

BARBARA TRYKA

OBRAZA W SZTUCE:
ANALIZA SPEKTAKLU *GOLGOTA PICNIC*

WPROWADZENIE

Wielu przedstawicieli sztuki zaangażowanej bądź tzw. sztuki krytycznej w swoich działaniach odwołuje się do ikonografii chrześcijańskiej bądź wykorzystuje symbole religijne. Takie dzieła są często wyrazem krytycznej postawy wobec religii i można je interpretować jako przykłady ikonoklazmu rewolucyjnego¹. Rozwiązania formalne i przyjęte strategie artystyczne niejednokrotnie sprawiają, że dzieło staje się wysoce kontrowersyjne, np. pod względem obyczajowym czy moralnym, i obraża potencjalnego odbiorcę. Z takim zarzutem spotkał się spektakl argentyńskiego reżysera Rodriga Garcíi pt. *Golgota Picnic*, który w 2014 r. wywołał w Polsce falę protestów środowisk chrześcijańskich, prowokując jednocześnie kontrdemonstracje ze strony obrońców wolności słowa². Sztuka Argentyńczyka znalazła się w planie Festiwalu Malta w Poznaniu, jednak z powodu licznych głosów przeciwko wystawieniu sztuki oraz innych okoliczności, które nałożyły się na ten sam termin, nie doszło do prezentacji pełnej wersji spektaklu. Arcybiskup Poznania Stanisław Gądecki, który oficjalnie popierał protest wiernych, w liście skierowanym do dyrektora Malty, Michała Merczyńskiego, ujął sprawę następująco: „Mamy do czynienia nie tylko z obrazą uczuć religij-

Mgr BARBARA TRYKA — doktorantka Katedry Historii Filozofii Nowożytnej i Współczesnej na Wydziale Filozofii KUL; adres do korespondencji — e-mail: barbara.tryka@mailmix.pl

¹ Zob. Michał JANOCZA, *Ikionoklazm wczoraj i dziś*, w: Maria POPRZEĆKA (red.), *Obraz między kultem a lękiem* ([Gdańsk: Pracownia], Gdynia: Kancelaria Adwokacka Tomasz Kopończyński, 2015), 28–30.

² Zob. Kalendarium wydarzeń: Agata ADAMIECKA-SITEK i Patryk Walaszkowski (oprac.), w: Agata ADAMIECKA-SITEK i Iwona KURZ (red.), *Piknik Golgota Polska. Sztuka – religia – demokracja* (Warszawa: Krytyka Polityczna, 2015), 63–101.

nych, o czym mówi nasza konstytucja, ale również z prowokowaniem do wystąpień doprowadzających do desperacji ludzi, którzy nie widzą innej możliwości położenia kresu poniżaniu ich i kpieniu z tego, co dla nich jest największą wartością i świętością³. W kontekście tych wydarzeń należy zapytać: co to znaczy, że działanie artysty obraża odbiorcę, oraz jaki jest sens obrażania w sztuce? Czy akt obrazy jest środkiem ekspresji, koniecznością, przed którą staje artysta, jeśli chce najwłaściwiej wyrazić to, co ma do przekazania? Powyższe problemy omówione zostaną na przykładzie spektaklu *Golgota Picnic* Rodriga Garcíi.

ZNACZENIE I ETYMOLOGIA SŁOWA „OBRAZA”

Obrazić można słowem, gestem lub czynem. W języku polskim przez „obrazę” w aspekcie podmiotowym rozumie się zarówno uchybienie czyjejś godności osobistej, jak też stan osoby, która czuje się obrażona. Natomiast w aspekcie przedmiotowym „obraza” oznacza naruszenie pewnych norm, praw, wartości, wykroczenie przeciw zasadom, symbolom, obyczajom czy wierzeniom⁴. W tym wypadku obraza nie dotyczy człowieka wprost, ale jest obrażany poprzez to, z czym się on utożsamia, czego przestrzega i co szanuje. Obrazić znaczy zaatakować to, co uważa się za właściwe i dobre dla danej społeczności. Taki atak ma na ogół charakter emocjonalny, tak samo zresztą jak pierwsze reakcje obrażonych. Odróżnić należy zatem akt obrazy, jako wyraz stosunku emocjonalnego do danego przedmiotu, od krytyki opierającej się na racjonalnej argumentacji, w której zachowana jest świadomość racji za i przeciw danej kwestii.

Etymologia słowa „obraza” wskazuje na jego genetyczny związek z twórczością artystyczną. Współcześnie słowa „obraz” i „obraza”, choć podobnie brzmiące, narzucają odmienne skojarzenia, dlatego w pierwszej chwili nie dostrzega się zachodzącego między nimi związku, który wydaje się istotny, gdy mowa o obrażaniu w sztuce. Aleksander Brückner podaje, że słowa „obraza” i „obraz” mają wspólne pochodzenie od czasownika *rzezać*, czyli uderzać w sensie fizycznym i ciąć. Pierwotnie „obraz” oznaczał wyrzeźbioną w drzewie lub wyciosaną w kamieniu postać. W rosyjskim „образ” [*obraz*] odnosił się zarówno do kształtu, jak i sposobu jego nadania. Rosyjskie

³ „List otwarty Arcybiskupa Stanisława Gądeckiego do Michała Merczyńskiego, Dyrektora Malta Festival Poznań” (13.06.2014), Archidiecezja Poznańska, dostęp 03.03.2016, <http://www.archpoznan.pl/content/view/3243/109/>.

⁴ *Słownik języka polskiego PWN*, dostęp 12.11.2015, <http://sjp.pwn.pl/sjp/obraza;2491870.html>.

„преобразить” [*prieobrazit*] odpowiada polskiemu „przeobrazić”; „образовать” [*obrazovat*] i „образование” [*obrazowanije*] znaczą tyle, co „wykształcenie”, „бесобразный” [*besobraznyj*] zaś to „niekształtny”, ale i „poczworny”. W serbskim słowo „образац” [*obrazac*], podobnie jak rosyjski „образец” [*obraziec*] znaczą „wzór”, natomiast „образит” [*obrazit*] odpowiada naszym przymiotnikom „kształtny” i „piękny”. Początkowo czasownik „obrazić się” używany był w kontekście fizycznego obrażenia (uderzyć się o coś), później jego sens nabrał charakteru moralnego i psychicznego — poczuć się znieważonym, dawać oznaki tego poczucia⁵.

