didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 171**
Data wydania: październik 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/grzegorzewski-i-beuys-awangardowa-matematyka

/ Grzegorzewski

Grzegorzewski i Beuys. Awangardowa matematyka

Antonina Grzegorzewska

Jeden z twórców awangardowego ruchu artystycznego Fluxus, Koreańczyk Nam June Paik, chciał się wyzwolić z zachodniej manii perfekcji. Uznał, że zadowolenie z dzieła tylko w siedemdziesięciu procentach może chronić przed ową obsesją. Bardzo powolnym ruchem unosił nad głową skrzypce i jednym gwałtownym gestem łamał je na kawałki.

Pozornie wydaje się, że Jerzego Grzegorzewskiego w pracy artystycznej interesowało wyłącznie owo zostawione przez Paika trzydzieści procent. I że zmagał się z nimi w duchu napiętnowanego przez Paika perfekcjonizmu. I że balansował na linii wysokiego napięcia owych pięciu, a niekiedy trzech, dwóch punktów procentowych dzielących go od satysfakcji. Taką tezą chciałam początkowo zacząć moją wypowiedź. Jednak rozróżnienie perfekcji i znalezionej w żmudzie formy, oddzielenie ich statusu, uznanie, że znaleziona forma nie jest, nie musi i przynajmniej niekiedy nie powinna być perfekcyjna doprowadziło mnie do rachunku Paika.

Intuicja Paika, klasyfikująca manię perfekcji jako coś podejrzanego i w gruncie rzeczy odległego sztuce, wcale nie jest chybiona. Gdy Grzegorzewski w czasie prób odrzucał kolejne swe rozwiązania scen, wzbudzając w obserwatorach zdziwienie, uznawali je bowiem za wysoce atrakcyjne, wpisywał się niejako w matematykę awangardową.

Matematyka awangardowa przenosi porządek stu procent w świat sukcesu pozornego. Słynne „za dobrze", jakim Grzegorzewski często kwitował swoje odrzucane pomysły, wiązało się z poczuciem, że nie należy ulegać terrorowi etui stuprocentowo dopasowanego do przedmiotu. Takie widzenie sztuki koresponduje z założeniami estetyki japońskiej, w której doskonałość i perfekcja doskonałego wykończenia są deprecjonowane jako nieinteresujące. Donald Keene pisze wprost, że japońskie odrzucenie regularności i perfekcji wiąże się z faktem, iż „doskonałość, jak jakaś nienaruszalna sfera, jest odpychająca dla wyobraźni, bo nie pozostawia miejsca na jej przeniknięcie" (2001, t. 1, s. 54). Przechodząc na grunt europejski, przeciwstawny japońskiemu duchowi: Juliusz Goncourt w swoim dzienniku przytacza słowa konserwatywnego krytyka swoich czasów: „Widzicie, teatr powinien być jak 2 + 2 = 4" (1988, s. 23). I dalej: „Doprawdy młodzi przyjaciele, nie trzeba przesadzać z sumieniem!" (tamże). Przywołanie w tym miejscu sumienia jako kategorii powiązanej z matematycznym rachunkiem, artystyczne sumienie i jego ciągłe kołatanie w zetknięciu z pewnymi komplikacjami, nazwijmy je, wyższego rzędu, których nie należy pominąć (choć dla wielu dylematy tego piętra są niezauważalne i niezrozumiałe) jest bardzo istotne, kluczowe.

Artystyczne sumienie to kategoria do ciągłego odzyskiwania. Rachunek 2 + 2 = 4, czyli oczywistość matematyki klasycznej, w rasowym artyście musi spowodować wyrzut sumienia właśnie. Artysta, prawdziwy artysta – w moim referacie jego reprezentantem jest Grzegorzewski – z sumieniem zmaga się,

