

PROBLEMY LITERATURY I KULTURY

JACEK WACHOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

EUROPEJSKIE PERFORMANSE IVE TABARA – OD DYSKURSU POLITYCZNEGO DO METANARRACJI

1.

Ive Tabar nie należy do artystów szczególnie znanych poza Słowenią. Fragmenty jego prac – które można obejrzeć na stronach kilku portali internetowych, specjalizujących się w prezentowaniu sztuki performatywnej – giną w gąszczu materiałów o podobnej treści. Niewiele też o nim pisano (najczęściej zdawkowo i sprawozdawczo). Dla publiczności znającej Tabara nie wydaje się to zaskakujące. Prace artysty należą bowiem do radykalnego pogranicza body artu i performance artu. Wykorzystują procedury medyczne, a przedmiotem działań czynią: ciało, kości, skórę, krew, paznokcie i płyny fizjologiczne. Wywołują zdziwienie i zakłopotanie.

Ive Tabar urodził się w 1966 roku w niewielkiej (sześciotysięcznej) Isoli położonej nad Adriatykiem. Działalność artystyczną rozpoczął w połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, pod namową Jurija Krpana, jednego z najbardziej prominentnych słoweńskich kuratorów, zainteresowanych promocją sztuki współczesnej¹. Na późny debiut Tabara miało zapewne wpływ wykształcenie artysty, który nie przeszedł drogi charakterystycznej dla wielu bałkańskich performerów. Sława Kapelicy i argumenty Krpana musiały być jednak przekonujące, ponieważ zachęciły trzydziestoletniego autsajdera (z zawodu technika medycznego) do przedstawienia publiczności – w 1997 roku – pierwszego performansu² zatytułowanego *Intubacija*.

¹ Jurij Krpan od 1995 roku pełni funkcję dyrektora galerii Kapelica. Sławę przyniosły mu nie tylko projekty realizowane w Lublanie, ale także międzynarodowe: w 2003 roku pełnił funkcję komisarza słoweńskiego pawilonu na 50. Biennale w Wenecji. W 2006 roku był kuratorem projektu U3 na 5. Triennale Współczesnej Sztuki Słoweńskiej, a w latach 2006–2010 prowadził w Brukseli projekt *Cossinus*. W ostatnich latach z inicjatywy Krpana powstało w Kapelicy *SiGledal* – archiwum cyfrowe, prezentujące najważniejsze osiągnięcia słoweńskiego performansu.

² W ścisłym znaczeniu prace Tabara należą do pogranicza body artu i performance artu. Niezależnie od tego, że ich materia jest ciało artysty i to w jego przestrzeni podejmowane są ekstremalne działania (co silnie łączy je z tradycją body artu), wykorzystują obecność publiczności, a także akcentują znaczenie samego przed-

Praca składała się z rutynowych czynności medycznych (uśpienia, intubacji i przebudzenia), przeprowadzonych pod nadzorem zespołu medycznego. Artysta najpierw zaintubował się, a następnie pozostawał, przez około pół godziny, nieprzytomny. W dokumentacji opisującej performans można przeczytać, że niespodziewanie wybudził się w trakcie środkowej części, co w przekonaniu niektórych obserwatorów miało być działaniem celowym (sam Tabar jednoznacznie nigdy tego nie skomentował). Performans prowokował do postawienia pytań granicznych, dotyczących natury egzystencji i odnoszących się do istoty bytu, który – na gruncie europejskich doświadczeń filozoficznych – łączony jest ze świadomością. Pytanie: czy jestem wtedy, gdy tracę świadomość, nawiązywało do słynnego twierdzenia Martina Heideggera mówiącego, że jestem nawet wtedy, gdy przestaję myśleć³. Zmierzało do eksploracji takich form bytu, które sytuują się poza świadomością w sferze, którą nie zajmowali się Kartezjusz, Heidegger, ani ojcowie psychoanalizy.

