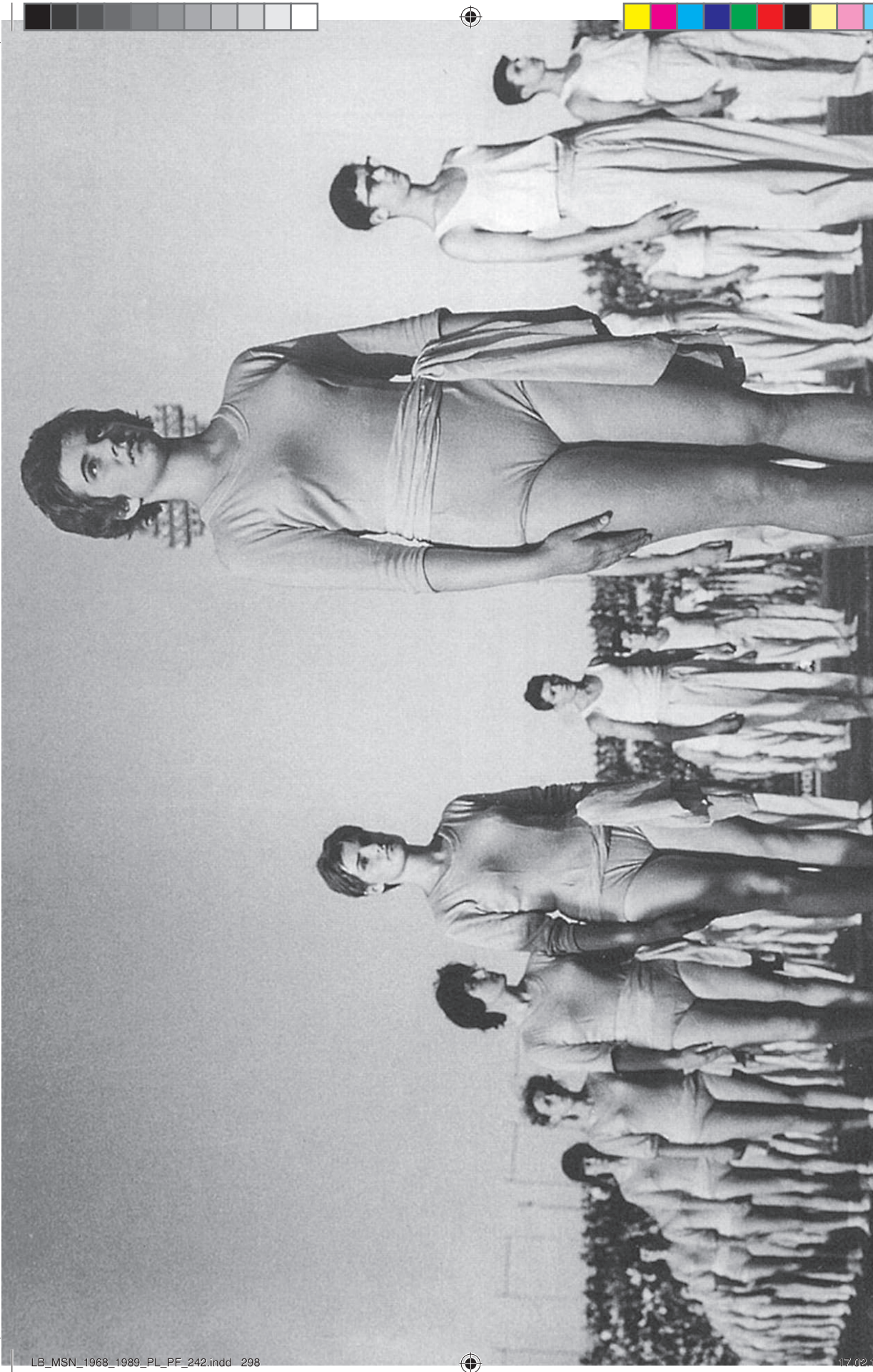


Branislav Jakovljević jest adiunktem w Katedrze Sztuk Teatralnych na Uniwersytecie Stanforda, gdzie prowadzi wykłady na temat teatru awangardowego i eksperymentalnego, teorii performansu i teorii krytycznej. Jego prace były publikowane w Stanach Zjednoczonych i Europie w czasopiśmie poświęconych teatrowi oraz sztuce („Theatre Journal”, „TDR”, „PAJ”, „Art Journal”, „Theater”). Jego najnowsza publikacja to *Daniii Kharms: Writing and the Event* (2009).