chce mieć czyste sumienie. Pozostaje w kręgu matematyki bezwzględnie dręczącej, wyciąga pierwiastki, szuka iksów. Porusza się w kręgu kryptografii. Reasumując, podstawą matematyki awangardowej byłby skomplikowany X leżący u podstaw pracy. X rozpracowany często dopiero w nocy, na trzeciej generalnej. I, co więcej, X ruchomy, ujawniający nowe oblicza w ciągu procesu twórczego. Oprócz awangardowej matematyki, w której kategorią, jak już padło wcześniej, jest sumienie, istnieje także awangardowa fizyka, w której udane pięć minut rozciąga się w nieskończoność. Dywagacje na próbach stolikowych trwające od dziesiątej do czternastej, cztery krągłe godziny są jedynie złudzeniami, często kabotyńskimi i narcystycznymi. To zderzenie różnego funkcjonowania czasu, skuteczna kompresja minut, którą reżyser umiał osiągnąć, ewokowały idiotyczne teorie o stracie czasu na jego próbach – jakby potrzeba bezpieczeństwa artystycznego miała mieścić się w rozrzedzonym ględzeniu, a nie w kondensacji wynikającej z napięcia długotrwałej myśli, wpatrywaniu się w nierozwiązywalny X ze zmarszczonym czołem. Ten świat konkretu minut i pozoru godzin to właśnie jest teatr kompletnie różnych definicji czasu artystycznego.

Na premierach Grzegorzewskiego obecność recenzentów operujących matematyką prostego rachunku była absolutnym zgrzytem, matematycznym właśnie. Im więcej czasu mija, tym bardziej sobie to uświadamiam. Siedemdziesiąt procent Paika to matematyka, do której dochodzi się niejako przez ucho igielne i trasę tę pokonuje wąska tylko grupa artystów i krytyków. W jakimś sensie to tego mechanizmu nieprzystawania matematyk i ściany, do której muszą dochodzić niektórzy krytycy, stykający się z dziełem sztuki dla nich niezrozumiałym, tego *qui pro quo*, do którego w szczytowej formie doszło po premierze *Onego. Drugiego Powrotu Odysa* dotyczył performans Josepha Beuysa, który przez trzy godziny tłumaczył martwemu zającowi

założenia sztuki na przykładzie obrazów znajdujących się w galerii w Düsseldorfie. Dodajmy od razu, że zając nie wyciągnął z tej żmudnej lekcji żadnych korzyści.

W moim wystąpieniu matematyczny wstęp miał na celu przeciągnięcie nici między ruchem Fluxus a Grzegorzewskim. Podzielić się zaś chcę silnymi powinowactwami, jakie znajduję między kanonicznymi pracami najważniejszego obok Paika artysty Fluxusu, Josepha Beuysa, a ostatnim spektaklem Grzegorzewskiego *On. Drugi Powrót Odysa*. Chcę podkreślić, że to pewne wspólne pH nie dotyczy poza tym ani koncepcji sztuki Beuysa, ani wielu jego działań, np. dydaktycznych. Powinowactwo to odnajduję na początku drogi Beuysa, w samym micie założycielskim jego twórczości i jednocześnie w artystycznym pożegnaniu Grzegorzewskiego, które spełnia wszystkie warunki mitu-testamentu. Odwołuje się ono do dzieciństwa, do początku, operuje powidokami z całego artystycznego *oeuvre*.

W 1996 roku Zachęta pokazała dwie równoległe wystawy dotyczące Fluxusu, a głównie zaprezentowała bezprecedensowy transport, jaki zorganizował Beuys w 1981 roku w darze dla Muzeum Sztuki w Łodzi, dar ściśle związany z jego fascynacją „Solidarnością".

Parę słów o Josephie Beuysie – w formie cytatów ze strony Muzeum Sztuki w Łodzi: „W latach 1947-1952 Beuys studiował rzeźbę w Kunstakademie w Düsseldorfie. Jego spuścizna artystyczna jest dość hermetyczna dla widza, który nie zna jego idei. Dla samego artysty ważny był nie tyle obiekt, który stworzył, ile myśl, która do powstania tego obiektu doprowadziła. Beuys opatrywał swe dzieła objaśnieniami, aby stały się bardziej czytelne i zrozumiałe. W latach 60. współtworzył międzynarodowy ruch Fluxus, podejmując szereg akcji z pogranicza różnych dziedzin artystycznych. Razem

z Heinrichem Böllem napisał *Manifest Wolnego Międzynarodowego Uniwersytetu Twórczości i Badań Interdyscyplinarnych* – FIU (1972). Prowadził również wykłady, akcje artystyczne, happeningi, założył Partię Zielonych, działał na Documenta w Kassel. Beuys zakładał, że społeczeństwo może się zmieniać poprzez sztukę w powolnym procesie ewolucji, prowadzącym do zniesienia barier politycznych i narodowych, zaniechania wojen, poszanowania natury" (https://zasoby.msl.org.pl/martists/view/421).

