowa w sztuce performance i jest tym samym bogatym materiałem do badań nad tą problematyką. Słowo pełni w sztuce performance różne funkcje. Zależy to tylko i wyłącznie od inwencji twórczej performerów. Po pierwsze może zostać wykorzystane jako element wizualny, jako dźwięk, jako tekst mówiony, bądź pisany. Po drugie może służyć jako osnowa, część składowa, komentarz lub wprowadzenie w tematykę wystąpienia. Ponadto, jak zostało wykazane, słowo pełni również swoją szczególną rolę w akcie przygotowania do performance, czyli w tak zwanej rozgrzewce. Namysł nad pracami artysty pozwala zwrócić uwagę na zainteresowanie problematyką słowa u artystów awangardowych i budzi wiele pytań podobnych tym, postawionym w niniejszej pracy.

Samo wydarzenie performance może być analizowane za pomocą narzędzi wypracowanych przez semiotykę jako spójna wypowiedź lub tekst, składający się z całości znakowych wyrażonych na różne sposoby. Semiotyka pozwala na dokonanie opisu lub próbę dokonania opisu wydarzenia, składającego się z elementów pochodzących z różnych systemów sygnifikacji. Rodzi to szereg problemów i nie zawsze przynosi satysfakcjonujące efekty, ale jest to sposób na przełożenie pozajęzykowych systemów komunikacyjnych, takich jak rekwizyty, gestykulacja czy przestrzeń performance'u, na język naturalny i dokonanie analizy wydarzenia. Semiotyczne podejście pozwala odkryć, jak rozmaite środki wyrazu, które występują w jednym wydarzeniu symultanicznie, mogą zostać podzielone na poszczególne składniki treści „tekstu-performance”. Można jednak dokonać tego typu analizy tylko dzięki silnemu teoretycznemu umocowaniu, w przeciwnym razie ta metoda jest narażona nieuchronnie na niekonsekwencję. Warto również korzystać z metatekstów w postaci komentarzy twórcy, które usprawniają proces poszukiwania znaczeń poszczególnych całości znakowych. Użycie narzędzi semiotycznych w opisie działań Warpechowskiego wydaje się tym bardziej uzasadnione ze względu na to, jak sam artysta postrzega swoją pracę. Warpechowski traktuje swoje performances jak wypowiedzi, na co wskazują cytaty przywołane w niniejszym opracowaniu. Sam postrzega swoje działania jako

systemy znakowe, których celem jest przekazanie pewnego przesłania. Wiąże się to w pewnym stopniu z jego zadeklarowanym konserwatywnym podejściem do sztuki jako dziedziny, która ma na celu utrwalanie wartości moralnych. Bez wątpienia jednak artysta korzysta obficie ze zdobyczy awangardy i w nowatorski sposób wciela w życie swoje założenia dotyczące odpowiedzialności wobec odbiorców.

Te założenia rzutują na całokształt jego pracy twórczej, a najpełniejsze odzwierciedlenie zyskują w jego publikacjach. Wiąże się to w pewien sposób ze zwrotem performatywnym lub „zwrotem sprawczości”<sup>177</sup>, który dokonał się we współczesnej humanistyce i trwa już od lat 70. Umożliwił on spojrzenie na performance jako narzędzie do przekazywania wiedzy. Ponadto, w tekstach Warpechowskiego można doszukać się pokrewieństwa z jego wystąpieniami artystycznymi i spojrzeć na nie, jak na szczególny przypadek performance’u. Performatywność jego pisanja wyraża się w charakterystycznych zabiegach stylistycznych, podejmowanej tematyce i konstrukcji osobowości artysty jako autora. Autonarracja Warpechowskiego jest nastawiona na działanie, co jest zjawiskiem ciekawym i niecodziennym. Składa się ona w jedną całość z jego działalnością artystyczną i stanowi jeden z niewielu przypadków w skali światowej, w których podejście artysty do uprawiania sztuki osiągnęło tak szeroką skalę i wraz ze wszystkimi płaszczyznami pracy twórczej przybrało formę dzieła totalnego. Można tak nazwać to, co osiągnął Warpechowski, ponieważ nie istnieje ani jedna sfera jego życia, która nie byłaby domeną sztuki, mimo że obecnie podchodzi on z dystansem do swoich osiągnięć.

Praca artysty, na tle innych przedstawicieli sztuki performance w Polsce, odznacza się silnym umocowaniem teoretycznym i holistycznym podejściem do zagadnień artystycznych. Jego działalność była inspiracją między innymi dla Oskara Dawickiego i Piotra Ukłańskiego. Dawicki wraz z Małgorzatą Żarczyńską i Wojciechem Jaruszewskim w 1994 roku spędzili w pracowni artysty w Sandomierzu kilka dni, co zaowocowało między innymi *Performance troski. Performance zobowiązania?*, w którym uczestniczyli wspólnie. Spotkania z Warpechowskim odciskały swoje piętno na sposobie postrzegania sztuki przez wielu artystów, szczególnie młodych, którzy w osobie performerera widzieli mistrza tej dyscypliny. Dorota Matulewicz po jednym z takich spotkań napisała:

---

<sup>177</sup> Ewa Domańska, <<Zwrot performatywny>> we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie 5 (2007).

Jeżeli jeszcze będę miała okazję spotkać się z nim, na pewno z niej skorzystam, na pewno będę mówiła o tym innym, (...) o kimś, kto prostymi, przenikliwymi słowami, bez zbędnych gestów potrafi pomóc wyobrazić sobie sens naszego tworzenia, naszej kreacji, potrafi udowodnić, że poszukiwania zawsze owocują odpowiedzią na osobiste pytania<sup>178</sup>.

Jednak droga przez sztukę performance nie zawsze była dla Warpechowskiego usłana różami. Zanim otrzymał złoty medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis” w 2009 roku, wiele musiał przejść. Nie tylko tragedii osobistych, ale po prostu uciążliwości pracy artysty, z trudem utrzymującego siebie i swoją rodzinę. Wszystko w jego życiu było jednak podporządkowane sztuce. Oświadczając się swojej drugiej żonie, powiedział, że na pierwszym miejscu zawsze będzie sztuka, dopiero później ona<sup>179</sup>. To podejście pozwoliło artyście wydać w 2001 roku własnym nakładem *Podnośnik*, przecierpieć skreślenie go z planu wydawniczego „za dogmatyzm”, a przede wszystkim zabiegać przez lata o możliwość wystąpienia na różnych festiwalach oraz w galeriach polskich i światowych. Na festiwal Documenta w Kassel w 1987 roku artysta wyruszył ze złamanym kręgosłupem, co było dodatkowym utrudnieniem, nie mniejszym niż stałe kłopoty ze strony władz PRL, a przede wszystkim Ministerstwa Kultury i Sztuki, przetrzymującego podania i niejednokrotnie uniemożliwiającego otrzymanie paszportu. Warpechowski żył w czasach przemian historycznych. Przeżył II wojnę światową, czasy stalinowskie i przemianę ustrojową 1989 roku, aby przejść tym samym w XXI wiek. Jego twórczość jest naznaczona piętnem czasów, w których żył. Lata 60. i 70. z ich specyficzną atmosferą kulturalną pozwoliły na jego debiut i dalsze kształtowanie postawy twórczej. Do dziś artysta unika zaszufładowania w obrębie jednej dziedziny i działa niezależnie od koniunktury sztuki instytucjonalnej.

Niezależnie od dominującej współcześnie tendencji do postrzegania Warpechowskiego jako prekursora sztuki performance w Polsce (zaraz obok Beresia), trzeba przyznać, że wkład tego artysty w rozwój myślenia o sztuce performance jako sztuce żywej i totalnej, bo wcielonej w życie artysty, jest niebagatelny. Mimo to jednak obecność Warpechowskiego w dyskursie na temat sztuki performance nie jest tak widoczna, jak mogło by się wydawać. Jest jednak nadzieja,

---

<sup>178</sup> Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik...*, *op.cit.*, s. 169.

