

Uta Schorlemmer

Obecna nieobecność w późnych przedstawieniach Tadeusza Kantora i Christopa Schlingensief

Sztuka jest ekscytująca tylko wtedy,
gdy mamy do czynienia z czymś,
czego w pełni nie potrafimy wytłumaczyć¹.

Ch. Schlingensief

„KONDYCJA ŚMIERCI” to „najsłabsze odniesienie
niezagrożone już żadnym konformizmem
KONDYCJI ARTYSTY I SZTUKI”².

T. Kantor

1. Sztuka wobec śmierci

Kiedy nadchodzi śmierć, istota ludzka spotyka swoje najpotężniejsze wyzwanie. Kantor dorastał w warunkach wszechobecnej śmierci w czasie dwóch wojen światowych XX wieku i pomiędzy nimi. W roku 1975, piętnaście lat przed śmiercią, zdefiniował scenę – kierując się wzorem starożytnego teatru opartego na rytuale – jako świat umarłych. Obecny na scenie, nie jako postać, ale jako on sam – Tadeusz Kantor, podjął wyzwanie wystawienia swojej artystycznej biografii przed publicznością. Mierząc się z oczywistą i nieunik-

¹ Ch. Schlingensief, cyt. za: G. Seesslen, *Mein idealer Künstler zurzeit*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 04.03.2010, Nr. 53, s. 38 [„Kunst wird erst dann interessant, wenn wir vor irgendetwas stehen, das wir nicht restlos erklären können”].

² T. Kantor, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Pisma, t. II, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 20.

nioną śmiercią ze starości, Kantor próbował ożywić swoje doświadczenie życiowe we wspaniałej formie teatralnych rytuałów. Christoph Schlingensief, który, zanim dowiedział się o swojej chorobie, raku płuc, w 2008 roku, na lata zatracił się w postmodernistycznej różnorodności scenicznej, skupił się w późnej twórczości – chociaż nadal w obfitości form – na najbardziej zasadniczych pytaniach dotyczących ludzkiego istnienia. Otwarcie uczynił z własnej fizycznej śmierci główny napęd sztuki. Teatr posłużył mu jako sposób na przetrwanie dzięki odtwarzaniu własnego życia na scenie pisał: „niebo nie może być tak piękne, jak ziemia!”³.

Co łączy Kantora i Schlingensiefa, dwóch artystów należących do różnych pokoleń, środowisk kulturowych i stylów artystycznych? Obaj są czarnymi klaunami i *enfants terribles* teatru swojej epoki. Obaj łamią tabu wszędzie tam, gdzie tylko mogą. Obaj prowokują swoją publiczność aż do skrajnie spolaryzowanych reakcji. Obaj łączą z sobą przeciwieństwa, jak świętość i bluźnierstwo, *Fluxus* i *Gesamtkunstwerk*. Podobnie jak Kantor, Schlingensief umieścił się na scenie, zarówno osobiście, jak i jako postać graną przez aktora. Obaj stali się nie tylko częścią większości swoich przedstawień, ale również ich twórcami. Na scenie oni są prawdziwi, nie grają. Do momentu śmierci byli niezmiennymi podstawami rzeczywistości w swoich dziełach sztuki *ready-made*; odeszli, pozostawiając po sobie pustkę. Nic. Śmierć. Obaj jednak przygotowywali swoje odejście na zasadzie dzieła sztuki oraz jako akt protestu przeciwko nieuchronności zgonu.

Istnieje skłonność do ignorowania tego, co oczywiste. Śmierć. Boris Groys, kiedy został zapytany w ankiecie organizowanej przez *Art Forum* w 2000 roku o to, jak wyobraża sobie swoją przyszłość, odpowiedział: „W przyszłości będziemy starsi lub martwi. To moje jedyne oświadczenie, które ocenizowano i którego nie opublikowano”⁴. Banalność śmierci chroni nas przed mówieniem o niej. W zachodniej cywilizacji śmierć niemal zniknęła z codziennego doświadczenia.