Według Andrzeja Bańkowskiego słowo „obraz” pierwotnie oznaczało posąg, postać wyrzeźbioną w drewnie lub kamieniu, dopiero później podobiznę malowaną czy rysowaną. Takie znaczenie wywodzi się ze starosłowiańskiego słowa *ob-raziti*, które znacząco tyle, co „wyrzeźbić”. Od XV do XVII wieku przez obrazę rozumiano zranienie, krzywdę, szkodę, zniewagę, między XVIII a XIX już tylko zniewagę, dziś odnosi się ono do czucia się obrażonym, skrzywdzonym⁶. Natomiast słowo „obraźnik” oznaczało człowieka, który tworzył obrazy i drzeworyty, zwłaszcza o tematyce dewocyjnej i religijnej.

W dawnym znaczeniu „obrażanie” to wytwarzanie obrazu, ale nie jakiegokolwiek — chodziło bowiem o wykształcenie wzorca tego, co piękne. Obrażanie ma zatem znaczenie nie tylko techniczne, ale też moralne i jako takie wciąż zachowuje aktualność. Etymologia słowa „obraza” wskazuje na jego pozytywny sens. Działanie artysty zakłada pewną zmianę w stosunku do tworzywa, z którym pracuje. Proces twórczy wymaga obróbki materiału, a niekiedy zupełnego zniszczenia pierwotnej formy, aby powstało dzieło doskonałe. W sztuce współczesnej bardzo często ta strategia zostaje odwrócona — artysta wykorzystuje gotowy obraz, deformując go czy dekonstruując, jego sztuka zaś staje się obrazoburczą.

OBRAZA W SZTUCE A UCZUCIA RELIGIJNE

Kodeks karny mówi o tzw. obrazie uczuć religijnych. Jest to przestępstwo, które dokonuje się za sprawą publicznego znieważenia przedmiotu czci religijnej lub miejsca przeznaczonego do publicznego wykonywania

⁵ Aleksander BRÜCKNER, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, t. I (Kraków: Nakład i własność Krakowskiej Spółki Wydawniczej, 1927), 371–372.

⁶ Andrzej BAŃKOWSKI, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, red. Agata Mrozowska, t. 2 (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000), 349–350.

obrzędów religijnych⁷. Akcent położony jest tu na przedmiot. Oznacza to, że człowiek religijny może mówić, że został obrażony, o tyle, o ile podjęto pewne działania wobec przedmiotu czci. Twórczość artystyczna, w której wykorzystuje się wizerunki lub symbole religijne, generuje pewne trudności z interpretacją tego przepisu. O ile mamy do czynienia z profanacją relikwii czy konsekrowanego obrazu, który wisi w świątyni, o tyle sprawa wydaje się łatwiejsza do rozstrzygnięcia. Problematiczne wydają się natomiast te obrazy, które — mówiąc językiem Waltera Benjamina — nie posiadają aury⁸ lub co do których nie mamy pewności, czy mają status wizerunku religijnego czy też nie. Trudność ta pojawia się w spektaklu *Golgota Picnic*, w którym wykorzystano symbolikę chrześcijańską, a głównym bohaterem był Jezus.

W niniejszym artykule postaram się pokazać, że spektakl *Golgota Picnic* jest obraźliwy przede wszystkim w znaczeniu przedmiotowym. Nie skupiam się natomiast na aspekcie podmiotowym. Oznacza to, że nie będę argumentować, że akt obrazu jest wymierzony bezpośrednio w osoby religijne, niemniej ma dla wierzących ogromne znaczenie. W artykule będzie mowa o obrażaniu polegającym na posługiwaniu się zdekonstruowanym obrazem nie zaś o obrażeniu uczuć religijnych *sui generis*. Zagadnienie uczucia religijnego jest niejasne i wymaga odrębnej analizy. Przenoszę zatem ciężar obrazu z uczuć na wizerunki religijne, z którymi ludzie są emocjonalnie związani oraz które wywołują specyficzne reakcje psychiczne. Skupię się na dziele, ponieważ można obiektywnie wykazać, że obrażony został w nim przedmiot religijny. Zastanawiające jest to, czy w tym wypadku osoba wierząca doświadcza jakiejś szkody. Wydaje się, że może ona polegać na tym, że zaatakowany został pewien materialny przejaw religii, innymi słowy: naruszone zostało dobro religijne w wymiarze publicznym i kulturowym. Dobro religijne może być materialne i niematerialne. Zaliczają się do niego wizerunki w sensie fizycznym i metafizycznym, czyli pewne wzorce utrwalone w kulturze. Jeśli dane dzieło sztuki obraża w tym sensie, że narusza pewne normy religijne, społeczno-obyczajowe czy moralne, wówczas obraza zyskuje wymiar polityczny o tyle, o ile staje się środkiem przemiany kulturowego *status quo* lub ją inicjuje.

⁷ Kodeks karny, ustawa z 6.06.1997 (Dz. U. Nr 88, poz. 553 ze zm.), Art. 196: „Kto obraża uczucia religijne innych osób, znieważając publicznie przedmiot czci religijnej lub miejsce przeznaczone do publicznego wykonywania obrzędów religijnych, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2”.

⁸ Dzieła nieposiadające aury to takie, które reprodukowane są w sposób mechaniczny, szczególnie dzięki rozwojowi fotografii i filmu. Reprodukowany obiekt zatracza swoją niepowtarzalną egzystencję, swój związek z tradycją, z pierwotnym kontekstem jego tworzenia i funkcjonowania. Autentyczność dzieła ściśle wiąże się z jego funkcjami rytualnymi.