W roku 1998, w tej samej galerii, publiczność mogła zobaczyć drugi medyczny performans Tabara, zatytułowany *El-en-i* (opatrzonej wymownym podtytułem *Fibrilacja*)⁴. Performans polegał na wprowadzeniu – poprzez ramię artysty – cewnika, dochodzącego wprost do mięśnia sercowego (w trakcie całego performansu – podobnie jak w przypadku wcześniejszej *Intubacji* – nad bezpieczeństwem Tabara czuwał zespół medyczny). Za pomocą cewnika do krwioobiegu został wprowadzony kontrast. W ten sposób publiczność mogła obserwować skurcze i rozkurcze serca performerera, na podłączonym do jego ciała ekranie. Zainteresowanie budziła zarówno sama procedura medyczna, jak też jej interpretacja. Praca miała wymiar osobisty. Była ilustracją emocji artysty, skierowanych do żony – wizualizacją pracy serca, którego przyspieszony rytm odzwierciedlać miał afekty performerera. Tabar stworzył w ten sposób – jak sam mówi – „poemat medyczny”, który miał być dowodem na to, iż uczucia, wymykające się parametryzacji, można opisać (zilustrować) za pomocą wskaźników fizycznych. W szerszym znaczeniu, performans był rodzajem translacji – jak by powiedział Bruno Latour – wiedzy naukowej do wymiaru społecznego⁵. Wprowadzał do nowego rozumienia egzystencji, łączącego metafizykę z empirią. Wykorzystywał procedury techniczne – oparte na parametrach mierzalnych i weryfikowalnych – do objaśnienia (wy tłumaczenia) skrajnie indywidualnych (niemierzalnych i nieweryfikowalnych) doznań (sytuujących się w rzeczywistości ponadfizycznej).

stawienia (wpisując się tym samym w doświadczenia performance artu). Nie wdając się w spory genologiczne, prace Tabara będę określał mianem performansów (w polskiej pisowni). Termin ten – wypracowany na gruncie współczesnej performatyki – ma charakter funkcjonalny (a nie gatunkowy) i pozwala opisać wszystkie działania artystyczne i społeczne, niezależnie od ich gatunkowych cech, zob: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006; M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007; J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011.

³ Zob. M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii*, tłum. B. Baran, J. Mizera, Kraków 1996.

⁴ Sam termin medyczny (znany także jako migotanie albo trzepotanie komór) opisuje zaburzenie rytmu pracy serca, objawiające się pobudzeniem mięśnia sercowego w okresie refrakcji względnej i ogólnym brakiem koordynacji pracy organu. Migotanie komór pojawia się najczęściej w efekcie niedotlenienia, a także toksycznego działania niektórych leków (na przykład znieczulających, środków moczopędnych), jak również w efekcie zabiegów przeprowadzanych na sercu (lub też na skutek takich zaburzeń rytmu serca jak częstoskurcz komorowy, blok przedsionkowo-komorowy czy wczesne skurcze dodatkowe).

⁵ B. Latour, *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat*, tłum. K. Abriszewski, Ł. Afeltowicz, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 163–192.

Dwa pierwsze performanse stanowiły wstęp do cyklu, który przyniósł Tabarowi większe uznanie, i który uważany jest za jego najpoważniejsze osiągnięcie artystyczne. Między 1999 a 2007 rokiem wykonał on cztery performanse pod wspólnym tytułem *Evropa*. Były one głosem artysty w – ogólnonarodowej – dyskusji dotyczącej przystąpienia Słowenii do Unii Europejskiej. Performanse odzwierciedlały obsesyjnie powracające lęki Słoweńców przed Europą (zbyt opresyjną – jak uważano – dla młodej państwowości). Prace Tabara – podobnie jak wypowiedzi wielu innych artystów i intelektualistów słoweńskich – wyrażały sprzeciw wobec akcesji. Mówiły o rozbieżności interesów małego państwa i wielkiej Unii oraz podnosiły argument, iż polityka globalizacji zagrażać będzie słoweńskiej kulturze i językowi, a Wspólnota Europejska może stać się okupantem – ograniczającym niezależność kraju (wywalczoną nie bez trudu).

Pierwszy z cyklu performansów, *Evropa I*, został zaprezentowany w 1999 roku w Kapelicy (na pięć lat przed przystąpieniem Słowenii do Unii Europejskiej). Miał charakter ascetyczny. Na środku sali znajdowała się pompa do płukania żołądka, która była głównym (i koniecznym) przyrządem służącym do jego przeprowadzenia. Tabar wszedł do pomieszczenia w skupieniu, po czym wypił specjalnie przygotowany płyn (zabarwiony na niebiesko), w którym znajdowały się niewielkie gwiazdki wycięte z papieru, symbolizujące flagę Unii Europejskiej. Następnie przez nos wprowadził rurkę do żołądka i odessał całą zawartość wypitego płynu. Po zakończeniu procedury równie spokojnie opuścił pomieszczenie. Performans miał być – jak pisał Tomas Krpič – metaforą słoweńskiego społeczeństwa, niezdolnego do stawienia oporu politycznej władzy, która forsuje wygodne dla siebie rozwiązania. Był metaforą biernego narodu, bezkrytycznie i milcząco akceptującego decyzje władzy⁶, niezdolnego do sprzeciwu i podporządkowanego mainstreamowej narracji.