Współczesny świat Zachodu to świat przetrwania, kurczowego trzymania się życia. Dlatego też człowiek współczesny żyje w pewnego rodzaju utopii lub dystopii czystego przetrwania, co czyni go strukturalnie niezdolnym do zrozumienia śmierci jako czegoś zadowalającego, znośnego. Śmierć zawsze przeszkadza życiu i musi być zakazana, zignorowana i wyeliminowana⁵.

³ Cytat pochodzi z ostatniej książki Schlingensiefa, dziennika z czasu jego choroby. Zob. Ch. Schlingensief, *So schön wie hier kann's im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, München 2010.

⁴ B. Groys, *Zur Situation des Geschmacks in unserer Zeit* [w:] K. Tiedemann, F. Raddatz, *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*, Berlin 2007, s. 21–35.

⁵ B. Groys, *Opferstrategien der Kunst* [w:] Ch. Schlingensief, C. Hegemann, *Kunst und Gemüse*, A. Hipler, Berlin 2004, s. 34.

To zaś wpływa na relację między zachodnią świadomością a ludzkim ciałem. Cieleśność przypomina o przemijalności życia, dlatego też większość ludzi Zachodu stara się uczynić z własnego ciała obiekt swojej świadomości. *Corpo-reality* – słowo to w języku angielskim wyraża prawdziwą istotę ciała. Dlatego ludzkie ciała wydają się „odpadkiem” życia⁶. We współczesnej cywilizacji, według estetyki nieobecności Kampera, można wyznaczyć dwie główne tendencje: „uduchowienie i bezcielesność”⁷. Gernot Böhme definiuje cieleśność („Leibsein”) jako bycie ciałem, ale nie jako używanie ciała jako obiektu. Taki rodzaj świadomego bycia-ciałem jest dla Böhme’a zasadniczym wyzwaniem dzisiejszej ludzkości⁸. Zamiast cieleśnie, człowiek zaczyna istnieć coraz bardziej wirtualnie. Baudrillard stwierdza: „Wraz z wirtualnością wchodzimy nie tylko do ery eliminowania rzeczywistości i punktu odniesienia, ale też unicestwienia innego”⁹. Dlatego też Dietmar Kamper definiuje słowo „wirtuozeria” jako przeciwny biegun „wirtualności”¹⁰. Czy taki pogląd może być szansą na stworzenie utopii w sztuce?

W teatrze mamy do czynienia z transformacją ciał. To sztuka efemerycznej, fizycznej obecności na scenie, wobec publiczności rozumianej jako jedno ciało w „trójkacie ciał”:

Ten trójkąt odnalazłem w tańcu, pochodzi on z tego samego porządku: było *ciało patrzące* albo widz – tłum, wy – i *ciało tańczące* (samotne lub w liczbie mnogiej, włączając w to choreografa, który stanowi jedno ciało z tancerzami i przedłuża w ich tańcu granice swojego ciała) i był też biegun Innego, wzywanego w tańcach sakralnych, który w każdym razie zawsze jest obecny; to rozżarzone ognisko, z którego bierze się kreacja; źródło inności... Trójkąt rusza się, wibruje: ciało tańczące zwołuje tłum w poszukiwaniu Innego-biegunowości, Innego pozbawionego namacalnego ciała, Innego będącego obecnością: obecnością bytu jako źródła tego, co jest, z wyłączeniem mowy, pamięci; nośnik tego, dzięki czemu byt wykracza poza wszystko, co jest, a zwłaszcza wykracza poza ciało¹¹.

Teatr jest żywy, ale może przedstawiać śmierć. Marina Abramović miała w zwyczaju ryzykować własne życie, wystawiając się na śmiertelne zagrożenie na scenie, kilkakrotnie była ratowana przez przytomnych widzów. Kiedyś, w 1970 roku, zaplanowała na scenie grę w rosyjską ruletkę z naładowanym rewolwerem. Zamierzała ubrać się tak, jak żądała tego od niej jej mama, i przyłożyć sobie do skroni rewolwer na oczach publiczności. Jeśli komora byłaby pusta, a ona miałaby na tyle szczęścia, by nie

⁶ D. Kamper, *Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*, München 1999, s. 44.

⁷ D. Kamper, *Vergeistigung und Entkörperlichung*, München 1999, s. 48.