<sup>179</sup> Patrz: Aneks.



że zainteresowanie twórczością artysty, która jest przecież bogata w wiele ciekawych wątków i możliwości interpretacyjnych, będzie rosło, a efemeryczny charakter sztuki performance nie uniemożliwi pielęgnowania pamięci o dorobku, który jest częścią naszej kultury.

# Aneks

Fragmenty rozmowy autorki pracy ze Zbigniewem Warpechowskim z dnia 17.04.2014 r

(transkrypcja nagrania)

**Zbigniew Warpechowski:** Ja Pani opowiadam niekoniecznie to, co Pani ma ująć w swojej pracy magisterskiej, tylko chcę Panią wprowadzić w te moje kłopoty artystyczne. Rzeczywiście, u mnie jest duży rozrzut – i malarstwo, i rzeźba, i rysunek, i książki, i tak dalej. To nie wynika stąd, że ja się czuję takim uniwersalnym artystą, co to wszystko potrafi. Tylko jedno wypływa z drugiego. Pierwsze, oczywiście, było malarstwo i marzenie bycia malarzem. To było marzenie, jak Pani mówiłem, niezupełnie uzasadnione, bo studiowałem architekturę, a marzyłem o malarstwie i taki to był paradoks. Ale chodziłem po wszystkich wystawach, czytałem wszystkie recenzje i książki, które wychodziły o sztuce, a wychodziło tam parę książek w ciągu dziesięciu lat ledwie. Chwistka, Witkacego jakieś książki. Poezja, jak już mówiłem, wzięła się stąd, że jakoś nie dało się malować. Z poezji wzięło się performance, bo chciałem dać ludziom coś autentycznego, coś żywego, coś z siebie i tak dalej. Czy mi się udało czy nie, to ja tego nie kwalifikuję. Co prawda, prawa były jakieś tam, ale ja nie uważałem się, broń Boże, za jakiegoś mistrza, geniusza poezji, takiego jak Mickiewicz i Słowacki, którzy improwizowali publicznie, prawda. Też improwizowałem, będąc ledwie początkującym poetą, prawda, i temu towarzyszył niesamowity strach. Ja się przygotowywałem do tego ze trzy miesiące. Myślałem i bałem się tego wszystkiego, ale chciałem to zrobić, to jest taki przymus wewnętrzny, że jak człowiekowi przyjdzie coś do głowy, to musi to zrobić. I stąd to się wzięło. W 1970, w 1969 roku właściwie, skończyłem taką serię obrazów i przyszły czasy sztuki konceptualnej, prawda. Pierwsze prace wysłałem tam do Wrocławia, potem była wystawa na Foksal w 1971 roku, *stricte* konceptualna. I performance, też niektóre takie konceptualne akurat, jak  $\frac{1}{2}$ , albo *Nic*. Także to rzeczywistość powodowała, że robiłem to, a nie na przykład coś innego. Bo ten duch nowej sztuki wchodził do Polski, mimo żelaznej kurtyny, mimo blokady, o czym wy nie macie pojęcia, jak to wyglądało.

**Anna Rykier:** Trudno to sobie wyobrazić.

**Z.W.:** Pani na świecie nie było wtedy, a dla nas każdy sygnał był w ogóle na wagę złota. Czy ktoś dostał jakieś czasopismo, czy jakąś książkę, czy były jakieś spotkania. My wtedy spotykaliśmy się częściej. Tam Ludwiński opowiadał o sztuce konceptualnej, Świdziński, który tam czytywał jakieś zachodnie gazety też. I była we Wrocławiu ta słynna wystawa „Wrocław 70”, tam się już pojawił szereg propozycji konceptualnych. Tak samo później w Osieku, na plenerze osieckim, tam się znalazła grupa artystów... tam niektórzy już robili pierwsze próby konceptualne i tak dalej. Tak jak mówiłem, ja na Foksal w 1971 roku w takim cyklu wystaw wiosennych tam miałem kilkanaście prac, już takich stricte konceptualnych. Z tym, że myśmy ten konceptualizm wymyślali po swojemu, to znaczy, nie korzystaliśmy z wzorców zachodnich, bo takich wzorców myśmy nie znali. Nie było dostępu, ale samo hasło „sztuka pojęciowa”, to już dawało pobudzenie dla wyobraźni. Robić sztukę pojęciową, a nie sztukę typu malarstwo, grafika, rzeźba, nie? „Sztuka pojęciowa” – to bardzo było inspirujące. I nagle się okazało, że się otwiera świat, że sztukę można robić ze wszystkiego. Nie tylko malarz maluje, grafik ten, ten... a tu nagle mogę wziąć cokolwiek. Ja tam miałem kilkanaście różnych prac. Jakieś szczątki tutaj w domu i tam jakąś płytę kamienną miałem taką z jakiegoś... to nie był granit, to był jakiś marmur taki, ale bardzo wypolerowany marmur. Było widać poukładane kryształki, te kryształki tak leżały koło siebie w jakiejś takiej rozkoszy i ja to zatytułowałem *Plaisir d'existence*, czyli „przyjemność egzystowania”. Tego typu prace, czyli coś zupełnie innego, prawda. Zupełnie inne myślenie. To, że studiowałem architekturę pomogło mi trochę jeżeli chodzi o te przedmioty matematyczno-statystyczne, bo architektura jednak jest nauką ścisłą. To nie jest Akademia Sztuk Pięknych, gdzie można fruwać od pierwszego roku do ostatniego. Tam trzeba było umieć. Statyka, mechanika budowli, konstrukcje takie, siakie, stalowe, drewniane... trzeba było obliczać to wszystko. Geometria i tak dalej! Także te studia dały mi pewną gimnastykę umysłową. Jak ja miałem wystawę w Edynburgu z talerzami, to właśnie pytali mnie zwiedzający, czy ja studiowałem matematykę. Bo w tych moich talerzowych ewolucjach pomagało myślenie matematyczne. Także performance wzięło się z porywania się z motyką na słońce. Sztuka performance wzięła się z jakichś medytacji typu filozoficznego, co później już jednak stało się moją filozofią. W końcu już teraz nie boję się przyznawać do filozofii, jeżeli profesor Morawski powiedział...

**A.R.:** Sam stwierdził, że Pan...

**Z.W.:** ...że moja książka jest *par excellence* filozoficzna.

**A.R.:** No i miał rację. Musiał to przyznać.

**Z.W.:** Powiedział, że nawet on by czegoś takiego w tej chwili nie napisał, więc mam w tej chwili odwagę przyznawać się do filozofii. Także ten rozrzut twórczy, który mnie się przydarzył nie wynikał z jakiejś chciwości nadzwyczajnej, tylko z miłości do sztuki. Ja sztukę kochałem i kocham nadal. Jak jeszcze żonę moją poznałem tam trzydzieści lat temu w Kazimierzu nad Wisłą i oświadczyłem się jej, to powiedziałem – słuchaj Marta, na pierwszym miejscu będzie sztuka, a ty będziesz na drugim. I ona to zaakceptowała i akceptuje do tej pory i chyba nie żałuje, bo jakoś żyjemy w zgodzie. (...) Więc tak to się zaczęło i tak to jeszcze jakoś się ciągnie. To znaczy teraz zdaję sobie sprawę z tego, że mój umysł już nie jest tak sprawny, jak był. Co prawda, wyjdzie niebawem moja siódma książka. Już jest w drukarni w Krakowie, może być za parę dni wręcz gotowa. Tytuł będzie *Konserwatyzm awangardowy*.