Drugą część tetraptyku przedstawił Tabar dwa lata później. *Evropa II* została zaprezentowana w galerii Obalne w niewielkim (dwudziestotysięcznym) Koper, położonym na północno-zachodnim wybrzeżu półwyspu Istria (na północ od rodzinnej Isoli Tabara). Artysta ubrany w strój ochronny i maskę medyczną wszedł do sali, na środku której znajdował się stół i krzesło pokryte folią. Na stole leżały wysterylizowane przyrządy medyczne. Performer usiadł, a następnie wziął medyczne wiertło i rozpoczął nawiercanie otworu w swojej nodze (poprzez skórę) poniżej kolana. Po przewierceniu nogi na wylot, wyjął wiertło, zopatrzył ranę plastrem i samodzielnie opuścił pomieszczenie. Performans był radykalnym sprzeciwem artysty wobec rychłego przystąpienia Słowenii do Unii Europejskiej. Dziura symbolizowała nie tylko bolesną ingerencję w przestrzeń, która tego nie wymagała, ale pozostawiała również nieodwracalny ślad-bliźnę, która miała być pamięcią o niefortunnej decyzji, a także wynikających z niej dolegliwościach⁷.

Dwa lata później (w 2003 roku) – ponownie w Kapelicy – zaprezentował Tabar trzecią część cyklu. *Evropa III* polegała na publicznym przeprowadzeniu procedury usunięcia paznokcia z czwartego palca lewej ręki⁸. Podobnie jak we wcześniejszych performansach, artysta wszedł do sali ubrany w strój medyczny i maskę ochronną, usiadł przy niewielkim

⁶ T. Krpič, *Medical performance. The politics of body-home*, „PAJ. Journal of Performance Art” 2014, nr 32, s. 42.

⁷ Ibidem.

⁸ W większości opisów performansu pojawia się informacja, że artysta usunął paznokieć ze środkowego palca. Przeczy temu jednak dokumentacja fotograficzna i zapis wideo. Pokazują one wyraźnie performerę usu-

stole i rozpoczął zabieg (na paznokciu wysuniętego palca można było zobaczyć słoweński herb państwowy). Po zdjęciu paznokcia performer przytwierdził go do ogona plastikowego modelu salamandry jaskiniowej (gatunku ślepego płaza ogoniastego, zamieszkującego podziemne groty wapienne, znanego ze zdolności adaptacyjnych do środowiska pozbawionego światła) i do małej flagi Unii Europejskiej. Symbolika ślepego płaza i równie bolesnego, co niepotrzebnego zespolenia paznokcia z symboliką europejską były aż nadto czytelne i nie pozostawiały wątpliwości, co do intencji artysty.

Evropa IV – ostatnia część tetraptyku – została zaprezentowana w galerii Kapelica w 2007 roku (a więc trzy lata po przystąpieniu Słowenii do Unii Europejskiej i w roku, w którym Słowenia przyjęła walutę euro). Podobnie jak w poprzednich częściach, artysta wszedł do pomieszczenia wypełnionego wyłącznie niezbędnymi rekwizytami. Na środku sali – na niewielkim stoliku – stało akwarium, w którym pływała złota rybka. Na zewnętrznej ścianie akwarium (od strony publiczności) znajdował się okrąg składający się z gwiazd, symbolizujących flagę europejską. Artysta stanął naprzeciwko publiczności i za pomocą chirurgicznego skalpela wykonał nacięcie w okolicy podbrzusza. Następnie, poprzez powłokę brzuszną, wprowadził cewnik do pęcherza moczowego i za pomocą rurki odprowadził mocz do akwarium (przed rozpoczęciem performansu Tabar wypił płyn, który zabarwił urynę na niebiesko). W ten sposób oczom widzów ukazała się złota rybka (nawiązująca do baśni o „złotej rybce” i biednym rybaku) pływająca w niebieskiej wodzie na tle okręgu, składającego się z gwiazd pochodzących z europejskiej flagi. Praca ilustrowała nieracjonalne i mylne – zdaniem Tabara – przekonanie Słoweńców o korzyściach wynikających z akcesji⁹. Zwracała uwagę na to, że zyski są pozorne i powierzchowne oraz że należą do sfery irracjonalnych, baśniowych narracji.

2.

Europejskie performanse Ive Tabara miały wymiar polityczny. Nawiązywały do argumentów skrajnych, wypowiedzianych w sposób emocjonalny i bezkompromisowy głównie przez przeciwników akcesji. W ten sposób stały się głosem w społeczno-politycznej debacie i symbolicznym zapisem jej burzliwego przebiegu. Dziennikiem narodowych emocji, które nawet jeśli nie przełożyły się na polityczne decyzje, odzwierciedlały nastroje dużej części Słoweńców.