Prace ręczne: jugosłowiańska kultura gestu i sztuka performans





Era Miliwojević (z Mariną Abramović), *Owijając artystę taśmą klejącą*,
Studentckie Centrum Kultury, Belgrad, 1971

300







1. Dwa sześćdziesiąte ósme

„Chciałabym wam opowiedzieć o tym, jak my, na Bałkanach, zabijamy szczury. Mamy swój sposób, który polega na tym, że zamieniamy szczura w wilka”. Marina Abramović snuła swoją paraboliczną opowieść o bałkańskim szczuro-wilku podczas Biennale w Wenecji w roku 1997, gdy na środku sali czyściła stopy kości wołowych, a następnie płukała je w miedzianych misach, rozstawionych w trzech miejscach w przestrzeni galerijnej. W sensie tematycznym ten performans był kontynuacją jej innych działań performatywnych, zatytułowanych *Czyszczenie lustra 1 i 2* (*Cleaning the Mirror 1 & 2*) i zaprezentowanych dwa lata wcześniej. Także i w tych pracach dominowało barokowe zestawienie nagich kości z kobiecym ciałem.

Dla międzynarodowej publiczności sztuka performatywna Abramović z połowy lat 90. była oczywistym nawiązaniem do toczących się wówczas wojen w jej rodzinnej Jugosławii. Równocześnie wielu jej przyjaciół i zwolenników z Belgradu mogło bez trudu rozpoznać odniesienia do rzeczywistości przekraczającej wojny etnicznej, które zniszczyły ich kraj. Ona sama mówiła, że już w latach 60., kiedy jeszcze nie tworzyła performansów, jej sztuka zdradzała powinowactwa z barokiem. Już wtedy, we wczesnym okresie twórczości, Abramović łączyła zainteresowanie barokiem z tematem czyszczenia. Pierwsze dzieło performansu artystki z roku 1969, *Przyjdź prac ze mną* (*Dodjite da perete sa mnom*), odwołuje się do tematu rytualnego oczyszczenia. Można więc odnieść wrażenie, że Abramović bardziej chce oczyścić barok, niż go uczcić.

Zainteresowanie artystki performansem i sztuką ciała pojawiło się w trakcie rewolty studenckiej na uniwersytecie w Belgradzie w czerwcu 1968 roku. Wczesne prace Abramović, a także Rašy Todosijevicia, Ery Milivojevia i innych belgradzkich artystów posługujących się performansem, można interpretować jako pierwszą widoczną manifestację długotrwałej, a wcześniej powściągniętej konfrontacji między ideologią a reprezentacją w serbskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XX wieku. Prace te ujawniały, że stawką w tym sporze nie były ogólne zasady artystycznej ekspresji (jak na przykład konflikt socrealizmu z formalizmem), a raczej miejsce, jakie należało przy-

302

Słowa-klucze: 1968 1989 Partycypacja Internacjonalizm
Były Wschód/Były Zachód Wystawy i instytucje



znać ciała w jugosłowiańskiej sztuce i kulturze w ogólności. Ten spór między ideologią a ciałem uwidocznił się właśnie podczas czerwcowej rewolty studenckiej w 1968 roku.

Historycy piszący o studenckich demonstracjach, które odbyły się wówczas na Uniwersytecie Belgradzkim, w zasadzie zgadzają się co do tego, że wydarzenia te można podzielić na dwie fazy. Pierwsza ograniczała się do pierwotnego buntu, który trwał od wieczora 2 czerwca do nocy 3 czerwca, kiedy doszło do spontanicznych zgromadzeń i starć z milicją.^A Druga zaś trwała od 4 do 9 czerwca i charakteryzowała się okupowaniem budynków Uniwersytetu Belgradzkiego, a także pojawieniem się zorganizowanego ruchu studenckiego. Zatem pierwsze dwa dni były wyrazem buntu czy pragnienia emancypacji, podczas gdy niedoskonała rewolucja, która nastąpiła wkrótce potem, reprezentuje jej stopniowe obalenie. Dziedzictwo pierwszej fazy jest natury estetycznej, drugiej zaś należy do sfery ideologii. W latach i dziesięcioleciach, które nastąpiły po 1968 roku, prawie niemożliwe stało się odróżnienie tych dwóch faz studenckiej rewolty. Jednak dokładna analiza tych wydarzeń w kontekście, w jakim do nich doszło, pokazuje, że pierwsze dwa dni protestów odróżniają się od reszty jako akt nieprzewidziany, przerażający dla jego uczestników, gwałtowny – i dlatego tak poetycki. Jedynym prawomocnym dziedzicem tej cielesnej poezji z 2 i 3 czerwca jest sztuka performansu, która pojawiła się na alternatywnej scenie w Belgradzie po 1968 roku.