Wizerunek można obrazić w sensie technicznym, to znaczy przez zniszczenie, przekształcenie czy deformację. Taki gest może być tożsamy ze skazaniem wizerunku na symboliczną śmierć. Na przykład: jeśli domaluje się na obrazie Matki Boskiej wąsy, obraz nie spełni już swojej funkcji religijnej, może natomiast wzbudzać śmiech, zażenowanie czy zakłopotanie, a więc doświadczenia niereligijne. Osoba, która w stosunku do wizerunku przejawiała intencje religijne, może doznać w takiej sytuacji szoku percepcyjnego. Wydaje się również, że nie chodzi tu wyłącznie o subiektywne odczucia osoby religijnej, związane z tym, że ktoś lekceważy jej wierzenia lub niszczy cenną rzecz. Można przypuszczać, że obrażenie wizerunku faktycznie odbierane jest jako gest poczyniony wobec osoby sztucznie obecnej na obrazie. Osoby, w którą ludzie szczerze wierzą.

FUNKCJE OBRAZÓW RELIGIJNYCH

W katolicyzmie idolatria uznawana jest za grzech, nie oznacza to jednak zupełnej rezygnacji z przedstawień. Dopuszczalne są różne obrazy religijne, z tym zastrzeżeniem, że czcią otacza się Boga, nie zaś jego wizerunek. Zewnętrzne formy pobożności i kultu są akceptowalne, ponieważ — jak wskazuje np. św. Tomasz — kult nie jest potrzebny doskonałemu i niewidzialnemu Bogu, lecz ludziom, którzy z racji swej zmysłowej natury potrzebują materialnego wymiaru religii jako drogi do rozwijania duchowości i relacji z Bogiem. Sposób przedstawiania Jezusa, Matki Boskiej czy świętych regulowany jest z wnętrza religii, zależy od opisów biblijnych, tradycji i doktryny. Wizerunki te wypełniają przestrzeń życia religijnego, angażując sferę uczuciową i intelektualną człowieka, pomagają ludziom w postrzeganiu i pojmowaniu tego, co boskie. Dzięki nim człowiek wzbudza w sobie uczucie czci do Boga. Dzieła sztuki niejednokrotnie stanowiły również wyraz uczuć wiernych, tak jak miało to miejsce w przypadku dzieł o charakterze wotywnym, wyrażających wdzięczność lub błaganie. Obraz lub rzeźba może stanowić świadectwo wiary i miłości człowieka do Boga. Czasem ludzie przypisują pewnym wizerunkom moc sprawczą. Mówi się wówczas o tzw. cudownych obrazach, darząc je szczególną czcią, której świadectwem są liczne gesty ludzi czynione wobec nich — obrazy się obmywa, namaszcza, koronuje, stroi. Niekiedy ozdoby wręcz przytłaczają obraz. Złote ramy, ornamenty, drogocenne klejnoty, kwiaty postrzegają się jako oznakę czci i uwielbienia ze strony wiernych. Ludzie odczuwają potrzebę wyróżnienia obrazu

i umieszczenia go w godnym miejscu. Takie symboliczne gesty pokazują stosunek emocjonalny do przedmiotów czci, są jego namacalnym dowodem. Żywione uczucia mogą być zarówno pozytywne, jak i negatywne.

Ktoś, kto ma bardzo silne poczucie, że krzyż nie jest świętym symbolem i nie jest godzien szacunku, może zechcieć to dobitnie wyrazić, łamiąc go. Siła emocjonalnego zaangażowania przekłada się na jakość podjętego działania. Niejednokrotnie taki gest staje się radykalnym dowodem własnego stanowiska. David Freedberg we wstępie do swego słynnego dzieła *Potęga wizerunków*, w którym opisuje mechanizmy psychologiczne związane z przedstawieniami religijnymi, stawia w tym kontekście, jak sądzę, trafną diagnozę:

Umiłowanie i nienawiść wizerunków są często dwiema stronami tej samej monety. Im większa ich emocjonalna władza nad odbiorcą, tym bardziej prawdopodobne, że poddane zostaną cenzurze i zniszczone. Potrzeba oporu wobec rzeczywistej czy wyobrażonej potęgi wizerunków zbyt często skutkuje próbami dowiedzenia, że nie mają one bynajmniej mocy, którą się im przypisuje. Zamazywanie, rozbijanie wizerunków i inne akty przemocy stały się częstsze niż kiedykolwiek wcześniej. Coraz łatwiejsze rozpowszechnianie wizerunków i możliwość manipulowania nimi doprowadziły jedynie do zwiększenia nacisków, by poddać je kontroli. Wszędzie też widzimy wizerunki pełniące dawne funkcje emocjonalne i uczuciowe⁹.

Wizerunki wykazują działanie w sferze emocjonalnej o wiele mocniejsze niż słowa, dlatego stały się nieodłącznym elementem ćwiczeń duchowych i medytacji. Wizualizowanie scen z życia Chrystusa lub Maryi zmierzało do zaangażowania emocjonalnego i wzbudzenia w sobie empatii, a także innych reakcji na niej opartych, np. poczucia bliskości Jezusa i tego, co boskie, wzmocnienia uczuć opiekuńczych, troski. Sceny Męki Pańskiej miały na celu budzenie silnego współczucia, litości, smutku, skruchy, umartwienia, przerażenia, grozy i lęku przed krzywdą, bólem, torturami. Dzięki wizualizacji dana osoba stawała się świadkiem cierpienia Jezusa, współodczuwając. Obrazy niosły także pocieszenie i nadzieję na zbawienie. Kontemplowanie obrazów religijnych służyło wzbudzaniu konkretnych uczuć, by w ten sposób pomóc sobie w naśladowaniu Chrystusa i świętych, by stawać się do brymi tak jak oni. Miało to zatem wymiar etyczny¹⁰.

Rudolf Otto, który uczucia religijne uważał za podstawę religii, podkreślał, że religia wykształca różne środki wyrazu i wzbudzania uczuć religijnych. W tym kontekście niezwykle istotna okazała się sztuka. Uczucie religijne to

⁹ David FREEDBERG, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. Ewa Klekot (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005), XXXVI.

¹⁰ Ibid., s. 170–177.

podstawowy bodziec motywujący artystę do tworzenia, a jego dzieło to narzędzie rozbudzania doświadczeń religijnych. Jednym z najprostszych sposobów ewokowania uczuć religijnych były prymitywne wizerunki, które były odpychające, wzbudzały strach, zgrozę, potworność. Poprzedzały one to, co określa się dziś jako religijną bojaźń¹¹. Inne dzieła dawały z kolei poczucie boskiej wzniosłości (szczególnie w architekturze), okazałości, jeszcze inne kładły nacisk na cudowność, na to, co niewysłowione, niewypowiedziane, niezwykle, zagadkowe, inne, tajemnicze¹². W tym kontekście nie chodzi o to, by traktować konkretny materialny wytwór jako rzecz świętą samą w sobie, ale zwrócić uwagę na jej funkcję. Niektóre dzieła są po prostu narzędziami religijności człowieka, które pozwalają wytworzyć czy odtworzyć religijne uczucie.