Aby zrozumieć ich podłoże, przypomnieć trzeba, że Słoweńcy są narodem o długiej historii i krótkiej państwowości. Przez wiele stuleci – zachowując autonomię – wchodzili w skład wieloetnicznych organizmów¹⁰. Niepodległa Słowenia powstała dopiero w 1991

wającego paznokcie z palca czwartego. Błędna informacja pojawia się również w artykule Tomasa Krpiča, za którym jest najczęściej powtarzana, zob. *ibidem*.

⁹ *Ibidem*, s. 38–39.

¹⁰ Za takie należy uznać zarówno Karantanę – która w VIII wieku przyjęła chrześcijaństwo, jak też imperium Franków i monarchię Habsburgów, przekształconą w Monarchię Austro-Węgierską. Próby uzyskania przez Słoweńców niepodległości państwowej najmocniej zarysowały się w okresie Wiosny Ludów, ale nie doprowadziło to do powstania osobnego państwa. Po upadku Austro-Węgier w 1918 roku Słoweńcy, wraz z Chorwatami i Serbami utworzyli Królestwo SHS (Serbów, Chorwatów i Słoweńców), które 11 lat później (w 1929) zostało przekształcone w Królestwo Jugosławii. W czasie II wojny światowej Słowenia znalazła się pod zaborem

roku, a drogę do tego historycznego aktu otworzyła decyzja o odłączeniu się (wraz z Chorwacją) od Jugosławii – podjęta 25 czerwca 1991 roku. Jej konsekwencją była wojna o niepodległość (zwana wojną dziesięciodniową), która – niezależnie od dramatycznego przebiegu – była najmniej krwawym i najszybciej zakończonym konfliktem zbrojnym wśród wszystkich wojen w byłej Jugosławii¹¹.

Źródłem spektakularnego zwycięstwa była jednorodność etniczna Słowenii – kraj zamieszkiwała ludność rdzenna, a aspiracje niepodległościowe miały szerokie poparcie społeczne. Ich potwierdzeniem stało się referendum niepodległościowe przeprowadzone w 1989 roku, w którym 98% Słoweńców opowiedziało się za większą autonomią – zmierzającą do utworzenia konfederacji państw wchodzących w skład Jugosławii (która miała polegać na luźnym zrzeszeniu państw, połączonych wspólną polityką zagraniczną, celną i obronną)¹².

Wizja niepodległości – którą zapowiadało referendum – była dla Słoweńców zarówno spełnieniem wielowiekowych aspiracji i przedmiotem szczególnej dumy, jak też niepokoju o przyszłość kraju. Symbolem lęków stała się dyskusja na temat przystąpienia Słowenii do

niemieckim, włoskim i węgierskim i dopiero powojenne odtworzenie Jugosławii – pod rządami Josipa Bros Tity (powstanie Socjalistycznej Federacji Republik Jugosławii) – dało ponownie szansę na częściową autonomię. W 1943 roku powstała Demokratyczna Federacyjna Jugosławia, a w listopadzie 1945 roku parlament – zdominowany przez komunistów – zdetronizował króla i ogłosił republikę. Rok później zmieniono nazwę państwa na Federacyjną Ludową Republikę Jugosławii, przekształconą w 1963 roku w Socjalistyczną Federacyjną Republikę Jugosławii. „Druga Jugosławia” nazywana tak w odróżnieniu od pierwszej, przedwojennej (Królestwa Jugosławii), przetrwała do 1992 roku.

¹¹ Dzień po ogłoszeniu niepodległości (25 czerwca) armia jugosłowiańska zablokowała Słowenię, przejmując kontrolę nad słoweńsko-włoskim przejściem granicznym. Od początku jednak wojsko natrafiało na silny opór miejscowej ludności, która stawiała barykady, blokowała drogi przejazdu i atakowała żołnierzy. W nocy z 26 na 27 czerwca wojska jugosłowiańskie przekroczyły granicę w miejscowości Metlik i ruszyły w stronę Brnika i Lublany. Ruchy wojska spowalniały jednak systematyczne ataki Słoweńskiej Obrony Terytorialnej, a także i to, że stacjonujące na terenie Słowenii garnizony wojskowe dowodzone były z Zagrzebia. Komunikacja między nimi była spowolniona również poprzez ataki partyzantów, którzy z coraz większą determinacją blokowali przepływ informacji. Walka Słoweńców przeciwko słabo zmotywowanej armii jugosłowiańskiej przyniosła owoce. 28 czerwca Federacja ogłosiła zawieszenie broni i zaproponowała podjęcie negocjacji pokojowych. Następnego dnia przedstawiciele Słowenii podjęli w Zagrzebiu rozmowy ze stroną jugosłowiańską pod patronatem EWG (którą reprezentowały: Włochy, Holandia i Luksemburg). Ustalenia rozejmu nie weszły w życie przede wszystkim ze względu na ultimatum postawione partyzantom Słoweńskiej Obrony Terytorialnej (którzy do 30 czerwca mieli ogłosić kapitulację i złożyć broń). Najważniejsza faza konfliktu, określana jako ofensywa słoweńska, rozpoczęła się 1 lipca. Partyzanci z pomocą ludności cywilnej ruszyli na oddziały pancerne armii jugosłowiańskiej. Słoweńcom udało się unieruchomić większość czołgów i transporterów opancerzonych, a oddziały jugosłowiańskie – także najbardziej elitarne jednostki wysłane w specjalnym konwoju z Belgradu – zostały zatrzymane zanim zdążyły zająć swoje pozycje bojowe. Słowenia 4 lipca znajdowała się pod kontrolą partyzantów, a 7 lipca doszło do kolejnych rokowań na Wyspach Brioińskich (w chorwackiej części Adriatyku u wybrzeży Istrii), które zakończyły wojnę dziesięciodniową.