**A.R.:** Czyli Pan się dookreślił?

**Z.W.:** Tak, tak. To już tak od paru lat mój konserwatyzm krąży. Publikowałem tam w różnych miejscach...

**A.R.:** Tak, natknęłam się, oczywiście.

**Z.W.:** Także coś takiego i myślę, że to będzie już ostatnia moja książka, więc na starość zostawiam sobie akwarelki szkolne, pędzelek i będę malował obrazki. No i może jeszcze jakieś *Poematki*. To, co ja będę w Warszawie robił, to ja nazywam *Poematki*, ponieważ moje performance się zaczęło od poezji i pewnie będę chciał skończyć na poezji. To znaczy, tworzyć takie mini sytuacje, których nie mogę nazwać „wierszyki”, bo wierszyki się kojarzą z pisaniem. No a poemat, to jest zawsze duży, a ja takie właśnie „poematki”, małe takie będę robił. Zresztą robiłem je kilka razy: w zeszłym roku w Tel Awiwie, dwa lata temu w Helsinkach i w Polsce w Radomiu kiedyś.

**A.R.:** Tak, to widziałam.

**Z.W.:** No i spróbuję zrobić w Warszawie wersję swoich *Poematków*.

**A.R.:** Właśnie, zastanawiałam się, czy tytuł *Poematki* ma coś wspólnego z „matką”?

**Z.W.:** Nie, nie z matką, tylko z poematem. Krótki poemacik, czyli „poematka”.

**A.R.:** *À propos* poezji, to jak Pan ocenia wpływ poezji na pana performances? Co Panu dała poezja w dalszej pracy twórczej?

**Z.W.:** Wie Pani, właśnie lata 1963-1966 to okres tego, kiedy mnie się to wszystko gotowało w Krakowie, kiedy mieszkałem po różnych norach, po jazz klubach, po piwnicach Krzysztoforskich, w teatrach, u kogoś, bez pieniędzy kompletnie, ale miałem wtedy przyjaciela, który studiował romanistykę na UJ-cie, który wykradał z UJ-tu książki poetyckie i myśmy je czytali po różnych kątach, piwnicach itd. Zwłaszcza takich poetów, których się określa *poètes maudits*, czyli poetów przeklętych. Właśnie takich skłóconych z życiem, jak to kiedyś był film taki *Skłócenie z życiem*. Tacy poeci jak Baudelaire, Rimbaud, Verlaine...

**A.R.:** Mallarmé...

**Z.W.:** ...Valéry. Poeci zbuntowani, poeci, którzy się czuli wyrzuceni jakoś poza nawias tych salonów paryskich, prawda. Kończyli w alkoholu, w narkotykach..., czy coś takiego. Ja w tym czasie też czułem się takim przeklętym, bo wokół był socjalizm, wszyscy ludzie jakoś starali się żyć, wiązać koniec z końcem, jak to się mówi, żeby tam coś mieć, czy zbudować sobie domek, czy kupić lodówkę, czy tam samochodek jakiś itd. No, dla nas to było absolutnie nieosiągalne i w ogóle nigdy o tym nie marzyliśmy. Raczej to było przedmiotem naszych kpin, takie gorączkowe poszukiwanie jakiegoś statusu życiowego, żeby się nie dać zgnoić przez ten socjalizm. Po prostu ludzie robili wszystko, żeby wyjść na swoje i budowali takie domki, jak ten o „klocek polski”. To jest budowane w latach 60., tylko nie myśmy go zbudowali. Także z Jurkiem Millerem, z tym właśnie poetą, czuliśmy się takimi kloszardami. Nawet swego czasu żeśmy spróbowali nocować w parku, na ławce. Oparliśmy się plecami jeden o drugiego, nogi wyciągnęliśmy na ławce, ale o trzeciej w nocy żeśmy zmarzli. To biegiem do domu, bo się nie

dało. To był jakiś listopad czy grudzień. Nie dało się do rana wytrzymać w parku, więc poddaliśmy się. Także kłoszardowanie w Polsce nie wyszło w ten sposób, ale spałem w niewiele lepszych warunkach w jazz klubie, na ławce, pokrowiec od kontrabasu jako śpiwór się zapinało pod szyję i się spało na ławce w jazz klubie, czasem na fortepianie nawet. Żyliśmy trochę jak te szczury. Teraz wspominam to z humorem, ale wtedy czułem się bardzo nieszczęśliwy. Człowiek marzył, żeby wyciągnąć się na kanapie i popatrzeć na telewizję, choćby najgłupszą. W niedzielę na przykład, jak się wyszło na miasto – słonecznie, Krakusy spacerują Plantami z rodzinami, żony, dzieci, babcie, dziadkowie, a my siedzimy zmarznięci, bo przecież w jazz klubie nie można było rozpaść do południa, tylko trzeba było rano, bo przychodził Adam Matyszkowicz i ćwiczył na fortepianie. Czy w Krzysztoforach, spałem tam na ławce w tej części kawiarnianej i przychodził dyrektor Malewicz i mówił: panie Zbyszku, proszę wstawać, „godzina piąta pięćdziesiąta”. No to zrywaj się. No to jakoś tam tego, mordę umył człowiek i trzeba wyjść, bo nie można siedzieć w kawiarni cały dzień, trzeba gdzieś szukać, gdzieś się tam przytulić. W większej części w kawiarniach się siedziało w tamtym czasie. Malowało się gdzieś pokątnie na fortepianie, gdzieś tam w kąciaku jakieś obrazki człowiek malował. Nie mam z tego nic, wszystko gdzieś porozdawałem ludziom. Z tamtych lat nie mam tych obrazów. W ogóle żadnego.

**A.R.:** Może to się znajdzie kiedyś. Może ktoś pochodzi i pozbiera.

**Z.W.:** To nie jest takie ważne, żeby tego poszukiwać. Może się kiedyś znajdą, jak już mnie nie będzie, jak ktoś sobie uświadomi... może ktoś to powyrzucał. Ja nie wiem, co się z tym stało, ale, jak to się mówi, wszystko mnie jakoś tam kształtowało. Trochę na przekór temu normalnemu światu. Sztuka oficjalna też mnie nie dotyczyła, bo i nie miałem prawa i nie miałem ochoty w tym brać udział. Także bardzo mi pomógł Kantor w tamtym czasie. Bardzo mi pomógł i psychicznie i... nie to, że materialnie, ale to, że on mnie namówił do tego, żebym się starał o przyjęcie do Związku Polskich Artystów Plastyków na podstawie prac. Ta legitymacja ZPAP dała mi prawo sprzedawania prac do muzeów i zarabiania jakichś pieniędzy. Także to miało znaczący wpływ, ten 1968 rok, dla mnie. No i tak to się potoczyło. Tam w międzyczasie syn mi się urodził. Ożeniłem się z młodą, piękną dziewczyną, ale jakoś nie udało się nam dogadać i po jakimś czasie żeśmy się rozstali. Kilkanaście lat wałęsałem się sam po świecie, aż w końcu spotkałem moją

obecną żonę i już trzydzieści parę lat żyjemy razem jak pies z kotem. Gdzieś kot mój się pochował... (...).

**A.R.:** Jeszcze chciałam zapytać, czy ma Pan takie wspomnienie, do którego lubi Pan bardzo wracać? Właśnie z jakiegoś wydarzenia artystycznego?