Wydaje się, że zero, ale to absolutne zero punktów stycznych z Grzegorzewskim. Jednak nota z muzeum pomija kwestię zasadniczą, która otwiera to zaskakujące pole. Otóż Beuys w latach II wojny światowej był wcielony do Luftwaffe jako pilot i uczestniczył w wielu akcjach. Podczas jednej z wojennych misji w 1944 roku jego myśliwiec zostaje zestrzelony nad Krymem. Beuys cudem przeżywa ten wypadek, doznaje potwornych obrażeń czaszki i z racji jej zniekształceń do końca życia nosi bogartowski kapelusz, co już jest pewnym zalążkiem nici wiążącej go z Grzegorzewskim. Kapelusz staje się emblematem określającym postać artysty, pełni identyczną funkcję jak brak nogi i ręki Strzemińskiego. Zagrzebanego w śniegu Beuysa znajdują miejscowi Tatarzy i przez dłuższy czas ratują go od śmierci z odmrożeń i wyziębienia za pomocą łoju i słoniny oraz owijając go w filcowe koce. To te właśnie materiały staną się później tkanką rozpoznawczą kanonicznych prac Beuysa.

Moją tezą jest, że Odys z *Drugiego Powrotu Odysa* Grzegorzewskiego to Beuys zagrzebany w krymskim śniegu. To niekiedy Beuys *à rebours*, ale nadal dający się wydestylować jako figura, punkt odniesienia, dla samego Grzegorzewskiego nieuświadomiony. Beuys zafascynowany był zjawiskiem zdublowanej tożsamości, figurą sobowtóra. Wiele jego instalacji składa się z podwójnej ilości jakiegoś elementu, czego przykładem jest np. podwójne

łóżko do sekcji zwłok w instalacji *Pokaż swoją ranę* z 1974 roku. Stół do sekcji zwłok pełni ważną funkcję także w *Onym. Drugim Powrocie Odysa*, jest to jednak stół pojedynczy, rzec by można, osobisty.

Tezy swojej będę dowodzić z pomocą pierwotnego scenariusza *Drugiego Powrotu Odysa* , pisanego przez Grzegorzewskiego ręcznie na kartkach A4 i złożonego następnie w Teatrze Narodowym. Pomoże mi również żywa pamięć samego spektaklu i fakt, że po wielu latach przybiera on we wspomnieniach coś na kształt bryły lodu.

Oto pierwszy fragment scenariusza *Drugiego Powrotu Odysa*:

„Ostatnie dni wojny.

Słychać jeszcze serie karabinów maszynowych.

Zima. Śnieg” (2014, t. 2, s. 127).

A więc wojna, zima oraz śnieg otwarłyby moje rozważania.

W 1894 roku Austriak Hans Hörbiger zaczął pracować nad swoją pseudonaukową „teorią lodową” i rozwijał ją mniej więcej do 1945 roku, z poparciem nazistów z Hitlerem na czele. Trudno powiedzieć, czy Beuys, w końcu Niemiec w służbie czynnej niemieckiej armii, znał tę teorię. Mnie jednak ona zachwyciła, zakłada bowiem, że lód jest podstawową substancją wszystkich procesów zachodzących w kosmosie. Nie mam wątpliwości, że lód jest podstawową substancją łączącą Beuysa i Odysa, Beuysa i tekst Grzegorzewskiego, w którym obraz „leżących oblodzonych żołnierzy, siedmiu, sześciu Niemców i jednego Rosjanina” (2014, t. 2, s. 163) – to cytat z notatek do *Drugiego Powrotu Odysa* – powraca w kolejnych jego

wariantach i jest kierunkiem otwierającym wyobraźnię w stronę pewnego zahibernowania – Beuysowskiego zagrzebania w śniegu.