⁸ Por. G. Böhme, *Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*, Zug 2003.

⁹ Cyt. za: G. Böhme, s. 68.

¹⁰ Ibidem, s. 22.

¹¹ D. Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris 1995, s. 132.

zginąć, to zmieniałyby ubranie na takie, jakie rzeczywiście chciała nosić, niezależnie od woli swojej matki¹². Jugosłowiańskie władze nie wydały pozwolenia na taki występ. Pozostało zatem dzieło sztuki konceptualnej, jak to, do którego odnosi się Abramović w rozmowie z Hansem Ulrichem Obristem, gdzie bezimienny artysta zaprasza swoją publiczność na występ. Rozciąga biały ekran na parterze budynku, wspina się po schodach na najwyższe piętro i skacze na ekran¹³. Samobójstwo jako dzieło sztuki. Natomiast Groyes twierdzi, że relacja ta jest odwrotna, mówiąc o zachodnim świecie, iż nie jest on zdolny do poświęceń w przeciwieństwie do islamskich fundamentalistów: „Powiedziałbym, że sztuka współczesna to rodzaj zachodniego samobójstwa”¹⁴.

W przeciwieństwie do owych aktów (niedoszłego) samobójstwa jako dzieła sztuki Kantor i Schlingensief zamierzali uczynić swoją śmierć dziełem sztuki poprzez tragiczną i pełną radości grę dialektyką cielesnej obecności indywidualności (a nie aktorów) i ich nieobecności. Gerald Siegmund przeciwstawia „produkowanie nieobecności” we współczesnym tańcu Gumbrechtowskiemu „produkowaniu obecności”¹⁵. Jest to późniejszy paradygmat, za którym podążą Kantor i Schlingensief. Usiłują oni przeciwstawić się skończoności ludzkiej natury za sprawą przedstawienia w rzeczywistości procesu znikania, „odchodzenia”. Ta ich nieobecność jest jednak tak aktywna, że czyni ich nawet bardziej obecnymi. W tym samym czasie obaj artyści próbują, chociaż robią to na różne sposoby, zaprzeczyć daremności ziemskiego istnienia i osiągnąć (wieczną) obecność dzięki tworzeniu zintegrowanych dzieł sztuki, *Gesamtkunstwerke*.

2. Kantora „pragnienie obecności”

Teatr Kantora słynie z obecności reżysera, który nie jest aktorem, ale indywidualnością. Każdego wieczoru na scenie, na całym świecie, Kantor przechodził przez doświadczenie wystawienia swojego bycia przed publicznością. Katarzyna Tokarska-Stangret pokazuje w analizie *Non omnis moriar artysty teatru*¹⁶ jak – przez długi okres prób do *Nigdy tu już nie powrócę* – Kantor starał się nauczyć gry aktorskiej. Ostatecznie przyznał się do porażki. Jego „twory” z Cricot 2, skazywały reżysera na pozostawanie sobą na scenie, na

¹² M. Abramović, *Artist Body. Performances 1969–1997*, Milano 1998, s. 58.

¹³ M. Abramović, *Marina Abramović – Hans Ulrich Obrist*, Köln 2010, s. 13.

¹⁴ B. Groyes, *Opferstrategien der Kunst*, s. 35.

¹⁵ G. Siegmund, *Abwesenheit Forsythe. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld, s. 45.

¹⁶ Por. artykuł K. Tokarskiej-Stangret. Zob. niniejszy tom s. 285–294.

wnoszenie swojej indywidualności i całkowicie prywatnej obecności w przestrzeń inscenizacji. Był im posłuszny, ale zmarł w trakcie prób do swojego ostatniego, późnego przedstawienia z Cricot 2, *Dziś są moje urodziny* (1990). Pomimo to Kantorowi udało się zastąpić samego siebie, antycypując własną śmierć.