**Z.W.:** Takiego jednego nie mam.

**A.R.:** Pewnie jest ich dużo.

**Z.W.:** No, jest sporo. Sporo jest właściwie. Każde performance to dla mnie jest przeżycie duże i jak człowiek skończy to performance, to się idzie do knajpy, żeby się napić i się rozluźnić, żeby pogadać z ludźmi. A kiedy ja się przygotowuję, to ja nie mam w sobie nic z aktora, który by się lubił popisywać przed ludźmi. Są niektórzy performerzy, którzy mają taką cierpliwość i potrafią wytrzymać długo – ja nie potrafię. Ja wszystkie performances swoje skracałem do minimum, bo nie wytrzymywałem napięcia dłużej. Także jak się kończy ta cała rzecz, to człowiek musi zrzucić z siebie cały ten ciężar, to napięcie. To najlepiej usiąść z kolegami w pubie, napić się piwa i tak to się najczęściej kończyło. Teraz ja już ponad dwadzieścia lat już nie piję i też żyję.

**A.R.:** Pewnie nawet lepiej.

**Z.W.:** Ja dwadzieścia lat temu miałem raka na pęcherzu. Operowano go dwukrotnie. Jakoś mnie tam zacerowali i jakoś żyję dwadzieścia lat, a już zegnałem się z życiem po prostu. Marzyłem o tym, żeby jeszcze roczek, może dwa, może pięć, a tu już dwadzieścia lat minęło i jeszcze żyję, chwała Bogu. A jak długo to będzie, to nie wiem. Ja już pakuję manatki. Prawdopodobnie we wrześniu będzie moja wystawa indywidualna w Zachęcie. Mam nadzieję, że będzie.

**A.R.:** Wspaniale!

**Z.W.:** Po Zachęcie ma być moja wystawa indywidualna w Muzeum Narodowym w Krakowie. Będzie, albo nie będzie, ale jest nadzieja, że będzie. Więc, jeśli taka końcówka będzie, to ja się nie pogniewam na Pana Boga, że mnie tak hojnie obdarzył. Także siedzę i czekam cierpliwie na to, co dzień przyniesie, ale w sumie jestem człowiekiem szczęśliwym. Myślę, że los mnie jakoś

tak pokierował w sposób ciekawy. Co prawda, wielu moich kolegów już na tamtym świecie. Niedawno był pogrzeb Jasia Świdzińskiego, Bereś umarł rok temu, inni jeszcze wcześniej, także właściwie kolegów już tylko na cmentarzu mogę odwiedzać. No to kiedyś przyjdzie i na mnie ta błogosławiona chwila. (...) Może być jutro, może być pojutrze. Nikt tego nie wie, kiedy. Ale póki się żyje, to się żyje. Przyjedzie taka dziewczuszka z Warszawy i będzie zawracać głowę.

**A.R.:** O! Też bywa. Zdarza się.

**Z.W.:** Przecież ty dziecko jesteś. Urodzona w 90. Boże Ty mój.

**A.R.:** No trochę Pan zrobił w tym 90. roku.

**Z.W.:** Coś tam robiłem, tak. A ja w 1938! Cholera.

**A.R.:** Wiem.

**Z.W.:** Całą wojnę udało mi się przeżyć, od początku do końca. Cały komunizm, od początku do końca. To jest makabryczne przeżycie. Szkoła w czasach stalinowskich to była makabra. Jeszcze w chórze kazali mi śpiewać, bo zbadali mi, czy mam słuch. Mam słuch, no to śpiewałem te wszystkie sowieckie pieśni. [śpiewa] I tego typu pieśni, i o Nowej Hucie itd. To makabra. A lektury jakie były w tamtym czasie, takie radzieckie powieści *Chłopiec salskich stepów* czy Stalina *Krótką historią WKPB*. Na pamięć, po rusku. Mówię ci, dziecko, co z nas wyprawiano. Szykowano nas na takich bolszewików, że coś okropnego. Jak pomyśleć, urodzona w 90. roku. To mój syn się urodził w 65. Już ma prawie pięćdziesiąt lat. Wnuczka ma jakieś dwadzieścia osiem.

**A.R.:** Wszyscy starsi ode mnie.

**Z.W.:** A wnuk chyba około trzydziestki. (...) Co jeszcze chcesz ode mnie, Aniu?

**A.R.:** Jeszcze bym chciała zapytać... bo bardzo mnie nurtuje to, co napisał Pan w *Zasobniku*, że gdy poznał Pan grupę „Promienistych”, to zapragnął Pan być narzędziem poetyckim całym ciałem.

**Z.W.:** Już nie pamiętam, co ja tam w *Zasobniku* napisałem...



**A.R.:** Czy właśnie w trakcie performance'u stawał się Pan takim narzędziem?

**Z.W.:** Tak! Coś takiego mówiłem o tym. Można to przyjąć właściwie za zasadę, że człowiek-artysta jest tym medium. Że nie używa jakiegoś medium – czy pędzla, czy aparatu fotograficznego, czy co – tylko sam jest tym medium. To co się we mnie dzieje w tym czasie i to, co ludzie widzą, to jest ten bezpośredni przekaz. Niczego się nie da oszukać. Jeżeli ja przyjąłem zasadę, że właściwie każde performance powinno być zupełnie inne od poprzedniego, czyli prawie każde robiłem pierwszy raz w życiu, czyli bez jakichś prób, przygotowań... tam się zawsze coś przygotowuje, ale bywało też tak, że szedłem zupełnie, jak to się mówi, na wariata, całym sobą. Nie wiedziałem, czym ja skończę i jak to się skończy. Początek, to może sobie zdawałem sprawę, ale jak długo to potrwa i co z tego wyniknie, nie wiedziałem. Dwa trzy dni później człowiek się zastanawia, co ja takiego zrobiłem, co to było? Czyli dzieje się coś we mnie, co jest przekazem jednocześnie i naturalnym takim procesem twórczym. Nie ma to nic wspólnego z biologią, uważam, że jest to kwestia ducha. To jest sprawa życia duchowego jednak. Te wszystkie przygotowania, te wszystkie lęki, obawy. Ja za każdym razem się bałem. Nawet to, co ja tam będę robił w Warszawie, to jeszcze nie wiem, co ja tam zrobię i już mam pietra. Ale to jest tak jak z dentystą, nie? Jak już się usiądzie na fotelu, to człowiek jest już poddany... zupełnie „róbta, co chceta”. I to jest coś takiego. To jest, według mnie, sens performance, bo performance znaczy „wykonanie”. Czyli w tym wykonaniu jest istota tej sztuki. W języku francuskim znaczy też „wyczyn”. Ja tego nie lubię, bo to nie chodzi o jakiś wyczyn typu sportowego czy figury jakiejś niemożliwej, nie. Raczej chodzi o nastawienie, żeby w tym wykonaniu był jakiś sens.

**A.R.:** A czy w Pana performances pojawiają się takie różne znaki do odczytania?

**Z.W.:** Tak, tak! Operuje się czasami takimi prostymi znakami jak ryba, jak woda, jak ogień, jak ptak czy ziemia. Jakieś mówiące przedmioty. Ogień mówi to, co mówi. Woda mówi to, co mówi. Ziemia mówi to, co mówi itd. No więc manipuluje się takimi rzeczami, ale też nie tylko. Manipuluje się też pewnymi sensami, że przedmiot wzięty do pracy w performance zmienia swój sens, który miał przed wzięciem, prawda? Buduje się jakiś przekaz. Są tacy performerzy, z których przekazu nic nie wynika. To jest taka czysta abstrakcja, jak gdyby. Ja zawsze muszę szukać sensu tego, co robię i jeżeli ja nie mam przekonania, że to, co zrobię ma sens, to wolę tego

nie robić. Jakiś przekaz, jakiś message, jakieś message. Muszę mieć coś ludziom do powiedzenia. Jeżeli ja uważam, że to jest ważne, to ja wtedy czuję się w porządku wobec publiczności. Bo gdybym chciał zrobić tylko jakiegoś zajęczka, popisać się, no to byłbym idiotą. Ale jeśli ja chcę coś ludziom dać w zamian za to, że oni przyszli i siedzą, i gapią się na mnie, to jest to jakaś wzajemna wymiana jakichś uprzejmości po prostu. To jest bardzo piękne. Jeżeli ja widzę pięćdziesiąt, sto osób stoi i gapią się we mnie i nikt nie chrząknie, cichutko siedzą. Mam niektóre rzeczy nagrane na wideo i widzę, jak siedzą jak myszy pod miotłą, no to się czuję piekielnie zobowiązany. To ja wtedy mogę sobie nie wiem, co zrobić.