ROZPOCZĘCIE SPEKTAKLU

Golgota Picnic rozpoczyna się od sceny, w której kobieta i trzech mężczyzn, wszyscy ubrani zwyczajnie: oni w długich spodniach, kolorowych koszulkach i bluzach, ona w bluzce z kołnierzykiem i krótkiej spódniczce, przygotowują piknik. Siadają na rozkładanych krzesłach wokół obrusu w kratę. Mają ze sobą napoje, torby, gitarę i magnetofon. Pośrodku nich znajduje się kamera. Spotkanie nie jest zwyczajne — kobieta oznajmia „Treść ugody, treść przykazań”. Ironicznie przemawia przez nią upadły anioł — fikcyjna postać wykreowana przez Garcíę, który stylizuje jego wypowiedzi na język biblijny.

Anioł ztraca się w swoim upadku, rozkoszuje się nim — może sobie na to pozwolić, ponieważ spełnił swoją misję, świat stał się wystarczająco zły i zepsuty. Zwraca się do ludzi, wyliczając „diabelskie zadania”, które człowiek realizuje w sposób doskonały. Stwierdza: „Nie mogę wprowadzić więcej obsceniczności, ponieważ byście mnie wyśmiali, powiedzielibyście: już to umiemy”¹³. To słowa w pewien sposób zapowiadające przerysowany przez

¹¹ W Starym Testamencie bojaźń rozumiana jest jeszcze negatywnie jako lęk przed karą, ale w Nowym Testamencie staje się czymś pozytywnym — postawą zawierzenia Bogu. Uczucie, które leży u podstaw religii, u Otta mieści się w rzeczywistości przedlogicznej, dopiero wraz z rozwojem religii zmienia się sposób jego racjonalnego ujmowania.

¹² Zob. Rudolf OTTO, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. Bogdan Kupis (Warszawa: Książka i Wiedza, 1968), 97–107.

¹³ W artykule opieram się na przekładzie hiszpańskiego tekstu *Golgota Picnic* na język polski autorstwa Agnieszki Kwiatek, który ukazał się w *Gazecie Wyborczej* nr 148 z 28 czerwca 2014 r. http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,16232855,Co_mowi_Chrystus_w_Golgota_Picnic__Przeczytaj_zanim.html. Na oznaczenie cytatów będę posługiwała się skrótem GP.

artystę obraz współczesnego świata oraz uzasadnienie estetyki spektaklu. Anioł zwraca się do ludzi, by naśladowali go w jego upadku: „Skoczcie w otchłań ciszy i samotności i cieszcie się z odosobnienia. Oddajcie się ekstazie samotności”. Brak dialogów między postaciami wydaje się podkreślać owo wyobcowanie. Zachowania bohaterów wyglądają na pozbawione sensu: kobieta przewiązuje twarz chustą, zaczyna bawić się wiązką cebuli, wkłada ją sobie w usta, a jej towarzysz obwiązuje swoją głowę kawałkiem materiału, wciskając wokół niej świeże pory. Nielogiczność, monotonia akcji i atmosfera beznadziejności podkreślają tragizm egzystencji współczesnego człowieka oraz irracjonalność jego życia. Sytuacja zostaje przerwana przez głośny szum, w tle pojawia się projekcja wideo, na której ta sama kobieta, jako upadły anioł, szybuje w powietrzu wśród chmur, a pod nim roztaczają się pola, rzeki, zabudowania miasta. W tym czasie na scenie pada na ziemię jasne światło, tworząc krzyż — na nim leży na brzuchu mężczyzna w niebieskim dresie, który po chwili jest przybijany gwoździami do podłogi za ubranie.

KONCEPCJA *GOLGOTY PIKNIK*

Sztuka podporządkowana jest zasadzie dysonansu niemalże na każdym poziomie jej budowy, czy to pod względem gatunkowym, stylistyczno-językowym czy aksjologicznym. Ważny element spektaklu stanowią odniesienia do ikonografii chrześcijańskiej. Dzieła Giotta czy Rubensa kontrastują z mieszkanką rozgniecionych bułek, napojów, mięsa, farby. Hałaśliwa muzyka i wrzaski w pierwszej części są przeciwstawione muzyce sakralnej, która wypełnia niemal w całości drugą część przedstawienia. W warstwie językowej styl wysoki występuje obok potocznego i kolokwialnego. Patetyczne fragmenty przeplatają się z wyrażeniami wulgarnymi i dosadnymi. Tekst sztuki pozbawiony jest dialogów. Postaci nie mają określonych tożsamości. Spektakl rozpada się na fragmentaryczne, niepowiązane ze sobą monologi, w ten sposób zaburzona zostaje logika akcji — podobnie rzecz się ma z jednością miejsca i czasu. Początkowo widz ma dostęp do świata nadprzyrodzonego, potem obserwuje piknik, z czasem jednak nie wiadomo, czy akcja toczy się współcześnie, czy też w czasach Jezusa. Dodatkowo rzeczywistość teatralna przenika się ze światem realnym, kiedy pojawiają się osobiste wyznania autora i zwroty do widowni. Spektakl rozpoczyna się od słów upadłego anioła i projekcji wideo przedstawiającej jego spadanie na Ziemię, kończy się identycznym nagraniem, w którym pojawia się Jezus, co — być

może — symbolizuje Jego upadek. Oba nagrania tworzą rodzaj klamry kompozycyjnej.