¹² Nastroje niepodległościowe wzrosły jeszcze bardziej po pierwszych wolnych wyborach parlamentarnych (8 kwietnia 1990), które wygrała koalicja partii prawicowo-centrowych. Wtedy też stało się zrozumiałe, że wojna z Belgradem będzie nieunikniona. W efekcie już od września 1990 roku Słoweńcy zaczęli się przygotowywać do ewentualnego konfliktu zbrojnego z Jugosławią. Parlament Słoweński 28 września 1990 roku przyjął poprawkę do Konstytucji, na mocy której – w razie konfliktu zbrojnego – dowództwo nad siłami obronnymi miało zostać przekazane Prezydium Republiki Słowenii, dowodzonej przez Milana Kucana, a decyzją z 18 marca 1991 roku, na czele wojsk Obrony Terytorialnej i oddziałów policji stanął Janez Jans.

Wspólnoty Europejskiej, która rozgorzała pod koniec lat dziewięćdziesiątych¹³. Główne obawy dotyczyły tego, czy silna i zjednoczona Europa nie osłabi rodzimej kultury i języka, które tworzą fundament społecznej tożsamości, niewielkiej liczebnie populacji? Czy członkostwo w Unii Europejskiej nie zagrozi dziedzictwu narodowemu, a rywalizacja z kulturami bardziej ekspansywnymi nie doprowadzi do osłabienia rodzimych tradycji?

Do najostrzej wypowiadających się przeciwników akcesji należała między innymi Eda Čufer (znana teoretyczka sztuki)¹⁴, która zwracała uwagę na to, iż przyszła akcesja łączyć się będzie z wyzwaniem i zagrożeniami, na które Słowenia nie jest przygotowana. Globalna przestrzeń oznaczająca stan wojny kulturalnej, politycznej, ekonomicznej i ekologicznej mogła – jej zdaniem – prowadzić do utraty suwerenności, polegającej na zdominowaniu i podporządkowaniu tego, co unikalne i narodowe, temu, co globalne, masowe i powszechne¹⁵. Eda Čufer kreśliła czarny scenariusz. Sugerowała, że Unia – zatracających swoją niezależność państw, które eksponują wspólnotowe i zunifikowane reguły współistnienia oraz współdecydowania o przyszłości kontynentu – może stać się okupantem, ograniczającym prawa Słoweńców i naruszającym to wszystko, co stanowi fundament ich narodowej odrębności. Wizja taka, dla niewielkiej Słowenii, wydawała się katastrofą. Oznaczała bowiem, że zaledwie 13 lat po uzyskaniu niepodległości kraj miałby stać się częścią „globalnej federacji” – nowego imperium, którego opresyjność mogła zniweczyć uzyskaną niepodległość.

O tym, jak ważne były to argumenty, pisał Tomaž Toporišič, podkreślając, że kultura i język stanowiły w całej historii Słowenii fundament, umożliwiający niewielkiemu narodowi przetrwanie w warunkach niełatwych i niesprzyjających zachowaniu odrębności¹⁶. Z tych właśnie powodów wyjątkowym symbolem słoweńskiej tożsamości stała się poezja romantyczna. Motyw przymusowego chrztu Słoweńców znany z poematu Franca Prešerena *Krst pri Savici* (*Chrzest przy Sawicy*) wraz z postacią bohaterskiego Črtomira, a także symboliką Triglavu, najwyższego szczytu górskiego w Słowenii (motyw szczytu był wielokrotnie wykorzystywany w sztuce, a obecnie znajduje się na fladze Słoweńskiej i w herbie państwowym) stanowiły lejtymotywy całej dziewiętnastowiecznej literatury. Symbolika narodowa powróciła również w modernizmie, dzięki twórczości Ivana Cankara, a także Jože Plečnika – znakomitego architekta, który stał się dla Słoweńców symbolem urbanistycznej i technologicznej nowoczesności.