**A.R.:** Czy zdarzało się, że jakieś reakcje widzów wpływały na Pana tak, że na przykład Pan zmieniał swoją koncepcję, albo jakoś odpowiadał na to, co...

**Z.W.:** Nie, ja nigdy nie postrzegałem publiczności w tym sensie jak reżyser filmowy czy teatralny, że publiczność to kupi, albo tego nie kupi. Nie, ja myślę o swojej sprawie. Tak jak powiedziałem, jeżeli ja uważam, że to jest ważne, to mam prawo się domyślać, że inni ludzie też tak będą uważać. Choć nie wszyscy może mnie zrozumieją. Mogą mnie nie zrozumieć, ale ja muszę mieć tę pewność, że coś ludziom daję istotnego w przekazie. Ja się tym nie zajmuję, czy jest pięć osób, czy pięćdziesiąt, czy... no pięćset to nigdy nie było, ale tak koło dwustu bywało nieraz. Także to jest taka wymiana uprzejmości, nazwijmy to po prostu. Nie błąznowanie. Nigdy w życiu nie błąznowałem. Nie lubię tego i nie umiem.

**A.R.:** A właśnie, przy okazji Stasia, kanarka... to znaczy na początku wróbelka, zastanawiał się Pan nad tym, czy bycie artystą polega na dawaniu innym. Czy czuje Pan, że dostał Pan coś w zamian od ludzi, którzy odbierali Pana sztukę?

**Z.W.:** Zdaje się, że tak. Ja nigdy nie robiłem performances do kamery. Takich sporo jest teraz. Wielu właśnie tak robi w pracowni gdzieś i pokazuje wideo jako performance. Ja muszę mieć publiczność. Niekoniecznie liczną, może być pięć osób, ale muszę mieć jakiś kontakt z człowiekiem. Nie to, żeby mu się podlizywać, ani go atakować czymkolwiek, drażnić, prowokować czy jakieś bluźnierstwa wykonywać dla sławy i popisu, tylko muszę mieć... jak mówiłem wprost, muszę mieć miłość do ludzi, muszę ludzi kochać. Nie muszę, ale chcę. Kochać.

Patrzę na tę mordę, siedzi przede mną. Ja ją kocham. Boże ja w życiu nikogo nie chciałem skrzywdzić. W życiu nikomu nie dałem w mordę, wie Pani ? (...) No, co jeszcze?

**A.R.:** Czy ma Pan jakieś oczekiwania wobec tego młodego pokolenia, wobec takich ludzi jak ja?

**Z.W.:** Te książki, które ja piszę... to jest taki problem, który od kilku lat we mnie siedzi. Ja mam w końcu siedemdziesiąty szósty rok, w październiku skończę. I wiem o tym, że profesorem, nauczycielem młodego człowieka nie powinien być człowiek stary. Zwłaszcza na takich uczelniach, jak Akademia Sztuk Pięknych. Powinien być najwyżej o jedno pokolenie starszy, ale nie więcej. Dlaczego? Jeżeli artysta w pełni energii dochodzi do jakiejś formy, do jakichś szczytów swoich możliwości, to on może tę energię przekazać młodym ludziom, zarazić ich. Tak powinno być, ale tak nie jest w Polsce. Niestety, w Polsce obowiązuje zupełnie inna zasada. Ja pamiętam, że dwadzieścia lat temu miałem dużo do powiedzenia młodym ludziom. Nawet miałem takie artykuły, zdania konieczne, zdania gotowe, że coś koniecznie trzeba tym młodym ludziom dać. I w tej chwili, nie to, że te zdania wyparowały, tylko że rzeczywistość uczy mnie zupełnie innej rzeczy. Pewnej ostrożności, nie tyle wyrachowania, co pewnej ostrożności, że w moim wieku można kogoś, że tak powiem, wystraszyć, zniechęcić do bycia artystą. Zacząć eksperymentować na młodym ciele to jest przestępstwo. Kiedy człowiek stary obrasta w te sukcesy, w tą swoją pychę i w tą swoją mądrość i przychodzi na Akademię i mówi: rób tak, albo nie rób tak, albo słuchaj tego, a tego nie słuchaj, to to są działania zahaczające o jakieś wykroczenie, o przestępstwo. Dobrze mieć mądrego profesora, ale nie do końca. Był taki artysta Jerzy Nowosielski, słyszała Pani o nim?

**A.R.:** Tak, oczywiście.

**Z.W.:** Mądry człowiek. Oczytany, mądry profesor, ale właśnie on nie powinien być profesorem, bo ja znam wielu artystów, którzy ukończyli studia u profesora Nowosielskiego i są nim tak zarażeni, niektórzy są wręcz zachwyceni, że oni spod tej powłoki Nowosielskiego nie umieją się wyrwać. Tylko ten Nowosielski jest ciągle w nich. Ciągle w nich coś z Nowosielskiego siedzi. To trzeba odwrócić się i iść w zupełnie innym kierunku. Zwłaszcza krakowska Akademia, która jest konserwą w najgorszym stylu, oni tam są wszyscy świetnymi malarzami i mówią oczywiście: o!

Michał Anioł, o! Matejko – wielcy artyści – i co roku wypuszczają stu magistrów sztuki i ani jednego artysty. To są ludzie w jakiś sposób okaleczeni przez tych profesorów. Młodym ludziom trzeba otwierać świat, a nie zamykać. Trzeba mówić o tym, jakie są zagrożenia, bo jest na przykład sztuka społeczna czy sztuka krytyczna. I młodzi ludzie robią sztukę społeczną i krytyczną, i nie wiedzą, co się wokół w społeczeństwie dzieje. Nie wiedzą, na czym polega aktualna polityka w Polsce, co się dzieje na świecie. Zresztą ich to nie obchodzi, może i słusznie. Robić sztukę społeczną zgodnie z „Dziennikiem Telewizyjnym” czy jakimś przekazem medialnym, czy zgodnie z tym, co „Gazeta Wyborcza” napisze, to to jest... nie chcę mówić, bo brzydkiego słowa bym użył. Dlatego ja pisząc te książki, cały czas myślę o tym, co ja mogę młodym ludziom dać. I nie piszę w ogóle: róbcie tak czy tak nie róbcie, tylko odsłaniam pewne tajniki propagandy, tajniki ideologii, która tu wkracza ciągle. Właśnie się okazuje, że skończył się komunizm, ale są spece od ideologii i mówią, co jest poprawne politycznie, a co nie jest poprawne politycznie. Jakiś dureń będzie mi mówił, co jest poprawne politycznie, a co nie, kiedy ja przeżyłem całą II wojnę światową, cały komunizm polski i ja muszę jeszcze teraz myśleć, że mogę być niepoprawny politycznie. Na przykład, że ja się modlę, to jest niepoprawne politycznie, że chodzę do kościoła to jest niepoprawne politycznie, że nie przepadam za homoseksualistami to jest niepoprawne politycznie. No nie przepadam, ale ich nie gonię, nie strzelam do nich, nie pluję na nich, prawda. Niech sobie żyją, ale niech mnie nie ucą, co jest poprawne politycznie. A taka agresja trwa nieustająco, a młodzi ludzie temu ulegają, ponieważ każdy młody człowiek z zasady chce robić coś dobrego. Nie ma młodych ludzi, którzy by chcieli robić zło z istoty swojej, z założenia, że chcą coś psuć niszczyć. Nie. Każdy chce coś dać od siebie, coś poprawić. I tacy starzy dranie podpowiadają, co mają poprawiać, co mają zmieniać i to jest właśnie to niebezpieczeństwo. Żeby być samodzielnym w swoim postępowaniu, swoim myśleniu, zachować wybór, że ja mam prawo chcieć tego i tego. Masz prawo. Natomiast za każdą rzeczą idzie odpowiedzialność. Ja mogę podejść do kogoś na ulicy i napluć mu w twarz, ale muszę wiedzieć o tym, że on ma tak samo prawo dać mi po mordzie. A nie napluć mu i mówić, że ja korzystam z wolności jako artysta. Wolność artysty, to mnie wolno tam profanować jakąś świętość. Są rzeczy święte dla ludzi i trzeba to uszanować. Ty masz swoich świętych, ja mam swoich świętych, proszę bardzo. Święci się nie pogryzą, prawda? I to, co ja piszę w tych