Konstrukcja spektaklu wskazuje nie tylko na odcięcie się od tradycji przez złamanie zasady *decorum* (zasada zgodności formy z treścią), ale również na dekonstrukcję — podważenie zasadności oraz uświadomienie arbitralności podziałów na sacrum i profanum, piękno i brzydotę, dobro i zło, prawdę i fałsz. Skandaliczne obrazy kreowane przez Garcíę wstrząsają ludźmi — jak wydaje się sugerować artysta — naiwnie zadowolonymi z życia. Widz zostaje zmuszony, by przejrzeć się w krzywym zwierciadle, stąd groteskowość scen, rażąca deformacja rzeczywistości. Przerysowanie wybranych elementów współczesnej kultury przykuwa uwagę. Artysta działa głównie przez obrazy, które są niezwykle sugestywne, oddziałują na emocje i wyobraźnię odbiorców. Refleksja i przemyślenie problemu przychodzi z czasem. Wyrwanie widza z przyzwyczajęń percepcyjnych prowadzi do innego spojrzenia na codzienność, choć wiąże się to z użyciem radykalnych środków. Sztuka oburza i irytuje, ponieważ — jak sugeruje artysta — obnaża kwestie usuwane ze świadomości odbiorcy: „Myślę, że ludzie oburzają się, protestują, wychodzą, dlatego, że boją się zagłębić w sztukę, boją się tego, co tam znajdują”¹⁴.

Tytuł *Golgota Picnic* to zestawienie dwóch symboli, które odwołują się do różnych porządków: tego, co święte, i tego, co świeckie. Golgota — miejsce śmierci i metafora męki Chrystusa — w spektaklu staje się polem piknikowym, na którym odbywa się libacja alkoholowa, ujawniająca najniższe popędy jej uczestników. Artysta kreuje krytyczną wizję zachodniej kultury, przeżartej konsumpcjonizmem i ukształtowanej przez chrześcijaństwo. Co jednak łączy konsumpcjonizm i religię? Jak się wydaje, García postrzega je jako źródła zniewolenia jednostki, czegoś, co ją osłabia i trzyma we władzy.

RODRIGA GARCÍI WIZJA ZACHODNICH SPOŁECZEŃSTW

Krytyka konsumpcjonizmu to motyw stale powracający w twórczości Garcíi, po raz pierwszy podjęty w sztuce *Kupiłem w IKEI łopatę, żeby wykopać sobie grób* (2002). W *Golgota Picnic* artysta proponuje pesymistyczną wizję zachodnich społeczeństw, w których dominuje duchowa pustka i złu-

¹⁴ „Nie wierzę w polityczną moc teatru”. Rozmowa z Rodrigiem Garcíą. Rozmawiał Tomasz Kiereńczuk. Dwutygodnik.com. Dostęp 12.10.2016. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5249-nie-wierze-w-polityczna-moc-teatru.html>.

dzenie, że bogactwo i nieograniczona konsumpcja zagwarantują człowiekowi szczęście. Społeczeństwo konsumpcyjne przedstawione jest jako przyczyna degradacji jednostki. „[J]esteśmy tym, co pochłaniamy, a to, co pochłaniamy (ustami, oczami i uszami), sprawia — o dziwo — że stajemy się coraz bardziej przezroczyści i słabi”¹⁵ — stwierdza reżyser. Człowiek Zachodu funkcjonuje na granicy swego człowieczeństwa. Żyje w systemie, który bazuje na jego najniższych popędach, stale nim manipulując, sztucznie projektując jego pragnienia oraz wymuszając ich realizację. Spektakl piętnuje fetyszym towarowy, który jako pierwszy zauważył i krytykował Karol Marks. Według Marksa w dojrzałym kapitalizmie człowiek, jego praca i relacje między ludźmi zostają uprzedmiotowione, wszystko zamienia się w towar, który zyskuje najwyższą wartość. W ten sposób relacje międzyludzkie sprowadzają się do relacji między towarami. Od tej pory produkcja i posiadanie dóbr staje sprawą najważniejszą. Człowiek traci kontrolę nad tym, co sam stworzył — towary stają się fetyszami, a człowiek bezsilny wobec ich mocy popada w alienację.

Pierwsza część sztuki unaocznia publiczności w brutalny sposób, że „Materia jest źródłem nonsensu” (GP). W obrazie wykreowanym przez Garcíę wyolbrzymione zostają charakterystyczne cechy społeczeństwa konsumpcyjnego: niepohamowana chęć posiadania i konsumowania, żądza intensywnych doznań cielesnych oraz umasowienie kultury. Spektakl obfituje w karykaturalne sceny. Jedno z nagrań wideo przedstawia usta mężczyzny jedzącego hamburgera — widać, jak przeżuwa on każdy kęs, jak jedzenie wydostaje mu się z ust i jak wciąga je z powrotem, jak je wypluwa, przewraca językiem, popija Fantą. Po wszystkim oczyszcza zęby wykałaczką i wyciąga resztki jedzenia spomiędzy zębów. Skończywszy dłubanie, sięga po pastę i szczoteczkę do zębów, by je wyszczotkować.

Scenografia nie jest rozbudowana. Pustą przestrzeń wypełnia tysiące bułek hamburgerowych, ułożonych precyzyjnie jedna przy drugiej — to symbol przesadnie rozbudzonej żądzy konsumowania i posiadania, nadmiar nie do przejedzenia. Artysta wykorzystuje prawdziwe artykuły: świeże bułki i warzywa, kawałki mięsa, ale produkty zdatne do spożycia zamieniają się w stertę śmieci. García uważa, że ten gest może oburzać tylko na scenie, w rzeczywistości spotykałby się z obojętnością ludzi. Ze sceny zwraca się do publiczności:

¹⁵ Rodrigo GARCÍA, „Nie chcemy już więcej widzieć tego typu”, w: Dorota SEMENOWICZ (red.), *García. Resztki świata*, tłum. Agnieszka Stachurska (Poznań, Kraków: Fundacja Malta, Korporacja Ha!art, 2014), 219.