Potrzeba jednak czegoś jeszcze, jakiegoś dodatkowego wspólnego planu, pola, innego niż tylko awangardowa matematyka czy teoria lodowa, metarzeczywistości, w której Beuys i Odys mogliby się spotkać jako swoje alter ego. Byłaby to KURACJA jako czas wyjątkowy, wyrwany normalnemu trybowi, czas zakłócenia i zawieszenia zarazem, czas w dużej mierze decydujący o dalszym życiu lub – śmierci. U Grzegorzewskiego w ostatnim przedstawieniu kuracjuszem jest nie tylko Odys, ale i On.

Wprawdzie stan kuracjuszowania Grzegorzewski interpretował raczej w Mannowskim duchu katastrofizmu, z Iwanem Ilijczem jako powidokiem, podczas gdy Beuys, zafascynowany Celtami i szamanizmem, stworzył własną, z gruntu nieeuropejską legendę kuracjusza w rękach plemiennego rytuału, bliższemu raczej magii i znachorstwu niż medycynie, a jednak skuteczniejszemu. W obu przypadkach liczy się stan zawieszenia oraz zimno, z którego nie sposób wyjść o własnych siłach…

„Śnieg, śnieg. Śmierć przystąpiła do działania.

Lód. Grad. Deszcz” (2014, t. 2, s. 127).

Tymi słowami kończy się najważniejsza sekwencja autorska scenariusza *Drugiego Powrotu Odysa*.

Odys/Malajkat jest figurą MARZNĄCĄ. Oblodzony samochód i śniegowa górka, o którą oparte są sanki, jasno mówią o zimnie. Jest to zimno, które w jednym z opisów przyrody Nietzsche nazywa wyzutym z miłości (za: Cirlot, 2000, s. 475). Śniegowa górka mogłaby być Czarodziejską Górą, skoro Odys

zanosi się suchotniczym kaszlem. Susan Sontag w *Chorobie jako metaforze* przytacza fragment z Goddecka, który pisze o gruźlicy i definiuje ją jako pragnienie powolnej śmierci. „Pożądanie musi umrzeć, pożądanie symbolizowanych przez oddech przypływów i odpływów, szczytowań i odprężeń erotycznej miłości. Razem z pożądaniem umierają płuca… umiera ciało" (2016, s. 25).

Słowa: „Zabiłem wszystko. Wszystko odepchnąłem" Odysa stają się więc deklaracją dobrowolnej śmierci. Beuys zaś przeżył swe powtórne narodziny, związane z decyzją o zajęciu się sztuką, którą podobno podjął, zdrowiejąc wśród krymskich Tatarów. Wszystkie jego działania twórcze charakteryzuje pewna witalność człowieka, który przeżył katharsis. W czasie kuracji jego myśl, inaczej niż – tu cytat ze spektaklu Grzegorzewskiego – „przeklęta myśl" Odysa, nie ciążyła więc ku nihilistycznej i skrajnie egocentrycznej w gruncie rzeczy beznadziei.

Wszystko odepchnąłem… Ojczyzną Odysa okazuje się więc stan między zachorowaniem a ewentualnym, tu odrzucanym, wyzdrowieniem, choroba z zimna, śmierć wieszczona na dachu oblodzonego samochodu. Świst wiatru przeszywający zbyt lekki prochowiec. I, jak zwykle u Grzegorzewskiego, funkcję terapeutyczną, tę, nazwijmy ją w korespondencji z Beuysem, terapię ciepłem, pełnią nie obce plemię i jego metody, a kobiety w sukniach z gołymi plecami.

Tu mnie nie znajdzie nikt.

Tu mnie nie znajdzie nikt (Grzegorzewski, 2014, t. 2, s. 83).

To mogłyby być słowa Beuysa.

Beuysa znajdują Tatarzy, Odysa kobiety, które wylegają na scenę po jego pierwszym samotnym monologu.

Beuys, leżący wiele godzin w śniegu, po owym krymskim epizodzie obsesyjnie interesował się materiałami o właściwościach rozgrzewających, które uratowały mu życie, przywróciły ciepłe krążenie. Najsłynniejsza jego instalacja to krzesło z gigantycznym kawałem słoniny, a także fortepian w filcowym pokrowcu.