Tradycja artystyczna (w szczególności literacka) miała wyjątkowe znaczenie także i z tego względu, że pozwalała na wyeksponowanie kulturowej ciągłości – łączyła literaturę współczesną z najdawniejszymi zabytkami piśmiennictwa. Do takich należały odnalezione – w 1803 roku w bawarskiej Fryzyndze – *Fragmenty fryzyjskie* (*Monumenta Frisingensia*). Pochodzący z VIII wieku manuskrypt (odnaleziony w odpisie z X stulecia)

¹³ Słowenia 29 marca 2004 roku stała się członkiem NATO, a miesiąc później (1 maja 2004 roku) została przyjęta do Unii Europejskiej.

¹⁴ Jest także współredaktorką wydanej ostatnio monografii *Neue Slowenische Kunst – an Event of the Final Decade of Yugoslavia*, red. Z. Badovinac, E. Čufer A. Gardner, Cambridge 2015.

¹⁵ E. Čufer, *Naša stvar*, [w:] *Sodobne scenske umetnosti*, red. B. Kunst, P. Pogorevc, Lublana 2006, s. 21–29; zob., także: E. Čufer, *Between the Curtains. New Theater in Slovenia 1980-1990*, [w:] *Impossible Histories*, red. M. Šuvaković, Nowy Jork 2003.

¹⁶ T. Toporišič, *The function of Text in Slovenian Theatre Aesthetics in the 'Eighties*, „Maska” 2002, nr. 74–75, s. 52–53.

zapisany minuskułą karolińską w alfabecie łacińskim, uchodzi za najstarszy – zachowany do dzisiaj – tekst w języku słowiańskim. Osobliwości odkryciu dodaje fakt, iż został on spisany około 100 lat przed rozpoczęciem działalności misjonarskiej Cyryla i Metodego (to znaczy przed powstaniem głągolicy)¹⁷.

Podobne argumenty, świadczące o wyjątkowej wartości kultury słoweńskiej, podnoszone były nieustannie, również przez zwolenników przystąpienia kraju do Unii Europejskiej. Obawy tych ostatnich, miały jednak inny charakter. Nie wyrastały z niechęci do Wspólnoty, ani z nieuzasadnionych lęków. Raczej z niepewności, czy Słowenia będzie w stanie wnieść do Europy wystarczająco atrakcyjne wartości i czy okaże się równie ciekawa dla innych, jak dla siebie samej? Czy kultura słoweńska, stanowiąca przedmiot narodowej dumy i poczucia tożsamości, zostanie doceniona przez wieloetniczną i wielojęzyczną społeczność kontynentu? Czy mała Słowenia będzie w stanie sprostać wielkim historycznym wyzwaniom?

3.

Prace Ive Tabara powtarzały argumenty sformułowane przez uczestników narodowej debaty. W tym też znaczeniu nie były wyjątkowo oryginalne. Ich osobliwość polegała na rozwiązaniach formalnych – na wpisaniu idei (zaczepniętych ze społecznej dyskusji) w performatywną formę – na przeniesieniu politycznych argumentów do przestrzeni somatycznej i zremediowaniu ich w nowym środowisku. Ciało performerera stało się w ten sposób łącznikiem dwóch – oddalonych od siebie – strategii narracyjnych: publicznego dyskursu, nastawionego na cele społeczne (a więc na to, co znajduje się w otoczeniu artysty i/lub wymaga swoistego interwencjonizmu) oraz dyskursu osobistego, opierającego się na doświadczeniach własnych – wewnętrznych – performerera, na osobistych deklaracjach i wyborach¹⁸.

Somatyczność – stanowiąca materię performansów Tabara – okazała się skutecznym wehikułem, przenoszącym prace artysty w obszary zainteresowań antropologii kultury i filozofii. Prowadziła do pytań o charakterze ontologicznym i poznawczym. W tym kontekście opinia Tomasa Krpiča nie wydaje się przesadzona. Pisał on, że Ive Tabar dołączył do grupy międzynarodowych artystów (takich jak: Orland, Bob Flanagan, Sheree Rose, Kira O'Reilly czy Stelarc), którzy nie tylko eksperymentują z własnym ciałem, wystawiając somatyczność na spotkanie z nieznanym i przejmującym doświadczeniem dekonstrukcji, ale wypełniają również – w sposób symboliczny – przesłanie Maurice'a Merleau-Ponty'ego, który rozumiał ciało jako tkaninę utkaną (złożoną) z obiektów i organów¹⁹.

¹⁷ Fragmenty fryzyjskie (zwane także *Zabytkami fryzyjskimi*) łączone są z działalnością misjonarzy irszkockich i frankijskich, działających na terenie Karyntii i Panonii aż do końca VII wieku. Teksty przetłumaczone na język słoweński przez anonimowego skrybę, pochodzące z języka staro-wysoko-niemieckiego, zawierają zachętę do modlitwy, do czynienia pokuty oraz wzór spowiedzi powszechnej.