Jak budynki mają się nie zawalać, skoro nie ma w nich ani grama etyki? Dlatego historia się powtarza: bo materia jest ta sama, te same nieczyste intencje, to samo ciemne miejsce, słabości są te same, co zawsze, nieczyste pragnienia następują po sobie, marzenia są egoistyczne, ponieważ nikt nie życzy dobrze drugiej osobie. A potem wyskakują mi z kazaniem typu: jak możesz co wieczór wypełniać scenę bułkami do hamburgerów, skoro można było użyć imitacji z gumy piankowej? Nie, no przestań! (GP)

García tworzy ironiczne wypowiedzi na temat możliwości współczesnej techniki i gustu społeczeństwa. Jeden z bohaterów z zakrytą twarzą i bukietem warzyw na głowie, w chwili gdy jego wyglądający równie dziwnie towarzysz obrywa mu z głowy liście kapusty, dzieli się spostrzeżeniami:

Dzięki MP3 możesz biegać jak szalony, nie szkodząc piosenkom. Można słuchać Schuberta, bo Schubertowi nic się nie dzieje, choćby człowiek rozbijał się po wszystkich parkach miejskich, zatykając sobie uszy Schubertem. Ale ludzie wybierają co innego, gdy idą biegać i naprawiać to, czego natura im odmówiła; wybierają *Me gusta la gasolina* albo jakiegoś innego śmiecia, co im rytm wybija. (GP)

To kolejny obraz słabego człowieka, który zmuszony jest podporządkować się prawom rynku i umasowionej kulturze. Otumaniony przez natrętne reklamy i rzeczy, które domagają się, by wejść w ich posiadanie, traci zmysły. Nie waha się przed wykonaniem najbardziej głupiego eksperymentu — umyślnie powoduje własny wypadek samochodowy, w którym dachował sześć razy, by sprawdzić, czy *Pasja według św. Mateusza* Bacha „wytrzyma”. Muzyka grała cały czas, dopóki samochód nie zaczął się palić — „*Pasja* zaczęła się topić i impreza zaraz się skończyła” (GP). W całej tej absurdalnej sytuacji tragizm miesza się z komizmem. Szaleniec zabierał na wycieczkę swojego psa, który siedzi przerażony na tylnym siedzeniu — razem ze swoim panem musi wysłuchać utworu do końca, musi znosić jego zachcianki, które przeradzają się w znęcanie nad bezbronnym zwierzęciem.

Szaleniec zdaje sobie w końcu sprawę, co go sprowokowało:

Zrozumiałem wtedy, dlaczego piekła Fra Angelico, które tyle razy miałem przed oczami we Florencji, nieustannie mąciły mi w głowie. Słuchałem muzyki z obrazu i poczułem żar na własnej skórze. A był to przyjemny żar, który kołysał mnie w swoich ramionach. (GP)

Bohater jest bezradny wobec obrazów, które tkwią w jego świadomości i określają jego zachowania. W ten sposób Garcíę odwraca porządek — kiedyś Chrystus cierpiał za człowieka, współcześnie to człowiek cierpi. Odwo-

łując się do sztuki religijnej, reżyser tworzy serię porównań — w wyniku wypadku szaleniec doznaje wizji: „Widziałem siebie na głównym miejscu *Zdjęcia z krzyża* Rogiera van der Weydena, a obok koleśków z narzędziami do cięcia blachy samochodu” (GP).

Na scenie panuje ciemność. Widać jedynie krzyż zarysowany na ziemi światłem, a na nim przybitego za ubranie do podłogi mężczyznę w dresie, który śmiejąc się, oznajmia, że widział siebie na obrazie Rubensa *Podniesienie krzyża*. W tym czasie ów obraz wyświetlany jest na tle sceny, wzbogacony o prostą animację — pies w lewym dolnym rogu kiwa głową. Mężczyzna w dresie komentuje scenę:

Z całego wielkiego obrazu Rubensa pełnego osiłków, grubasek, koni, dzieci i Chrystusa jedynie pies nigdy nikogo nie zdradził. To obraz, który mówi o zdradzie i oszustwie, dlatego właśnie jego bohaterem jest wierny pies. (GP)

Tuż po tym przybity odrywa się, wstaje, a następnie układa na krzyżu owoce. Szaleniec z wypadku podchodzi do niego, używając pora, czyni mu na czole znak krzyża, a następnie na krzyżu ze światła układa owoce i warzywa. Szaleniec kontynuuje opowieść. W swojej wizji zajmuje miejsce Jezusa na fresku Giotto di Bondone *Oplakiwanie Chrystusa*.

Na piknik przybywa błazen — postać, która robi bałagan, łamie tabu. Błazen jest dziki i wolny, „jego pojawienie się jest obrazą dla naszego poczucia godności, jego czyny kpią z naszego poczucia ładu”¹⁶. Błazen wprowadza chaos, wykracza poza obowiązujący porządek społeczny. Pozór szaleństwa zawsze był jego przywilejem, dzięki któremu bezkarnie robił i mówił, co chciał. Istotnie, jego pojawienie się na scenie powoduje, że piknikujący zaczynają zachowywać się tak, jak gdyby byli szaleni. Okazuje się jednak, że błazen również nie jest w stanie przeciwstawić się logice systemowej, za odrobinę rozrywki domaga się zapłaty. Kamera rejestruje chwilę, gdy błazen bierze pieniądze i chowa je na piersi w kieszeni zapinanej na zamek, która imituje ranę Chrystusa.

GDY BÓG UMARŁ

W spektaklu aktorka wciela się w postać Chrystusa Boga-człowieka. Kobieta zakłada na siebie obcisły kombinezon, imitujący nagie ciało Jezusa z perizonium na biodrach i ranami na dłoniach. Na głowie ma biały kask ze

¹⁶ Monika SZNAJDERMAN, *Błazen Maski i metafory* (Warszawa: Iskry, 2014), 47.

wzorem korony cierniowej. W chwili, gdy błazen zaczyna grać na gitarze, scena staje się przestrzenią zapomnienia i dzikości. Bohaterowie uwalniają swoje instynkty, oddają się przyjemności konsumowania. Muzyka porywa ich i ogłupia, zaczynają krzyczeć, skakać, wystukują rytm, rzucając nożami i innymi przedmiotami w butelki po winie. Jezus rozpościera ręce. Obok pojawiają się dwaj łotrzy, którzy ruszają biodrami w rytm muzyki, a ich cienie odbijają się w tle. Muzyka gra coraz głośniejsze, panuje zupełny zamęt — wszyscy biegają, wrzeszcząc i kopiąc bułki hamburgerowe. W pewnym momencie unoszą Jezusa, a on żywiołowo wymachuje rękoma, po chwili jednak jest już na ziemi. Porusza się na czworakach wśród bułek i usiłuje tańczyć breakdance. Rzuca się w bułki i tarza się wśród nich, aż w końcu nalewa sobie whisky i biega z butelką. Cała misterna układanka hamburgerów zostaje zniszczona, zamieniła się w śmietnik, na którym wiją się ludzkie ciała, rozgniatając bułki. W końcu muzyka cichnie. Jezus dopija drinka, ktoś inny dojada bułkę. W tle wyświetla się wideo — wielowarstwowy hamburger z żywymi, oślizłymi dżdżownicami, na którego szczycie widnieje tabliczka z napisem Babel.