Tym, czym u Beuysa jest słonina, tłuszcz i filc, nośniki ciepła, materiały je kumulujące i przekazujące, życiodajne, u Grzegorzewskiego w *Onym. Drugim Powrocie Odysa* staje się po prostu ogień. Ogień ogrzewający zgrabiałe ręce, ogień wojennej pożogi, ogień, w którym płoną obrazy awangardy. Ogień, który nie przebija się przez ostatecznie triumfujące zimno, ogień o charakterze lokalnym. W pierwszej części spektaklu, monologu Onego, materiałem rozgrzewającym byłby alkohol, który grzeje Onego w nieogrzewanym mieszkaniu. Alkohol jest w końcu wodą ognistą. Można więc stwierdzić, że nośniki ciepła u Grzegorzewskiego, inaczej niż u Beuysa, są nośnikami rezygnacji i każdy z nich łączy się z porażką. Ostatecznie i tak prowadzą do kostnicy.

Frapująca Beuysa całe życie kwestia magazynowania i przewodzenia energii, w przypadku Grzegorzewskiego materializuje się w postaci tej konferencji naukowej, która czymże jest, jak nie uwolnieniem czegoś, co Grzegorzewski kiedyś jakoś zmagazynował. Jesteśmy dziś przewodnikami, nazwijmy to metaforycznie, prądu Grzegorzewskiego, jego nośnikami.

Mówiłam przed chwilą o kuracji jako haśle łączącym Beuysa i Odysa. Teraz przywołać chcę KLAUSTROFOBIĘ. U Beuysa wiąże się ona także z filcem, tym razem zwiniętym w belę, gdyż wiąże się z wytłumieniem wszystkiego, co

na zewnątrz. Od wyizolowanego pomieszczenia, pośrodku którego stoi fortepian, przejdźmy do spektaklu Grzegorzewskiego, w którym miarą klaustrofobii są dwie ramy łóżka ściskające Onego, metalowe zastawki tworzące ciasną szczelinę, a także córka wciąż obecna jak cień.

Odys zaś jest pozbawiony cienia. Nihilistyczny bezkres, w którym tkwi, bezkres dmącego wiatru tworzy wrażenie klaustrofobii wynikającej z poczucia coraz bardziej zaciskających się kleszczy śmierci.

Jedna z kanonicznych akcji Beuysa z 1974 roku polegała na tym, że zamknął się on na parę dni w pomieszczeniu z kojotem. Jako córka mogę stwierdzić bez wątpienia, że w mieszkaniu mego ojca na Mazowieckiej niewidzialny kojot grasował bez opamiętania. I tak jak w akcji Beuysa był figurą tęsknoty za Naturą próbującą się realizować w klaustrofobicznych ramach, w ciasnocie, z ciągłą świadomością, że natura ujawni się przez ziemię, w której przyjdzie nam spocząć.

Kolejny fragment z notatek do *Drugiego Powrotu Odysa*: „Niebo zapala się od tysięcy żyrandoli. Mają ułatwić bombardowanie. Warkot samolotów, serie z karabinów. Z prawej kulisy chyłkiem wychodzi-wyczołguje się duży mężczyzna. Ciągnie ze sobą linki od spadochronu. Został zrzucony jako dywersant" (Grzegorzewski, 2014, t. 2, s. 163). Jak już wspominałam, utrzymuję, że dywersantem tym jest Beuys zestrzelony nad Krymem, czyli Odys Grzegorzewskiego.