książkach, zwłaszcza w tej ostatniej, to jest odsłanianie ludziom właśnie tych niebezpieczeństw. Niebezpieczeństw, które świat ciągle ludziom podrzuca. Czy mi to wychodzi, czy nie wychodzi, to się okaże. Ale ja staram się nie narzucać swojego punktu widzenia, bo mam prawo je mieć i mam prawo je głosić, ale nie mam prawa go nikomu narzucać. Nie, to nie, proszę bardzo, szukaj własnej drogi. Własna musi być przemyślana i musi być możliwie mądra. (...)

Dalsza część rozmowy na temat dokumentacji performance'u *Róg pamięci* z 1987 roku zamieszczonej w katalogu wystawy *Ablucje: Jerzy Beres, Zbigniew Warpechowski*:

**Z.W.:** (...) To jest dość skomplikowane performance, które robiłem w Zamku Ujazdowskim...

**A.R.:** Do tego bardzo trudno dojść po tych szczątkach, po tej dokumentacji...

**Z.W.:** Trudno, trudno to zrekonstruować. Ja to zrobiłem sobie taki kostium, nie jako Mojżesz, tylko jakaś taka figura, żeby była do zapamiętania. Miałem taką laskę, kupiłem ją gdzieś w Nowym Jorku, w Kenii wyrzeźbiona. I... nie ma tutaj zdjęcia... zaczynam grać na rogu, który kupiłem w Jerozolimie, duży róg. Najpierw zagrałem na tym szofarze, potem wszedłem na salę z tablicą z dziesięciorgiem przykazań i je rozbiłem pierwszy raz. To jest jak gdyby przypomnienie sytuacji biblijnej, kiedy Mojżesz rozbija tablice widząc, co jego lud wyprawia – zaczyna wierzyć w te różne bałabuchy, w te cielce itd. Zezłościł się i rozbił tablice z dziesięciorgiem przykazań i potem dostał od Jahwe drugą tablicę. Ja doszedłem do wniosku, że dożyliśmy takich czasów, że właściwie trzeba drugi raz rozbić tablice. I zrobiłem taką sytuację: przebrałem się w taką koszulę oklejoną zdjęciami pornograficznymi. Acha, a sprowokował mnie do tego plakat z filmu *Skandalista Larry Flynt* Miloša Formana z tym rozkrzyżowanym Niby-Chrystusem na biodrach kobiety. I ja wrywałem strony z Biblii, związałem w takie ruloniki i wkładałem do prezerwatyw, ponieważ uważałem, że świat widziany przez media jest światem widzianym przez prezerwatywę, ponieważ prezerwatywa zwalnia człowieka z odpowiedzialności, zostawia samą przyjemność. I to, co widzimy w telewizji, ten świat wirtualny nie jest prawdziwy. Jest

zafałszowany właśnie przez taką prezerwatywę. Przez polityków, oczywiście, itd. Więc ułożyłem z tych ruloników z tej Biblii napis „New Age”. I potem wyszedłem na zaplecze, zagrałem znowu na rogu, wyszedłem z drugą tablicą dziesięciorga przykazań i rozbiłem ją po raz drugi. I taki był sens tego performance’u. Czyli ta sytuacja jest dosyć złożonym przesłaniem. Nie chodziło tu ani o znęcanie się nad Biblią, ani o pozowanie na Mojżesza, bo tu nie o to chodzi. Tu chodziło o taki przekaz. Jedno z ważniejszych moich performances. To był 1987 rok, to była trzydziesta rocznica mojego pierwszego performance’u. I każde coś tam znaczy. To jest *Poletko-Polo...* [śmiech]. Nie ma tu rzeczy śmiesznych, ani wesołych niestety...

**A.R.:** Tylko same rzeczy ważne.

**Z.W.:** Ale ja nie jestem ponurakiem? Ale sztukę traktuję bardzo poważnie, jak Pani mówiłem. (...) To jest pewnie też kwestia cywilizacji i historii Polski, bo polscy artyści, tacy jak Mickiewicz czy Słowacki, czy Norwid, czuli się zobowiązani wobec Narodu nieść jakieś ważne przesłanie. Czy to w czasach rozbiorów, to wiadomo, czy nawet później, kiedy chodziło o jakieś sprawy, dotyczące tylko kultury. Tak, jak u Gombrowicza, prawda? Gombrowicz też szarpał, gryzł, prowokował, bo chciał tę Polskę uwolnić od takiego prowincjonalnego jakiegoś takiego zapszajstwa. Takiej, jak by to powiedzieć?

**A.R.:** Łatwizny?

**Z.W.:** Bogoojczyźnianej fałszywej nabożności do wszystkiego. Polska konserwa do tej pory taka jest. I chciał włączyć polską kulturę w kulturę światową. I w jakiejś mierze mu się to udało. Ale wielu krytyków uważa, że on nie był patriotą, bo na tych Polaków trochę napsioczył w tym *Transatlantyku* itd. A to było takie drażnienie czulej tkanki. To jest tak jakby komuś dotykać do rany w sposób bolesny. Bo my potrafimy być tacy uroczyści, obchodzić różne uroczystości, składać wieńce itd., ale nie ma w naturze takiego klasycznego Polaka, żeby się wziąć do roboty i coś stworzyć. Stanisław Brzozowski w takiej książce *Legenda Młodej Polski...*, chyba jej nie czytałaś?

**A.R.:** Czytałam.

**Z.W.:** On tam pisze, że Polacy traktują tradycję jak kapliczkę, w której trzeba się modlić, a tradycja powinna być warsztatem pracy. Czyli tradycja to jest to, co zostało dokonane, co trzeba wziąć na warsztat i przetwarzać, i robić coś nowego, a nie modlić się do tradycji. Bo jestem awangardowy to won? Przecież o mnie też paszkwile pisano, bo obrażam tradycję. W „Gazecie Polskiej” jestem obsmarowany jako zboczeniec. (...) Dlatego piszę ten *Konserwatyzm awangardowy*, mając pewne pojęcie, co jest kulturą polską i szanując polską kulturę i tradycję, jedyną szansą, żeby wyjść z tego grajdołka jest wyjść ze świadomością jakiejś awangardowej awangardy, czyli tworzyć rzeczy nowe, a nawet ryzykownie nowe, awangardowe, na przekór powszechnemu oczekiwaniu, powszechnej świadomości itd. Także, jak widzisz, dziecko, taka jest praca.

# Bibliografia:

## Literatura podmiotowa:

### Publikacje autorskie

Warpechowski Zbigniew, *Performare*, Akademia Sztuk Pięknych: Pracownia Dziekanka, Warszawa 1981.