We wcześniejszych przedstawieniach Teatru Śmierci, Kantor – oprócz bycia na scenie – multiplikuje siebie w kilku postaciach lub manekinach: takich jak przynajmniej pięć *alter ego* w *Niech szczerzą artyści* z 1985 roku, gdzie pojawia się jako Ja-Umierający, postać sceniczna, Autor Postaci scenicznej – Umierającego, opisujący w nim siebie samego i swoją własną śmierć; Ja – gdy miałem 6 lat, a także jako Mistrz Wit Stwosz oraz Osobnik Świętej Pamięci. Ponadto artysta występował także jako figura woskowa przedstawiająca młodego Kantora jako Pana Młodego w przedstawieniu *Nigdy tu już nie powrócę* z 1988 roku.

Gdy miałem być dzieckiem,
dzieckiem był kto inny,
nie ja realny
(to jeszcze można usprawiedliwić).
Gdy miałem umierać,
umierał kto inny.
„Grał” mnie umierającego.
I ta „gra”,
którą wykląłem,
funkcjonowała doskonale...¹⁷

W swoim ostatnim, niedokończonym przedstawieniu *Dziś są moje urodziny*, Kantor nie tylko multiplikuje, ale również „dubbinguje” swoim nagraniem głosem, tak jak swoim (żywym lub granym) autoportretem scenicznym, ucieleśnionym przez Andrzeja Węłmińskiego. Spróchniała deska „powraca” do jego ostatniego spektaklu wprost z podziemnego przedstawienia *Powrót Odysa* z 1944 roku i w ostatniej inscenizacji reprezentuje zmarłego Kantora. Kantor odszedł w grudniu 1990 roku, po pierwszym przeglądzie próby *Dziś są moje urodziny*. Po jego śmierci deska stała się wyrazistym znakiem jego nieobecności. Deska jest jednym z najbardziej znaczących „aktorów” Kantorowskiej idei „realności najniższej rangi”¹⁸. Jest symbolem ubóstwa jego teatru. Obserwując rozwój roli tej deski w trakcie prób, można

¹⁷ T. Kantor, *Ja realny* [w:] idem, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, Pisma, t. III, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 132.

¹⁸ T. Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, Pisma, t. I, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005. Pełną znaczenia funkcję deski podkreśla również tytuł książki *Deska* Mieczysława Porębskiego, dawnego przyjaciela Tadeusza Kantora, poświęconej Kantorowskim poszukiwaniom nowego podejścia do obiektów realnych w sztuce z okresu II wojny światowej i z okresu powojennego, zob. M. Porębski, *Deska*, Warszawa 1997.

dostrzec, w jaki sposób sama deska stała się aktorem, bio-obiektem istniejącym w inscenizacjach na tym samym poziomie ważności, co ludzka istota¹⁹.

W pewnym momencie czterech aktorów Cricot 2 „grzebie” deskę na scenie, krocząc wraz z księdzem, który pierwotnie był postacią z przedstawienia *Wielopole, Wielopole* (premiera 1980 r.), na czele procesji. Deska w istocie znajduje się na granicy między sztuką a życiem. Zdjęcie przedstawia tych samych aktorów ze sceny, odprowadzających trumnę Kantora do powozu, który przewiezie ją na cmentarz Rakowicki w Krakowie, 14 grudnia 1990, w eskorcie tysięcy ludzi, składających hołd zmarłemu artyście (il. 50).

Kantor przewidywał swoją wyraźnie zbliżającą się śmierć ze starości i organizował to doświadczenie nieobecności wtedy, gdy zastąpił siebie na scenie tak niskim przedmiotem jak deska. Moment pogrzebu deski stanowi kulminację nie tylko Kantorowskiej idei „realności najniższej rangi”²⁰, ale również Gumbrechtowskiej koncepcji „produkowania obecności”. Gumbrecht opowiada się po stronie efektu zmysłowego i zmierza do cielesnego doświadczenia realnego świata²¹. Nie godzi się na interpretowanie świata obiektów realnych jako powierzchownej rzeczywistości, za którą skrywa się „sens”. Przedmioty nie są jedynie reprezentacjami czegoś ważniejszego lub znakami prowadzącymi do świata wyobraźni. Gumbrecht chce na nowo odkryć cielesność, niezależnie od jej sensu, znaczenia czy terminologii językoznawczej. Tworzenie wrażenia obecności stanowi jedną z możliwych definicji teatru w ogóle, a właśnie do tego zmierzał Kantor:

NALEŻY PRZYWRÓCIĆ PIERWOTNĄ SIŁĘ WSTRZĄSU TEGO MOMENTU, GDY NAPRZECIW CZŁOWIEKA (WIDZA) STANĄŁ PO RAZ PIERWSZY CZŁOWIEK (AKTOR), ŁUDZĄCO PODOBNY DO NAS, A RÓWNOCZEŚNIE NIESKOŃCZENIE OBCY, POZA BARIERĄ NIE DO PRZEBYCIA²².