2. Barok socjalistyczny

Aby należycie docenić estetyczne znaczenie wydarzeń, jakie miały miejsce w Jugosławii w roku 1968, należy zrozumieć ich kulturalny i społeczny kontekst. Historyk sztuki Boris Groys rozszerza słynną tezę Waltera Benjamina o estetyzacji polityki faszystowskiej, twierdząc, że socjalizm, a szczególnie stalinizm, jest projektem jak najbardziej estetycznym. W swojej książce *Stalin – totalne dzieło sztuki* pisze, że „pomijając jedynie rzadkie wyjątki, wyrażone przy pomocy terminów etycznych lub politycznych, najwyższym celem w budowie socjalizmu jest [...] estetyka, a sam socjalizm jest postrzegany jako





najwyższa miara piękna”.¹ Groys jest przy tym przekonany, że w swojej pracy dokonuje nie tylko demitologizacji kultury stalinowskiej, lecz także tak zwanej historycznej awangardy. Przeprowadza przy tym kilka niezbyt przekonujących analogii między realizmem socjalistycznym a radziecką sztuką awangardową, dowodząc, że „estetyka realizmu socjalistycznego” nie unieważnia awangardy, a raczej reprezentuje swego rodzaju radykalizację, której awangarda sama przez się nie była w stanie osiągnąć. Oczywiście, nie ma tu miejsca na szczegółową analizę argumentacji, jaką postuluje się Groys.² Chciałbym tylko podkreślić, że realizm socjalistyczny nie jest jedynie estetyką, lecz także, a nawet przede wszystkim, projektem estetyczno-ideologicznym. Jako taki jest zatem o wiele bliższy modelowi kulturowemu, który znacznie wyprzedził awangardę z przełomu XIX i XX wieku. Tym zjawiskiem, któremu chciałbym przyjrzeć się bliżej, jest barok.

Hiszpański literaturoznawca Jose Antonio Maravall w swojej książce *Kultura baroku: analiza struktury historycznej* opisuje kilka cech kultury baroku, które zdradzają uderzające podobieństwo do kultury dominującej w socjalistycznej Jugosławii (a także do kultury innych krajów socjalistycznych, przede wszystkim Związku Radzieckiego); nie analizuje przy tym baroku ani jako stylu, ani jako pewnego okresu w historii sztuki. Po pierwsze, warto zauważyć, że Maravall postrzega społeczeństwa doby baroku przede wszystkim jako społeczeństwa postrewolucyjne, uważa bowiem, że barok nie jest kontynuacją renesansu, lecz jego zakwestionowaniem.³ Podobnie jak XVII-wieczne państwo barokowe, także i państwo postrewolucyjne w XX wieku jedno ze swoich naczelnych zadań widzi w powstrzymaniu i kontrolowaniu energii rewolucyjnej, którą wcześniej uwolniło. Dlatego właśnie społeczeństwa barokowe (to ich druga właściwość), w tym także społeczeństwa socjalistyczne, znajdują się w stanie permanentnego kryzysu. Maravall posuwa się nawet do tego, żeby zdefiniować kulturę baroku jako swego rodzaju systematyzację reakcji na długotrwały kryzys społeczny. Podobnie cała historia socjalistycznej Jugosławii⁴ może być opisywana jako niekończąca się seria kryzysów: kryzys polityczny roku 1948, kryzys gospodarczy roku 1962, kryzys społeczny roku 1968, kryzys konstytucyjny roku 1974... Kolejną, chyba najbardziej kontrowersyjną tezą Maravalla jest przedstawienie baroku

¹ B. Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton 1992, s. 74 [oryg. *Gesamtkunstwerk Stalin*, 1988].

² Krytyczna analiza tezy proponowanej przez Groysa na temat stalinizmu i awangardy zawarta jest w publikacji E. Dobrenki, *Political Economy of Socialist Realism*, New Haven 2007, s. 44–46.

³ J.A. Maravall, *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, Minneapolis 1986, s. 134.