W kolejnej scenie Jezus mieie w maszynie elektrycznej tacę pełną surowego mięsa, by obłożyć nim głowę mężczyzny leżącego krzyżem. Następnie z pomocą jednego z mężczyzn rozbierają leżącego do naga, a po dłuższej chwili ponownie go ubierają w nowy strój — niebieską mini-sukienkę i czerwone szpilki. Tak wystrojony mężczyzna otrzepuje głowę z mięsa, wstaje i przechodzi pomiędzy owocami, które ułożono poprzednio na krzyżu ze światła.

Z każdą chwilą narasta poczucie zniesmaczenia i obrzydzenia. Można powiedzieć, że widz przechodzi swoistą mękę, patrząc na piknik współczesności, który staje się Golgotą — symbolem cierpienia. Co dzieje się dalej? Dwóch mężczyzn zakłada na plecy opryskiwacze, jeden wypełniony niebieską, drugi czerwoną farbą. Krążą po scenie, przyskajac wszystkich i wszystko. Ta część spektaklu zapowiada erotyczno-perwersyjną scenę, która spotęguje reakcję odbiorców. Najpierw półnaga para, cały czas opryskiwana farbą, zapycha się podeptanymi bułkami. Następnie ich ciała splatają się, wijąc się i ocierając się o siebie tak mocno, że zdzierają z siebie bieliznę. Wszystko wydaje się zmierzać do stosunku seksualnego, do którego ostatecznie nie dochodzi¹⁷. Po wszystkim trzej zupełnie nagich aktorów naciera

¹⁷ Widzowie są przy tym bezpośrednio obecni, a zatem sytuacja ta znacząco różni się np. od oglądania filmu erotycznego, w którego przypadku widz ma przynajmniej świadomość fikcji, pomijając kwestię reakcji na nią. Marco de Marinis motywacje artystów teatralnych ujmuje w następujący sposób: „Coraz częściej, oprócz ukazywania nagości, w spektaklach teatralnych

włosy na całym ciele żelem, aby połączyć nimi swoje ciała, tworząc grupę rzeźbiarską i co chwilę zmieniając układ kompozycyjny.

Jaki efekt chciał uzyskać artysta, przedstawiając serię turpistycznych obrazów? Odrazę, wstręt, niechęć, zmęczenie czy zawstydzenie wobec człowieka i środowiska, w którym funkcjonuje. To wizja człowieka bezwstydnego, upodlonego, atawistycznego — człowieka, który wyzbywa się swego człowieczeństwa. Być może reżyser chciał pokazać, jak wyglądałby współczesny wizerunek Boga-człowieka, gdyby narodził się w społeczeństwie konsumpcyjnym. Czy można przedstawić Jezusa w ten sposób? Artysta zdaje się potwierdzać Nietzscheańską diagnozę, że w świecie, w którym Bóg umarł, można wszystko. Skoro religia traci swoją moc, każdy czyn zostanie wybaczony lub spotka się z obojętnością¹⁸.

Ważne wydaje się to, co przypuszczalnie artysta chce osiągnąć. Jego gest odczytać można albo jako kpinę z religii i potwierdzenie, że jest martwa, albo jako próbę wywołania żywiołowej reakcji, wyraźnego sprzeciwu ma wzbudzenia woli zmian. Być może kontrowersyjny wizerunek Jezusa ma zachęcić współczesnego człowieka do przemiany siebie. Działanie artysty może być interpretowane w ten sposób, że naraża on siebie, szargając obraz Boga, ale czyni to, ponieważ jest zmuszony przez ludzi i świat, który czyni ich takimi. Prawdopodobne jest, że artysta chce, by publiczność się zirytowała i obrażała, a potem zrozumiała, że ta reakcja wynika z bezsilności i ludzkiego przyzwolenia. To aluzja do moralności niewolniczej, opartej na resentymencie¹⁹.

KRYTYCZNIE O RELIGII I KULTURZE CHRZEŚCIJAŃSKIEJ

W spektaklu wprowadzona została narracja, w której główną rolę odgrywa Jezus. Historię opowiada mężczyzna, siedząc na leżaku, w mrocznej

pokazuje się prawdziwy, niesymulowany seks. [...] Myślę, że dzieje się tak z potrzeby autentyczności i performatywności zarazem, tak jakby ktoś chciał powiedzieć: «Wszystko to dzieje się naprawdę, niczego nie udajemy, działamy naprawdę i do końca». Nieudawana przemoc (choćby ograniczona do jednej kropli krwi) pełni oczywiście tę samą funkcję». Marco DE MARINIS, „Performans i teatr. Od aktora do performera i z powrotem?”, tłum. Ewa Bał, w: Ewa Bał, Wanda ŚWIĄTKOWSKA (red.), *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013).

¹⁸„Religia parodiowała tajemnicę, ale przynajmniej była czymś. [...] Nie zostało nam już nic z religijnego misterium (którego osobiście absolutnie się nie domagam), ani też z tajemnicy przodków, czyli tradycji (której jako emigrant i dziecko wykorzenia też nie mogę bronić ani tym bardziej utrwalać, bo jej nie przeżyłem)”. R. GARCÍA, „Nie chcemy już więcej widzieć tego typu”, 222.

¹⁹Zob. Fryderyk NIETZSCHE, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, tłum. Leopold Staff (Warszawa: Morkowicz, 1905–1906), 30–34.

atmosferze, pośród oparów gęstego dymu. Przebrany jest w damską koszulę nocną. Ma na sobie maskę starej, rozczochranej i zniszczonej kobiety. W tym samym czasie Jezus pali na scenie papierosa i przegląda Biblię z obrazkami dla dzieci.