Aktor z Cricot 2, Bogdan Renczyński, uznaje przedstawienie *Dziś są moje urodziny* za nieudane, ponieważ po śmierci Kantora aktorzy nie zagrali jego nieobecności, ale jego (brakującą) obecność. Michał Kobiałka przekonująco określa – opierając się na Adornie – późne prace jako katastrofy²³, w których dojrzałość artysty jest zagrożona przez lęk przed śmiercią. Renczyński na konferencji *Dziś Tadeusz Kantor!*, odbywającej się w Krakowie w grudniu 2010 roku, stwierdził, że to właśnie dowodzi, iż aktorzy z trudem

¹⁹ Próby do przedstawienia *Dziś są moje urodziny*, zarejestrowane przez A. Sapiję i wydane na DVD *Próby tylko próby*, Kraków 2008.

²⁰ Zob. przypis 19.

²¹ H.U. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt 2004.

²² T. Kantor, *Teatr Śmierci*, s. 20.

²³ Odwołanie do artykułu M. Kobiałka, zob. niniejszy tom s. 243–257.

przyjmowali brak Kantora. Jednak według mnie – obecnej wśród publiczności w Hebbel Theater, w Berlinie 1991 roku, kiedy to jeszcze prawie nic nie wiedziałam o Kantorze, ta zagadka była szczególnie ekscytująca. Uznałam taki rodzaj aktywnej pustki za „obecną nieobecność” kogoś, kto miał być bijącym sercem całego przedstawienia. Marina Abramović przewidziała w sztuce XXI wieku zanikanie ciał jako obiektów²⁴. Kantor natomiast zaprzecza jej myśli poprzez swoją koncepcję przedmiotów „najniższej rangi” i swoje „pragnienie bycia obecnym”²⁵ wtedy, gdy przekształca na scenie własną osobę w „przedmiot gotowy”.

Jestem... na scenie.
Nie będzie to gra.
Biedne strzępy mojego osobistego życia
Stają się
„przedmiotem gotowym”

Każdego wieczoru
Będzie się odprawiał
RYTUAŁ
I OFIARA²⁶.

Poprzez rytualną grę z relacją dialektyczną między obecnością i nieobecnością Kantor wyznaje klasyczne pragnienie wiecznej obecności artysty w swoim dziele. Katarzyna Osińska twierdzi, że Kantor poszukuje możliwie największej obiektywności. On nie tylko opowiada swoją autobiografię i proces umierania czy zanikania ziemskiego istnienia, ale również opowiada historię jednostki w XX wieku, posługując się koncepcją „przedmiotów gotowych” w odniesieniu do swojego osobistego bycia na scenie.

3. Schlingensiefel lęk przed nieobecnością

Christoph Schlingensiefel zmarł w sierpniu 2010 roku, mając niespełna pięćdziesiąt lat, a więc o wiele młodziej niż Kantor. Od kiedy dowiedział się o swoim raku, wszystkie jego przedstawienia koncentrowały się na tej chorobie, na procesie umierania i na walce ze śmiercią. Podobnie jak Kantor był obecny na scenie jako Christoph Schlingensiefel, a także zastępował swoją osobę zarówno przez grę aktorów, jak i nagrania audio i wideo. Pracował również na podstawie koncepcji *ready-made*. „Jestem muzyką Richarda Wagnera”, Schlingensiefel powiedział o swoim przedstawieniu *Kunst und*

²⁴ M. Abramović, *Marina Abramović – Hans Ulrich Obrist*, Köln 2010, s. 19.

²⁵ *Verlangen nach Präsenz*, Gumbrecht 2004, s. 37.

²⁶ T. Kantor, *Ocalić przed zapomnieniem* [w:] idem, *Dalej już nic...*, s. 130.