⁴ W XX wieku nazwą „Jugosławia” posługiwano się na 7



określenie trzech różnych państw, które zajmowały mniej więcej to samo terytorium, a jednak pod względem geograficznym, a także ideologicznym bardzo się od siebie różniły. W roku 1929 Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców, założone w roku 1918, zmieniło swoją nazwę na Jugosławia. Socjalistyczna Federacyjna Republika Jugosławii, założona w roku 1943, dotrwała do roku 1991. Wreszcie w latach 90. unia Serbii i Czarnogóry używała nazwy Federacyjna Republika Jugosławii. W tym eseju zajmuję się przede wszystkim drugą, socjalistyczną republiką Jugosławii.

jako pierwszego przypadku społeczeństwa masowego w nowoczesnym sensie tego słowa. Jednak należy zwrócić uwagę na szczególnie ważne podobieństwo między XVII-wiecznym społeczeństwem baroku a socjalistyczną Jugosławią (a także Związkiem Radzieckim). Otóż żadne z nich nie stworzyło państwa narodowego. Podczas gdy w państwie barokowym masy tworzą coś, co Maravall nazywa narodem w stanie załączkowym, to w Jugosławii masy stają się swego rodzaju konstrukcją postnarodową. Pięta z jego tez jest być może najistotniejsza dla naszej dyskusji. Masowe formy aktywności nieustannie organizowane w byłej Jugosławii pozwalają sądzić, że społeczeństwo podąża tam za modelem barokowym, zgodnie z którym państwo porzuca prostą zasadę rządzenia poprzez obecność, aby przyjąć dynamiczny model rządzenia poprzez uczestnictwo. Kultura „aktywnego posłuszeństwa”⁵ powstaje tutaj dzięki stworzeniu delikatnej równowagi między przemocą a przyjemnością. Jeśli zaś chodzi o barok, przemoc manifestuje się stałą obecnością uzbrojonych armii, przyjemność zaś realizuje się w kulturze. Ta ostatnia składa się z „całego zbioru społecznych, artystycznych i ideologicznych środków, które stosowano przede wszystkim po to, aby zachować psychologiczny autorytet władzy i panowanie nad wolą tych, którzy, jak się obawiano, mogą zostać zwiedzeni i zająć stanowisko opozycyjne”.⁶ Dlatego właśnie Maravall uważa „prowadzenie” czy „zarządzanie” za jedną z najważniejszych charakterystyk społeczeństwa baroku. Wład Godzich i John Beverly w swoich pracach, które po części są naukową odpowiedzią na prace Maravalla, opisują ją w sposób nieporównanie bardziej bezpośredni, a mianowicie jako manipulację.

„Prowadzenie” jest nieodłączne od trzymania, zwłaszcza – za rękę. Ten, który prowadzi, trzyma za rękę tego, który jest prowadzony. Prowadzenie to ręczna obsługa. Dotyczy rąk: łapania, chwytania, ściskania. W eseju zatytułowanym *Mainmise* (to francuskie słowo zakreśla dokładnie to samo terytorium znaczeń, związanych z czynnościami ręki) Jean-François Lyotard pisze, że „kto w swoich działaniach z dziedziny *mainmise* znajdzie się pod kuratelą *mancepsa* (mistrza, osoby, która bierze sprawy w swoje ręce), staje się *mancus* – jednorękim, tym, któremu zabrakło jednej ręki. To jemu właśnie ręki brakuje. A zatem emancypacja osoby polega tutaj na ucieczce od stanu bra-

⁵ J.A. Maravall, *op. cit.*, s. 74.

⁶ *Ibidem*, s. 46.





ku”.⁷ Barok przy całej swojej historycznej złożoności tworzy ideę społeczeństwa jako wspólnoty ludzi jednorękich. Związek między społeczeństwem baroku a jugosłowiańską wersją socjalizmu nie jest jedynie analogią, lecz swego rodzaju wariacją, która aż roi się od paradoksów. Najbardziej uderzające jest jednak to, że prawdziwy socjalizm, to braterstwo istot jednorękich, uważa siebie za społeczeństwo, w którym praca, a przynajmniej praca fizyczna, została wyemancypowana.