- *Podnośnik*, wyd. własne, Sandomierz 2001.
- *Podręcznik*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990.
- *Podręcznik bis*, Otwarta Pracowania, Kraków 2006.
- *Statecznik*, Labirynt 2, Lublin 2004.
- *Wolność*, Mazowieckie Centrum Kultury „Elektrownia”, Radom 2009.
- *Zasobnik: autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance*, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 1998.

### Teksty krytyczne

Warpechowski Zbigniew, *Bizantyzm*, „Czas Kultury” 6-1 (1999/2000).

- *Błąd Tadeusza Kantora*, „Czas Kultury” 4 (2001).
- *Moda*, „ARTeon” 10/18 (2001).
- *Maksymalizm*, „Czas Kultury” 1 (2002).
- *O pocieszeniu*, „Znak” 12 (2002).
- *Partum*, „Czas Kultury” 2 (2002).
- *Performerzy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 69 (2005), s. 24-31.



- *Pomiędzy młotem a kowadłem*, „ARTEon” 9/17 (2001).
- *Przyczynki do dziejów fałszerstw w sztuce polskiej lat 60 i 70-tych*, „Żywa Galeria” 11 (1999).
- *Sens, znaczenie i wartość sztuki*, „Estetyka i Krytyka” 20/1 (2011).
- *Soc-postmodernizm, czyli sztuka kontenerowa (refleksje sceptyczne)*, „FRONDA” 21/22 (2000), s. 314-331.
- *Smutna prawda*, „Gazeta malarzy i poetów” 2 (2000).
- *Szkoła*, „Czas Kultury” 3 (2001).
- *Tekst dla Czasu Kultury*, „Czas Kultury” 3 (2002).
- *Wstęp*, [w:] Cezary Bodzianowski, *Cezary Bodzianowski. Nade mną niebo gwiazdziste a we mnie czarny kot*, Lublin 1995.

#### Katalogi wystaw

- Ablucje: Jerzy Bereś, Zbigniew Warpechowski*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2014.
- Alastair MacLennan performance 26.05.1996, Zbigniew Warpechowski performance 26.05.1996: Galeria Arsenał Białystok*, red. Łukasz Skąpski, tłum. Bruce MacQueen, Galeria Arsenał Białystok 1996.
- Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce*, red. Zbigniew Warpechowski, tłum. Małgorzata Sady, Biuro Wystaw Artystycznych, Lublin 2002.
- Od WARhola do WARpechowskiego*, BRONorblin, Warszawa 2003.
- Zbigniew Warpechowski: malarstwo*, Kamienica Calejowska oddział Muzeum Nadwiślańskiego, Kazimierz Dolny 2005.
- Zbigniew Warpechowski. Prace z lat 1962-2011*, aut. tekstu Marcin Lachowski, Sosnowiec 2012.

Zbigniew Warpechowski. *W służbie sztuce: przegląd twórczości z lat 1963-2008*, aut. tekstu Janusz Zagrodzki, BWA, Lublin 2008.

*Sztuka w Polsce 1945-2005*, red. Anda Rottenberg, Wydawnictwo Piotra Marcjuszka Stentor, Warszawa 2005.

### **Literatura przedmiotowa:**

*70 – 80: nowe koncepcje w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych: teksty, koncepcje*, red. Józef Robakowski, 1981.

Armstrong David F., *Where Did Language Come From?*, [w:] tegoż, *Original Signs: Gesture, Sign, and the Sources of Language*, Gallaudet University Press, Washington 2002.

Arnheim Rudolf, *Myślenie wzrokowe*, tłum. Marek Chojnacki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Austin John, *Jak działać słowami*, [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. i wstęp Bohdan Chwedeńczuk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993.

Bachtin Michaił, *Estetyka twórczości słownej*, red. Eugeniusz Czaplejewicz, tłum. Danuta Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.

Balme Christopher, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. Wojciech Dudzik, Małgorzata Leyko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Barthes Roland, *Podstawy semiologii*, tłum. Anna Turyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Carlson Marvin A., *Performans*, red. Tomasz Kubikowski, tłum. Edyta Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

– *Performatyka wczoraj i dziś*, tłum. Ewa Kubikowska, „Dialog” 7-8 (2007), s. 120-128, <http://www.grotowski-institute.art.pl/files/performayka.pdf>, 6.07.2012.

- Conquergood Dwight, *Poetics, Play, Process, and Power: The Performative Turn in Anthropology*, „Text and Performance Quarterly” 1 (1989), s. 82-95, <http://www.csun.edu/~vcspc00g/603/PoeticsPlayProcessPower-DC.pdf>, 6.10.2013.
- Corballis Michael C., *In the Beginning Was the Gesture*, [w:] tegoż, *From Hand to Mouth: the Origins of Language*, Princeton University Press, Princeton – Oxford 2002.
- Dawidek-Gryglicka Małgorzata, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja ha!art, Muzeum Współczesne Wrocław, Kraków – Wrocław 2012.
- Derrida Jacques, *Forma i znaczenie. Uwaga o fenomenologii języka; Sygnatura, zdarzenie, kontekst*; [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, tłum. Adam Dziade, Janusz Margański, Paweł Piątek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.
- Domańska Ewa, <<Zwrot performatywny>> we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 5 (2007), s. 57-58, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Domanska,%20Zwrot%20performatywny%20we%20wspolczesnej%20humanistyce.pdf>, 4.10.2013.
- Duda Artur, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Dziamski Grzegorz, *Jak wygląda sztuka lat siedemdziesiątych*, „Integracje” luty (1979).
- *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2010.
- Eco Umberto, *Otwarte dzieło w sztukach wizualnych*, [w:] *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Jadwiga Gałuszka, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1994.
- *Semiotics and the Theory of Language*, Indiana University Press, Bloomington 1984.

- *Semiotics of Theatrical Performance*, „The Drama Review” 21/1 (1977), s. 107-117, <http://matrking.files.wordpress.com/2013/01/eco-semioticstheatricalperformance.pdf>, 20.10.2013.
  - *Teoria semiotyki*, tłum. Maciej Czerwiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Elam Keir, *Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London-New York 1980.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- *Sense and Sensation: Exploring the Semiotic and Performative Dimensions of Theatre*, „Journal of Dramatic Theory and Criticism” 22/2 (2008), s. 69-81, <https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/view/4346>, 20.10.2013.
  - *The Semiotics of Theater*, tłum. Jeremy Gaines, Doris Jones, Indiana University Press, Bloomington 1992.
- Goffman Erving, *Rytuał interakcyjny*, tłum. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 5-113.
- *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Goldberg Roselee, *Performance: Live Art Since the 60s*, Thames&Hudson, London 2004.
- *Performance: A Hidden History*, [w:] *The Art of Performance: A Critical Anthology*, red. Gregory Battock, Robert Nickas, ubu editions, New York 2010, <http://www.scribd.com/doc/38021495/Battcock-the-Art-of-Performance-1984>, 1.04.2014.
- Guzek Łukasz, *Przez performance do sztuki*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 69 (2005), s. 2-23, [http://www.didaskalia.pl/69\\_guzek.htm](http://www.didaskalia.pl/69_guzek.htm), 6.10.2013.
- Hanusek Jerzy, *Robak w sztuce*, Otwarta Pracownia, Kraków 2001.