Gemüse (*Sztuka i warzywa*, Berlin 2004)²⁷. Ale też robił ze swojej biografii i osoby – jak Kantor – „przedmiot gotowy” na scenie. Pracować z „przedmiotami gotowymi” oznacza radzić sobie z czymś niezmiennym. A przecież akt artystycznej kreacji jest aktem ciągłej zmiany. Schlingensief wystawia – kolejne podobieństwo do metody Kantora – swojego widza na działanie tego immanentnego oksymoronu zawartego w koncepcji *ready-made*.

W *Mea Culpa, eine ReadyMadeOpera* (*Mea Culpa, ReadyMadeOpera*, Wiedeń 2008) Schlingensief ma aktora, Joachima Meyerhoffa, który gra Christopha Schlingensiefa w trakcie chemioterapii, mniej więcej w tym samym czasie, kiedy prawdziwy Schlingensief przechodzi ten proces terapii w życiu. Podobnie do *Dziś są moje urodziny* Kantora, przedstawienie Schlingensiefa dotyka granicy między sceną a życiem. Jego tragikomiczna opera przedstawia osobę szukającą własnego ciała. W trakcie opery, w pewnym momencie aktorka, Irma Hermann, komentuje to poszukiwanie:

Czy reprezentowanie ludzkiego ciała przestało już być pomostem do boskiej epifanii, do boskiego objawienia? O tak. Dotąd ludzkie ciało było reprezentowane tylko jako ciało. Ale teraz konieczne jest reprezentowanie go na podobieństwo Boga. Jego niewidzialne ciała stają się widzialne²⁸.

To przywodzi na myśl pojęcie trzeciego ciała w systemie komunikacji tańca Siboniego: Inny albo raczej poszukiwanie Innego – lub Boga po Jego śmierci. *Mea Culpa* to spektakl przytłaczający, w całości poświęcony samotności, zwłaszcza wtedy, gdy Schlingensief pojawia się na scenie osobiście. Jego *alter ego*, aktor Joachim Meyerhoff, mówi o osobie, która wypada za burtę, a następnie daremnie próbuje złapać odpływający statek. Statek jednak bezlitośnie znika. Na końcu dominuje absolutna samotność. Obraz łodzi wydaje się dla Schlingensiefa (i Kantora) metaforą bycia na scenie nie w roli aktora, ale we własnej postaci: człowiek w poszukiwaniu samego siebie w obliczu śmierci – lub Innego – ale w procesie ciągłego zaniku esencji. Obecne Ja w relacji do nieobecnego Innego.

W *Uczyć się umierać!* (*Sterben lernen!*, Zurych 2009) Schlingensief zastępuje siebie umierającego aktorem grającym postać pana Andersena²⁹. To samo-zastąpienie jest podobne do metody Kantora z *Niech szczerzą artyści* lub *Dziś są moje urodziny*. Bohater Schlingensiefa mówi:

Nawet jeśli ja będę już martwy, to rak nadal rośnie przez chwilę, rak nadal żyje, tylko moja świadomość tego już nie żyje. Tylko obcy mogą zobaczyć życie trupa, samo ciało nie może. Twoje własne ciało nie żyje dla mnie, ale dla innych. Tak

²⁷ Ch. Schlingensief, C. Hegemann, Carl, *Kunst ALS Krankheit: Kunst und Gemüse*, Berlin 2004, s. 18.

²⁸ Zob. www.schlingensief.com and http://www.kirche-der-angst.de/index_eng.html, dostęp: 4.12.2010.

²⁹ W nazwisku postaci Schlingensief zawarł niemieckie słowo *anders* oznaczające inny.

samo jak w Kunsthaus³⁰. Tam sztuka istnieje, nawet jeśli nas tam już nie ma. (...) Dzieła sztuki to rozmowy, również wtedy, kiedy nas tam nie ma, kiedy nikt ich nie słucha (...). Jest to zarażona rakiem mowa. Sztuka stała się niezależna i rzuca nam tylko kawałki. Musimy je zbierać, a uszczęśliwia nas, jeśli jakiś specjalista i kurator znajdzie coś na temat tych kawałków. (...) Życie dzieje się bez mnie³¹.