¹⁸ E. Mihevc, *Body art*, [w:] *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945. Pojmi, gibanja, skupine, težnje*, red. N. Zgonik, Lublana 2007, s. 28.

¹⁹ T. Krpič, *Medical performance*, op. cit., s. 36–43.

Medyczne utensylia, odsłaniające krew, płyny fizjologiczne i wnętrzości, uczyniły z performansów Ive Tabara manifesty o najwyższym poziomie autentyczności. Pozwalały myśleć o nich jak o aktach ostatecznych, angażujących podmiot w całości. Przywoływały na myśl zarówno jednorazowe akty heroiczne, pozostające wyrazem osobistego sprzeciwu wobec sytuacji opresyjnych, liminalnych²⁰, jak też dobrze opisane rytuały przejścia²¹. Przede wszystkim jednak sytuowały performanse na granicy między zewnętrzną kulturowo-społeczną presją, a indywidualną – intymną niezależnością.

W ten sposób ciało stawało się tekstem, który wchodzić mógł w relacje z widzami, mostem łączącym publiczność z intymnymi doznaniem performerera. Konfrontacja z publicznością podkreślała jednorazowość, ryzykowność i prowokacyjność prac. Odsłaniała też podmiotowość ciała. Jego wewnętrzny krajobraz przestawał być anonimowy, opowiadał o osobistych doświadczeniach artysty i pozwalał na nawiązanie niepowtarzalnej więzi z uczestnikami, świadkami, a może zakładnikami działań performerera. Procedury medyczne przeniesione z sal szpitalnych do galerii sztuki, traciły swoje tajemnice (strzeżone przez kordony medycznych zespołów) i zmieniały swój status. W przestrzeni galerii przybierały postać jawną i spersonalizowaną, ale też metaforyczną i metafizyczną.

Działania Tabara wywoływały skrajne reakcje widzów: niektórzy wychodzili przed zakończeniem pokazów (niekoniecznie ostentacyjnie). Większość trwała jednak w milczącym skupieniu, chcąc uczestniczyć w czymś, co wydawało się szokujące, a może nawet nie w pełni legalne. Możliwość odbycia podróży w głąb ludzkiego ciała – nawet pod nadzorem wykształconego medycznie artysty – była doświadczeniem z pogranicza teatru anatomicznego i horroru. Wywoływała podziw i niechęć, zaciekawienie i obrzydzenie. Przywoływała na myśl prace posługujące się abjekcją²² – przesuwające granice poznania w rejony niewygodne i wstydlive. Ta somatyczna peregrynacja poruszała – jak mówi Krpič – ciała widzów. Napięcia mięśni, powstające jako reakcja na działania performerera, pozostawały w ciałach uczestników jako pamięć o tym, co zobaczyli²³.

Zaangażowanie ciała – użycie go jako narzędzia w publicznym dyskursie – pozwoliło Tabarowi na wypracowanie nowego języka: z jednej strony nawiązującego do interwencjonistycznych doświadczeń sztuki z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych²⁴, z drugiej, wpisującego się w aktualne wyzwania polityczne. „Przymierze” zawarte między ciałem i polityką, uczyniło z somatyczności ważnego aktora w publicznym dyskursie. Pozwoliło też na nawiązanie łączności z wielkimi narracjami humanistycznymi. Refleksja poświęcona somatyczności korespondowała z problematyką dekonstrukcji, zmierzchu i wyczerpania, które wypełniały myślenie dwudziestowiecznych artystów, filozofów i teoretyków sztuki. Pozwalała też na wypracowanie refleksji integrującej rozproszone i podzielone, naukowymi specjalizacjami, dyskursy. Dzięki temu możliwe stało się skonfrontowanie odmiennych języków, sposobów myślenia i wrażliwości. Świadczyły one o pragnieniu zbliżenia się do ontologiczno-estetycznych wymiarów ciała, jego ukrytego sensu – szyfru.

²⁰ Zob. V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York 1982.

²¹ Zob. *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 93–140.

²² Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.

²³ Por. T. Krpič, *Medical performance*, op. cit., s. 38.

²⁴ Zob. m.in.: R. Goldberg, *Performance art. From Futurism to Present*, New York 2001, s. 121–151.