Filc żołnierskiego stroju, u Beuysa kompletu zmienionego w osobistą ikonę bez żołnierskich epoletów, zestawu *sautée*, u Grzegorzewskiego jest materiałem wrogich mundurów, obcych i złowrogich. Mundurów, w które ubrani są żołnierze-zalotnicy. Ten filc jest więc już raczej żołnierski,

farbowany, staje się suknem przyporządkowanym wrogiej armii. Pojawia się, będąc obok śniegu, zimy i wojny kolejnym punktem stycznym między Beuysem a Odysem, lecz tym razem jest figurą ich dzielącą, pomostem tragicznym, platformą różnicy. Można przecież otrząsnąć się z romantyzmu i uznać Niemca Beuysa za okupanta, spacyfikowanego zrządzeniem losu agresora, wprowadzonego w mój dyskurs tylnymi drzwiami. Zestawienie, sczepienie z nim Odysa Grzegorzewskiego byłoby aberracyjne z punktu widzenia kategorii narodowości. Jednak wewnętrzny konflikt bohatera przedstawienia Grzegorzewskiego – uścisk z depresją, wydaje się dawać asumpt do zderzenia zestrzelonego Niemca z figurą Odysa-Polaka, konceptu zanurzonego w konflikcie tragicznym. Fakt zestrzelenia w krymskie śniegowe zaspy daje jednak Beuysowi nową tożsamość właśnie kogoś w rodzaju dywersanta, tożsamość legendy bez ścisłego osadzenia w narodowości, artysty, który pracuje nad generalnym zniesieniem wszelkich granic w ramach sztuki, którą niejako dekretem swojej idei chce otworzyć dla każdego i z każdego chętnego zrobić artystę ponad historycznymi uwarunkowaniami. Jednak osadzenie *Drugiego Powrotu Odysa* w okupowanej przez Niemców Polsce otwiera pytanie, czy Odys i Beuys mogliby być nie tylko sobowtórami, lecz w niektórych aspektach przeciwnie, figurami antynomicznymi. Odys artysta, samotny i wyobcowany, rozumiejący egzystencjalno-artystyczną komplikację i trud wykluwania się myśli, zanurzony w rozpaczy i bezradności, oraz Beuys, wprzężony w kolektywne projekty, otoczony ludźmi, dający dużą rolę spontaniczności twórczej, działający na styku aktywizmu społecznego i polityki – Odys i Beuys to przedstawiciele już nie tyle matematyki awangardowej, ile dwóch jej odłamów. Odys reprezentuje matematykę z rozwiązaniem niemożliwym, Beuys zaś swoje rozwiązania nosi na transparentach.

Wojna, zima, śnieg, zimno, żołnierze.

Ostatnie dni wojny.

Słychać jeszcze serie karabinów maszynowych.

Zima. Śnieg.

Ołowiane niebo.

W śniegu leżą zabici żołnierze.

Siedmiu. Oblodzone ciała.

Pod przeźroczystą warstwą lodu widać mundury:

Sześć niemieckich, jeden rosyjski.

W głębi płonący wrak czołgu.

Z lewej kulisy słychać wykrzykiwane słowa.

Wychodzą uciekinierzy: ojciec, matka i dwójka dzieci.

Matka niesie walizkę.

Edgar, Gracjanna, chłopiec sześć lat Jerzyk

i dziesięć dziewczynka Isia.

> Ciągną dziecięce sanki.
>
> W sankach mężczyzna w średnim wieku – Vladzio,
>
> kaleka bez nogi, bez ręki, bez oka (2014, t. 2, s. 127).

Sanki łączą szczególnie Beuysa i Odysa, Beuysa i Grzegorzewskiego. Są dziełem rzemiosła, symbolem zimy, ale i drogi. Bachelard interpretuje łódź jako odzyskaną kołyskę, matczyne łono. U Grzegorzewskiego to sanki, tak jak w *Obywatelu Kane* Orsona Wellesa, są symbolem dzieciństwa. W spektaklu *On. Drugi Powrót Odysa* są to sanki oparte o śniegową górkę, te same, które grały w *Studium o Hamlecie* (były świątecznym prezentem przyniesionym rodzinie Wyspiańskich przez starego aktora granego przez Igora Przegrodzkiego, stąd mają przyczepione bombki, co potęguje wrażenie wspomnienia świąt Bożego Narodzenia w rodzinnym domu). U Beuysa sanki są wehikułem ocalenia. W jego fantastycznej instalacji *Sfora* z 1969 roku do każdych sanek przywiązany jest podręczny zestaw ratunkowy: latarka, zwinięty filcowy koc, a także kawałek tłuszczu. Odys ze spektaklu Grzegorzewskiego ma swój własny zestaw ratunkowy.