Dystans między cielesną egzystencją a wirtualną rzeczywistością w przedstawieniach Schlingensiefela wyraża się w tym, co dotyczy procesu umierania. Sztuka wydaje się sposobem na zachowanie przynajmniej pamięci o ludzkim istnieniu, podczas gdy ciało jest przedmiotem procedur medycznych. W przedstawieniu *Uczyć się umierać!* Schlingensiefel pokazuje wspomnienia ze swojego dzieciństwa, młodości i cytuje z wcześniejszych projektów, łącząc to z filmami z tomografii jego płuc, zajętych przerzutami nowotworowymi. Z jednej strony narząd jest częścią ja artysty, ale z drugiej strony, jest to dziwny obiekt, jedyny, na który artysta-indywidualność naprawdę nie ma żadnego wpływu. Narząd został wyjęty z ciała podmiotu. Taki rodzaj Kantorowskiego bio-obiektu przedstawia „realność najniższej rangi”, w tym również banalność śmierci, o której była mowa na początku artykułu.

Schlingensiefel definiuje sztukę jako chorobę. Zaraźliwą. Aktor Martin Wuttke mówi w *Metanoii*, operze Jensa Joneleita (w jej próbie Schlingensiefel jeszcze uczestniczył, ale jej premiera odbyła się dopiero w październiku 2010 roku, krótko po śmierci reżysera):

To, co robi twoje ciało, to coś najmniej konkretnego, wierz mi. Mimo że nie mam żadnej dokumentacji z naszej rozmowy, przysięgam, że te cyjanobakterie pozostaną w moim DNA i staną się konkretne oraz zindywidualizowane, jak gałęzie wyrastające z moich nóg. To DNA musi być wytłumaczalne. (...) Zakażenie. (...) Kiedy cię całuję, zmieniam się w psa³².

Funkcją sztuki jest zarażenie społeczeństwa po to, żeby rzucić wyzwanie różnym perspektywom lub żeby zrehabilitować ciało jako naszą jedyną naturę i przeznaczenie. Ale w praktyce Schlingensiefel zmienia to w rodzaj terapii, wykorzystującej stwierdzenie Beuysa o tym, jak pomocne jest mówienie o chorobie. W *Die Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (*Kościół lęku przed obcym we mnie*, Ruhrtriennale 2008) po obu stronach sceny znajdują się drzwi – mniej lub bardziej analogicznie do nieba i piekła ze średniowiecznego teatru – z napisami, na jednych: „Kto pokaże swoje rany, będzie uzdrowiony”, a na przeciwnych: „Kto je ukrywa, nie będzie uzdrowiony”³³.

³⁰ Kunsthaus to Muzeum Sztuki w Zurychu.

³¹ www.schlingensiefel.com oraz <http://www.temperaere-leichenhalle.ch/> (nagranie na żywo 4.12.2010).

³² Ch. Schlingensiefel, *Metanoia* (nagranie na żywo), Berlin 2010.

³³ www.schlingensiefel.com oraz http://www.kirche-der-angst.de/index_eng.html, dostęp: 4.12.2010.

Tego Schlingensief domaga się od swojej publiczności, jak w *Mea Culpa*, gdzie zachęcał każdego do podzielenia się z nim wspomnieniami z własnych chorób i z procesu zdrowienia. Ale Schlingensief nie jest prorokiem i nie chce nim być. On jest komikiem, który mierząc się ze śmiercią, rozpaczliwie szuka swojego ja:

(...) artysta to istota ludzka, która jest w stanie powiedzieć Ja nie tylko do siebie, ale też do społeczeństwa. Może to być trochę irytujące w społeczeństwie złożonym z egomaniaków i egocentryków, a przede wszystkim z egoistów. Nic tak bardzo nie odłączyło nas od mówienia Ja, jak historyczny narcyzm późnego kapitalizmu. Podmiot jawnie krzyczy przeciwko swojej eliminacji, zamiast wziąć się w garść, wolimy raczej być karmieni, zamiast skonfrontować się ze światem, raczej uciekamy do światów wewnętrznych. To Ja późnego kapitalizmu (...) jest wszechmogące i nieistotne zarazem. Coś przeciwko temu należałoby zrobić. Między innymi poprzez sztukę. Artysta to istota ludzka, która działa w pełnej zgodności z samą sobą³⁴.