Pisał o tym Karl Jaspers, zwracając uwagę na to, iż tajemnica oddzielona jest od sposobu jej ukrycia. Poszukiwać i nie znajdować to nie tylko usiłować i nie zaznawać spełnienia, ale także nie ustawać w poszukiwaniu. Wizja szyfru zaprasza i zmusza do nieustannego odgadywania jego tajemnicy. Walka z szyfrem i zmaganie się z jego kodem otwiera jednocześnie drogę do transcendencji. Odszyfrowywanie oznacza bowiem poznanie mechanizmów szyfru, jego sekretów – gramatyki. Ona właśnie pozwala zrozumieć nie tylko „co” zostało zaszyfrowane, ale także „jak”²⁵.

Uwagi Jaspersa, przeniesione do refleksji nad ciałem performatywnym, pozwalają opisać jego złożoną istotę. Mówią o tym, że somatyczny szyfr ujawnia się w działaniu²⁶. Egzystencja ciała staje się znacząca (i wyraźna) wtedy, gdy wchodzi ono ze światem w relacje nieoczywiste, ryzykowne, zaczepne, bolesne, zmierzające do uzyskania nowych wiedzytwórczych doświadczeń, niedostępnych (nieujawniających się) za pośrednictwem zwykłych czynności – rutynowych aktów. Przedstawienie zaczyna się wtedy, gdy na środku sceny zostaje przedstawiona tajemnica, szyfr trudny (a może nawet) niemożliwy do odszyfrowania (dotyczy to wszystkich sztuk performatywnych). W istocie nie chodzi w nim jednak o odszyfrowanie tajemnicy – raczej o zrozumienie drogi, która do niej prowadzi. Języka w jakim jest zapisana.

Strategia metanarracyjna stanowi ważne wyposażenie prac Ive Tabara. Prowadzi do powstania języka na temat języka – namysłu nad sposobami przedstawienia tego, co zostaje przedstawione. Metatekstualna narracja odsłania w ten sposób (być może) najbardziej zaskakujący wymiar prac słoweńskiego artysty. W dyskretny i nieoczywisty sposób mówi o działaniu, którego przedmiotem jest działanie. W tym też planie prace Tabara – niejako na przekór wpisanej w nie brutalności – ujawniają niespodziewanie wymiar ironiczny. Wprowadzają w reguły wielopoziomowej gry, której sens poznamy dopiero w jej trakcie.

Bibliografia

- Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 93–140.
- Carlson M., *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007.
- Čufer E., *Between the Curtains. New Theater in Slovenia 1980-1990*, [w:] *Impossible Histories*, red. M. Šuvaković, Nowy Jork 2003.
- Čufer E., *Naša stvar*, [w:] *Sodobne scenske umetnosti*, red. B. Kunst, P. Pogorevc, Lublana 2006, s. 21–29.
- Goldberg R., *Performance art. From Futurism to Present*, New York 2001, s. 121–151.
- Heidegger M., *Przyczynki do filozofii*, tłum. B. Baran, J. Mizera, Kraków 1996.
- Jaspers K., *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, tłum. G. Sowiński, wstęp E. Wolicka, Kraków 1999, s. 552.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.
- Krpič T., *Medical performance. The politics of body-home*, „PAJ. Journal of Performance art” 2014, nr 32, s. 42.

²⁵ Zob. K. Jaspers, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, tłum. G. Sowiński, wstęp E. Wolicka, Kraków 1999, s. 552.

²⁶ Ibidem.

- Latour B., *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat*, tłum. K. Abriszewski, Ł. Afeltowicz, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 163–192.
- Mihevc E., *Body art*, [w:] *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945. Pojmi, gibanja, skupine, težnje*, red. N. Zgonik, Lublana 2007, s. 28.
- Neue Slowenische Kunst – an Event of the Final Decade of Yugoslavia*, red. Z. Badovinac, E. Čufer, A. Gardner, Cambridge 2015.
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Toporišič T., *The function of Text in Slovenian Theatre Aesthetics in the 'Eighties*, „Maska” 2002, nr. 74–75, s. 52–53.
- Turner V., *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York 1982.
- Wachowski J., *Performans*, Gdańsk 2011.

JACEK WACHOWSKI

Ive Tabar's European performance – from a political discourse to meta-narration

Summary

The article is an attempt to analyze the works of Ive Tabar – one of the most interesting Slovenian artists (relatively little known) working on the borderline of body art and performance art. On the one hand, Tabar's works refer to loud experiments – undertaken on the basis of body art in 60's, 70's and 80's. On the other hand, they are seeking their own language and new communication strategies with the viewers. Tabar's works are both personal acts and political declarations (regarding the future of Slovenia). In this sense, they can be understood as a return to the concept (that had been developed in Europe and America in the second half of the twentieth century) of engaging art for public activity. Tabar uses this tradition in its own and unique way. He creates metanarratives works that combine the poetics of political and social protest with a radical body art-style experiment. He shows the way how art can contribute a political life. Key words: Slovenian performance, Ive Tabar, body art, performing arts.

Keywords: Ive Tabar, meta-narration, European performance