Jednak jego plecak z menażką zostaje rzucony na sanie projektu Grzegorzewskiego i podkreślić należy fakt, że jest w nich jakby cały stos takich ratunkowych zestawów. U Orsona Wellesa sanki płoną, a u Grzegorzewskiego stoją zamrożone, oparte w pionie o śniegową górkę, odtworzone potem jako sanki dorosłego, sanki jako trumna czekająca na ciało. To, co u Grzegorzewskiego jest już na amen zamrożone, martwe, bezpowrotnie stracone i niemożliwe do odzyskania, u Beuysa jest pojazdem przekazującym nośniki ciepła, figurą ratunku. Sanki są żywotną sforą, jedną z bardziej witalnych i rzec można nawet triumfalnych instalacji

W spektaklu *On. Drugi Powrót Odysa* niewielkie czarne proste pianino jest medium, na którym jednym palcem odgrywa się *Warszawiankę*.

Litwin George Maciunas wraz z Beuysem i Paikiem jest założycielem ruchu Fluxus. Jego muzyczny performans, utwór polegający na wbijaniu gwoździ w pianino, należy do najbardziej znanych. Uważam, że koresponduje ze sceną ze spektaklu Grzegorzewskiego. Wybijanie melodii jednym palcem na pianoli jest właściwie tym samym, co wbijanie gwoździ w klawisze instrumentu. U Maciunasa gwoździe są skrzyżowaniem tortury z pogwałceniem zasad kultury zachodniej, u Grzegorzewskiego są muzyką zgrabiałej z zimna dłoni.

Muzyczna matematyka mieszczańska byłaby tą od koncertów w eleganckich salach. Awangardowa zaś jest muzyka płynąca ze schronów, czy, jak w *Drugim Powrocie Odysa*, z bombardowanego miasta. Jednak wiąże je zapis na pięciolinii. Ważne, żeby urywała się w momencie, gdy pragniemy jej dalej słuchać.

Tekst został przedstawiony na konferencji naukowej *Grzegorzewski. Wrażliwość. Wyobraźnia*, poświęconej osobie i twórczości Jerzego Grzegorzewskiego. Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 16–17 maja 2022 roku.

Wzór cytowania:

Grzegorzewska, Antonina, *Grzegorzewski i Beuys. Awangardowa matematyka*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, https://didaskalia.pl/pl/artykul/grzegorzewski-i-beuys-awangardowa-matematyka.

Autor/ka

Antonina Grzegorzewska

Antonina Grzegorzewska – absolwentka Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP (2002). Dramatopisarka, eseistka, dwukrotnie reżyserowała swoje dramaty. Stała felietonistka miesięcznika „Teatr". W listopadzie 2021 roku ukazała się antologia jej sztuk teatralnych *Ifigenia i inne dramaty*, a także esej *Teatr i morze*. Ostatni dramat, *La Pasionaria*, napisała jako laureatka konkursu dramatopisarskiego Instytutu Teatralnego Dramatopisanie (prapremiera w październiku 2021 roku w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, w reżyserii Karoliny Szczypek). Mieszka w Andaluzji.

Bibliografia

Cirlot, Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.

Goncourt de, Edmund i Juliusz, *Dziennik*, przeł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

Grzegorzewski Jerzy, *Sonata epileptyczna. Notatki*, [w:] Jerzy Grzegorzewski, *Improwizacje. Scenariusze autorskie z lat 1994-2005*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014.

Grzegorzewski, Jerzy, *Drugi Powrót Odysa*, [w:] Antonina Grzegorzewska, Jerzy Grzegorzewski, *On. Drugi Powrót Odysa*, [w:] Jerzy Grzegorzewski, *Improwizacje. Scenariusze autorskie z lat 1994-2005*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014.

Joseph Beuys [hasło], https://zasoby.msl.org.pl/martists/view/421 [dostęp: 20 II 2022].

Keene, Donald, *Estetyka japońska*, przeł. K. Guczalski, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2001.

Sontag, Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Karakter, Kraków 2016.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/grzegorzewski-i-beuys-awangardowa-matematyka*