3. Geopolityka gestu

Państwo nie jest jedynie siecią instytucji, lecz także ceremonią, odprawianą stale na oczach swych obywateli. Nie koniec jednak na tym: ta ceremonia ich wchłania i wychodzi z niej mniej lub bardziej odmienieni. Jak zauważa rosyjska badaczka Oksana Bulgakowa w książce *Fabryka gestów*, społeczeństwo postrewolucyjne, takie jak w Związku Radzieckim, mając w sposób nieunikniony do czynienia z transformacją gospodarczą i polityczną, przechodzi nie tylko ogromną przemianę w sferze oficjalnej komunikacji werbalnej i idiomu artystycznego, lecz także ogromną przemianę zachowań w ogólności. Klasa wywiera swoje piętno nie tylko na języku, sposobie ubierania się, miejscach publicznych, gustach. Także na ciałach – ich nawykach, ruchach i gestach. Po rewolucji październikowej w Rosji etykieta dworska, postawa obowiązująca w wojsku, a także klasa średnia i jej *bon ton*, wszystko to zostało zastąpione przez agresywny egalitaryzm. Powstał w ten sposób, jak twierdzi Bulgakowa, zupełnie nowy „porządek antropologiczny”, oparty na „państwowych” i wojskowych technikach chodzenia, stania i siedzenia.⁸ W Jugosławii ta militaryzacja życia codziennego przybrała jednak trochę inną formę. Jej najbardziej wyróżniającą się manifestacją były masowe biegi.

W kwietniu 1945 roku, na kilka tygodni przed kapitulacją nazistowskich Niemiec, Komitet Centralny Młodzieży Antyfaszystowskiej Jugosławii poprosił lokalne organizacje o przyłączenie się do ogólnonarodowej sztafety jako sposobu na uczczenie urodzin marszałka Tity. W sztafecie pałeczka jest przekazywana z ręki do ręki. To jedyny bieg, w którym silna ręka jest tak samo ważna jak mocne nogi. Chodzi tu o rękę, nie zaś o rękę, chodzi o bieg z użyciem jednej

⁷ J.-F. Lyotard, *Mainmise*, „Philosophy Today”, zima 1992, s. 422.

⁸ O. Bulgakowa, *Fabrika zhestov*, Moskwa 2005, s. 210.



ręki. I właśnie ta jednoręka formuła gwarantuje kolektywność tego rodzaju wyścigu. W pierwszych masowych biegach w wyzwolonej Jugosławii wzięło udział około 12 500 biegaczy. Od tej pory oddanie dla marszałka Tity odmierzano liczbą ciał i dystansem wyrażanym w kilometrach. W roku 1950 były to 93 000 kilometrów i ponad milion biegaczy, w 1951 już 128 000 kilometrów i 1,5 miliona biegaczy. Najbardziej masowa sztafeta odbyła się w roku 1952, kiedy to 1 555 000 biegaczy przebiegło ponad 130 000 kilometrów. W roku 1957 po raz pierwszy pałeczka Tity była fetowana w masowej uroczystości na stadionie piłkarskim w Belgradzie. Z tej okazji Tito zasugerował, aby dzień 25 maja, nieoficjalną datę jego urodzin, obchodzić jako oficjalny Dzień Młodzieży. W symbolicznym geście przekazał pałeczkę młodzieży. W następnym roku młodzież odpowiedziała marszałkowi, wyznaczając początek sztafety w miejscowości jego urodzenia, we wsi Kumrovec w Chorwacji. Począwszy od tej symbolicznej wymiany, czas, a więc także i historia, zaczyna sączyć się w geopolitykę ciała. W każdym następnym roku miejsce na początek sztafety wybierano ze względu na jego symboliczne znaczenie dla rewolucji jugosłowiańskiej i odniesienie do bieżącej polityki. W 1968 roku Sztafeta Młodzieży, jak ją wkrótce zaczęto nazywać, rozpoczęła swą długą trasę od miejsca, gdzie odbywał się obóz młodzieżowych Ochotniczych Hufców Pracy, czyli na placu budowy zapory wodnej na Dunaju. W ten sposób masowe biegi połączyły się z masowym kopaniem. B

Pierwotnie ochotnicza praca młodzieży miała zaspokoić potrzeby związane z odbudową i uprzemysłowieniem kraju w latach bezpośrednio po drugiej wojnie światowej. Jednak wkrótce akcje te zamieniły się w kuźnię ideologicznej walki o ideę jugosłowiańską i socjalizm. W połowie lat 60. ochotnicza praca młodzieży już prawie nie istniała. Rok 1965, kiedy wprowadzono najważniejsze reformy gospodarcze, które popchnęły kraj w kierunku gospodarki rynkowej, był pierwszym rokiem bez letnich młodzieżowych obozów pracy ochotniczej na większą skalę. Tradycja ta odrodziła się na nowo w roku 1968, gdy odbyła się ochotnicza akcja pracy pod nazwą „Nowy Belgrad”. Nie był to jednak prosty powrót do praktyk z przeszłości. Zgodnie z duchem gospodarczych przemian, jaki zapanował w całym kraju, była to pierwsza ochotnicza akcja młodzieży, którą zorganizowano jako przedsięwzięcie biznesowe. Jeśli więc