- Helbo André, *Theory of Performing Arts*, John Benjamins Publishing Co., Philadelphia – Amsterdam 1987.
- Higgins Dick, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. Piotr Rypson, tłum. Krzysztof Brzeziński i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Ian Hamilton Finlay – *poezja konkretna: prace na papierze z kolekcji Stanisława Dróżdża*, red. Krzysztof Morcinek, Janusz Legoń, tłum. Dariusz Stankiewicz, Galeria Bielska BWA, Bielko-Biała 2000.
- Interpretacja i nadinterpretacja*, Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, red. Stefan Collini, tłum. Tomasz Bieroń, Znak, Kraków 1996.
- Jakobson Roman, *W poszukiwaniu istoty języka: wybór pism*, red. Maria Renata Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Karpowicz Agnieszka, *W (?) Ikonicznym Uniwersum*, [w:] *Almanach antropologiczny: słowo/obraz*, red. Godlewski Grzegorz, oprac. Kurz Iwona, Karpowicz Agnieszka, Instytut Kultury Polskiej, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 372-375.
- *Słowo o obrazie słowa*, [w:] *Almanach antropologiczny: słowo/obraz*, red. Godlewski Grzegorz, oprac. Kurz Iwona, Karpowicz Agnieszka, Instytut Kultury polskiej, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 403-406.
- *Wizualność i piśmienność. Wybrane funkcje pisma w sztuce plastycznej XX w.*, [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Philippe Artières, Paweł Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Krakowski Piotr, *Happening, Fluxus, Performance*, [w:] tegoż, *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1981, s.33-65.
- Kocur Mirosław, *Źródła teatru: Teksty i Konteksty*, <http://www.zrodlateatru.pl/>, 4.10.2013.
- Kolankiewicz Leszek, *Performans czy performens*, „Dialog” 5 (2003), s.182- 183.

- Komunikacja przez sztukę. Komunikacja przez język*, red. Bartłomiej Bączkowski, Paweł Gałkowski, Zakład Teorii i Filozofii Komunikacji Instytutu Filozofii Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2008.
- Kowzan Tadeusz, *From Written Text to Performance – From Performance to Written Text*, M. Niemeyer, Tübingen 1985.
- *The Sign in the Theater: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle*, tłum. Simon Pleasance, Casalini Libri, Fiesole 1968.
- *Znak i teatr*, „Znak – Język – Rzeczywistość” Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1998.
- Kubikowski Tomasz, *Czy budujemy rzeczywistość w performance?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 37-38 (2000), s. 66-71.
- Kuśmierczak Władysław, *Historia performance w Polsce*, <http://www.historia-performance.wizytowka.pl>, 15.03.2012.
- Lachowski Marcin, *Awangarda wobec instytucji: o sposobach prezentacji sztuki w PRL*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2006.
- Łotman Jurij, Boris Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, [w:] *Semiotyka kultury*, red. Elżbieta Janus, Maria Renata Meyenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995, <http://bylecoq.w.interia.pl/text/semiotyczny.htm>, 19.11.2013.
- Nader Luiza, *Konceptualizm w PRL*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2009.
- Nigdy nie będziesz wołem – Ze Zbigniewem Warpechowskim rozmawia Marta Trabuła*, „Magazyn Sztuki” 2-3 (1994).
- Madison Soyini, *Performance, Personal Narrative, and the Politics of Possibility*, [w:] *The Future of Performance Studies: Visions and Revisions*, red. Sheron J. Dailey, National Communication Association, Annandale 1998, <http://emurillo.org/documents/Madison.pdf>, 24.04.2014.

- *Writing as Performance and Performance as Writing*, [w:] *Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance*, SAGE Publications Inc., Northwestern University 2012.
- McKenzie Jon, *Performuj albo...Od dyscypliny do performansu*, tłum. Tomasz Kubikowski, Universitas, Kraków 2011.
- Mitchell William J. Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1995.
- Morawski Stefan, *Kantata filozoficzna Zbigniewa Warpechowskiego*, „Obieg” 7-8 (1991).
- Pavis Patrice, *The Semiotics of Theatre*, <http://archive.lib.msu.edu/DMC/African%20Journals/pdfs/Critical%20Arts/cajv1n3/caj001003002.pdf>, 18.10.2013.
- Pawłowski Tadeusz, *Działania performance*, „Studia filozoficzne” 11-12 (1983).
- Performance in Postmodern Culture*, red. Michael Benamou, Charles Caramello, Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin, Madison 1977.
- Performance: praca zbiorowa*, wybór tekstów Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski, Jan St. Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984.
- Performatywne wymiary kultury*, red. Katarzyna Skowronek, Katarzyna Leszczyńska, Wydawnictwo Libron – Filip Lohner, Kraków 2012.
- Performer*, red. Magdalena Kulesza, Jarosław Suchan, Hanna Wróblewska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2009.
- Phelan Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London 1993.
- *Mourning Sex: Performing Public Memories*, Routledge, New York 1997. <http://www.lybrary.com/mourning-sex-performing-public-memories-p-328391.html>, 1.04.2014.
- Piotrowski Piotr, *Dekada: o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce- wybiórczo i subiektywnie*, Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1991.

- *Znaczenia modernizmu: w stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.
- Pollock Della, *Performing Writing*, [w:] *The Ends of Performance*, red. Peggy Phelan, Lane Jill, New York University Press, New York 1998.
- Przyłuski Jan, *Performance. O sztuce postartystycznej*, [w:] tegoż, *Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk 2007.
- Rodak Paweł, *Dziennik osobisty jako praktyka piśmienna: działanie, materialność, tekst*, [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Philippe Artières, Paweł Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 210.
- Ronduda Łukasz, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Wydawnictwo RABID, Kraków 2006.
- *Sztuka polska lat 70. : awangarda*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009.
- *Warpechowski, Konieczny, Uklański, Bodzianowski: Warpechowski, Dawicki*, tłum. Łukasz Mojsak, Agata Pyzik, Wydawnictwo SWPS Academia, Warszawa-Łódź 2010.
- Rypson Piotr, *Obraz słowa: Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989.
- Schechner Richard, *Performatyka: wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
- Searle John, *Czynności mowy: rozważania z filozofii języka*, tłum. Bohdan Chwedeńczuk, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1987.
- Semiotics of Art: Prague School Contributions*, red. Ladislav Matejka, Irvin R. Titunik, The MIT Press, London 1984.
- Shapiro David, *Poetry and Action: Performance in a Dark Time*, [w:] *The Art of Performance: A Critical Anthology*, red. Gregory Battock, Robert Nickas, ubu editions, New York



2010, <http://www.scribd.com/doc/38021495/Battcock-the-Art-of-Performance-1984>,  
1.04.2014.

Sinko Grzegorz, *Opis przedstawienia teatralnego – problem semiotyczny*, Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1982.

Sztabiński Grzegorz, *Działanie i sens twórczości Zbigniewa Warpechowskiego*, „EXIT” 1/25 (1996).

Świdziński Jan, *O latach 70.*, [w:] *Jan Świdziński* [katalog wystawy], Galeria Labirynt, Lublin 1996.

– *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Warszawa 1977.

*The Anthropology of Performance*, [w:] Victor Turner, *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Tuscon 1995.

Wachowski Jacek, *Performans*, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Wallis Mieczysław, *Sztuki i znaki: pisma semiotyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

Wasilewski Marek, *Byłem jak naciągnięta struna*, „Czas Kultury” 2 (2009).

Winkin Yves, *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, tłum. Agnieszka Karpowicz, wstęp Wojciech Józef Burszta, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Zeidler-Janiszewska Anna, *Perspektywy Performatywizmu*, [w:] *Perspektywy badań nad kulturą*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008.

**Materiały audiowizualne:**

Zasoby Ośrodka Sztuki Performance Centrum Kultury w Lublinie – Otwarte Archiwum, <http://openarchive.pl/>, 17.10.2013.

Zasoby medialne Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – Filmoteka Muzeum, <http://artmuseum.pl/filmoteka>, 17.10.2013.

Zasoby medialne Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

**Inne materiały wykorzystane w pracy:**

Dokumentacja Zbigniewa Warpechowskiego dostępna w Dziale dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

Zasoby prywatne.