Obecne na scenie ja jest utopią Christopha Schlingensiefa, prowadzoną *ad absurdum* przez umierające ciało. Jeśli Schlingensief stawia swoje ja, swoją pełną i jedyną osobowość na scenie, to wydaje się on realizować to, co Gernot Böhme uogólnia w słowach: „Nie jest konieczne uświadomienie sobie bycia, ale sprowadzenie świadomości do bycia”³⁵.

4. Artysta obecny w dziele, „przedmioty gotowe”

W przeciwieństwie do Siegmundowskiej analizy „produkowania nieobecności” we współczesnym tańcu³⁶, Kantor i Schlingensief produkują obecność. Nie dążą do samobójstwa w dziele sztuki. Podobnie jak Syzyf, walczą z tym,

³⁴ G. Seeslen, *Mein idealer Künstler zurzeit* [w:] *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, No. 53, March 4th, 2010, 38.

„Der Künstler, meiner bescheidenen Meinung nach, ist ein Mensch, der ICH sagen kann, nicht so sehr zu sich selbst als vielmehr zur Gesellschaft. Das scheint nun vielleicht ein wenig verwirrend angesichts einer Gesellschaft von Egomanen, Egozentrikern und vor allem Egoisten. (...) Denn nichts hat uns von der Kunst des Ich-Sagens so entfernt wie der hysterische Narzissmus im späten Kapitalismus. Das Subjekt, so scheint es, schreit gegen seine Auflösung an, statt sich aufzuraffen, will es gefüttert werden, statt sich der Welt zu stellen, flüchtet es in die Innenräume. Dieses Ich des Spätkapitalismus – entschuldigen Sie das etwas abgegriffene Wort, aber leider ist noch niemandem ein besseres eingefallen – das Ich des Spätkapitalismus also ist zugleich übermächtig und bedeutungslos. Dagegen muss etwas getan werden. Unter anderen mit den Mitteln der Kunst. Der Künstler ist ein Mensch, der Dinge tut, die ihm vollkommen entsprechen”.

³⁵ G. Boehme, *Leibsein als Aufgabe*, s. 116. „Es kommt nicht darauf an, das Dasein zum Bewusstsein zu bringen, sondern darauf, das Bewusstsein zum Dasein zu bringen.”

³⁶ Zob. przypis 15.

co nieuniknione w ich *Gesamtkunstwerk*, wystawiając swoje zmagania przed publicznością. Pomimo ryzyka, jakie niosą z sobą autorytarne zapędy w tworzeniu zintegrowanego dzieła sztuki i nieposkromiona pycha bycia artystą totalnym, oni odważyli się być sobą na scenie, pokazać swoje ciało i biografie jako „przedmioty gotowe” w ramach swoich przedstawień. Kantor i Schlingensiefel prowokują publiczność śmiałością swojego sprzeciwu wobec banalności śmierci i swoją walką przeciwko anihilacji ciała. Kiedy nadchodzi czas, by umrzeć, oni obaj zastępują siebie dublerami, przedmiotami, nagraniami głosów lub obrazami. W ten sposób ich zniknięcie staje się mocnym świadectwem artysty-indywiduum w skrajnie zindywidualizowanym, ale też odindywidualizowanym społeczeństwie. Kantor jednakże najpierw obiektywizuje swoją obecność, a potem nieobecność na scenie. On jest tym umierającym istnieniem na scenie, *ecce homo*. Schlingensiefel działa całkowicie subiektywnie. Zajmuje się Schlingensiefel i nikim innym. Jedynie widz może stworzyć z nim relację, która będzie ogólniejsza. Kantor wprowadza na scenę swoje głębokie pragnienie bycia obecnym, Schlingensiefel celebrował po swojej nieuchronnej nieobecności. Obaj szukają wieczności, wbrew przemijającej naturze. Obaj w swoim teatrze potęgują własną obecność poprzez nieobecność.

Tłumaczyła Anna Turczyn