Z opowieści wynika, że Jezus zmartwychwstaje, ponieważ wie, jak zostanie przedstawiony na płótnach wielkich mistrzów i chce się z tego powodu poskarżyć. García buduje świat na opak. Pokazuje, że chrześcijaństwo jako religia miłości bliźniego i prawdy, która znacznie przyczyniła się do rozwoju moralnego, nie jest taka do końca. Sztukę *Golgota Picnic* można potraktować jako przykład dekonstrukcji chrześcijaństwa, która polega na pokazaniu, że śmierć na krzyżu niewinnego Chrystusa za grzechy świata — najważniejsze wydarzenie dla chrześcijan — jest w istocie utajonym przyzwoleniem na okrucieństwo i cierpienie niewinnych. To problem religii, który polega na tym, że z jednej strony zakazuje ona krzywdzenia ludzi, z drugiej zaś strony jej centrum stanowi męka niewinnego człowieka. Wydaje się, iż García sugeruje, że uświęcone cierpienie Chrystusa jest pewnym przyzwoleniem na krzywdzenie innych. Co więcej, ten, kto cierpi z powodu doznanych krzywd, traktuje je jako pewne dobro, a cierpienie jako drogę do świętości. Kultura oparta na chrześcijaństwie zawiera w sobie tę sprzeczność (zakaz i zarazem przyzwolenie na krzywdzenie), ale religia wykształca szereg mechanizmów, które maskują jej dychotomiczny charakter i przedstawiają ją jedynie jako źródło moralnego dobra. Taka interpretacja pozwala mniemać, że artysta dostrzega jeden z owych mechanizmów w sztuce religijnej, która obrazuje mękę i śmierć Chrystusa. Ukrzyżowanie niewinnego człowieka zgodnie z naszymi intuicjami moralnymi jawi się jako czyn zły, ale kwestia ta zostaje objęta milczeniem. Przemoc powraca pod osłoną świętości w obrazach religijnych. Jezus Garcíi to kapryśny szaleniec, którego podnieca cierpienie, jest „mesjaszem AIDS”, dąży do niezgody i kieruje się zazdrością. Być może autor przedstawił Jezusa w taki sposób, aby jego śmierć była sprawiedliwa:

Skończył na krzyżu, na co sobie zasłużył, ponieważ każdy tyran zasługuje na karę lub — jak to mówią w mojej dzielnicy — kto zawinił, musi za to zapłacić. I żeby w końcu się zamknął, przybili mu gwoźdźmi ręce i stopy. A ten dalej gadał jak gdyby nigdy nic. Przeszedł Drogę Krzyżową, która nie była bardziej bolesna od tej, którą przebywa pracownik poczty — drogi krzyżowej życia pozbawionej sensu, jak każde życie, dokładnie takie jak twoje. I twoje. (GP)

Arcydzieła malarstwa uwieczniające cierpienie i śmierć Chrystusa postrzega się jako dzieła sztuki, docenia się kunszt artystyczny i piękno, nie

dostrzega się jednak moralnego zła. Dlatego na scenie padają słowa: „Nikt nigdy nie powinien być dawać przyzwolenia na te przerażające drogi krzyżowe, krzyże i łyzy, otwarte rany i palce, które w nich grzebią, propagandę perwersji, udręki i okrucieństwa stworzonych wyrafinowanymi technikami”. Obrazy męki przekazywane są przez tradycję kulturową, kształtując na poziomie nieświadomości postawy ludzi i nie pozwalając na uwolnienie się od nich. Ludzie, którzy wychowali się w kulturze religijnej, w której cierpienie staje się drogą do świętości, stają się słabi. W pewnym sensie dają przyzwolenie na obecność w świecie okrucieństwa i mordów.

Są konserwatorzy udręki. Są ludzie, którzy sprawdzają bilety, żebyś mógł popatrzeć sobie na to barbarzyństwo. Są tacy, co stoją na straży z pistoletami wokół tego ogromu cierpienia. Są wyspecjalizowani przewodnicy prowadzący grupy ludzi od upokorzenia do upokorzenia, tłumacząc każdą torturę z technicznego punktu widzenia. Są zwiedzania dla dzieci, aby dzieci nauczyły się wyrządzać krzywdę. I są restauracje, aby zwiedzający mogli zjeść sobie zupę między jedną masakrą a drugą. I są suweniry — prawie o nich zapomniałem — żeby umieścić na drzwiach lodówki swoje ulubione kawałki przemocy i deprawacji. (GP)

Wydaje się, że artysta chce pokazać nie tylko, iż drogi moralności i religii różnią się. Ze sztuki wywieść można mocniejszą tezę: religia oparta na modelu patriarchalno-hierarchicznym represjonuje człowieka i prowadzi do podziałów na tych, którzy posiadają władzę, oraz tych, którzy im służą.

García przypisuje obrazom szczególną moc wpływania na ludzi, zarazem obawiając się jej, stąd jego sztuka jest ikonoklastyczna — dąży do zniszczenia wizerunku Jezusa. To symboliczny gest odcięcia się od tradycji kulturowej. Odpowiedzią artysty na sakralizację staje się desakralizacja. Bóg-człowiek staje się tylko człowiekiem. W sztuce przedstawiony zostaje portret psychologiczny Jezusa jako przywódcy politycznego — człowieka, który nieustannie tłumił swoje uczucia, nigdy nie zaznał życia takim, jak go doświadczają zwykli ludzie, stąd narastała w nim zazdrość i nienawiść, stał się piromanem, by móc się zemścić. Po raz kolejny pojawia się odniesienie do Nietzschego i jego krytyki religijności opartej na resentymencie, która staje się źródłem nihilizmu.

W *Golgotcie Picnic* Jezus nie jest już tym, który niesie pokój, ale tym, który wprowadza niezgodę. García przypisuje Jezusowi cechy dyktatora: „Przez wieki był przywódcą i bohaterem ikonografii terroru na diabelskich obrazach” (GP). Reżyser znów odwraca scenariusz terroryzowany jest ten, który terroryzował, ponieważ religia jawi mu się jako system norm i praktyk, które służą sprawowaniu nad człowiekiem władzy.

Powiedział nawet: „Nie myślcie, że przyszedłem, by zaprowadzić na Ziemi pokój; nie przyszedłem, by zaprowadzić pokój, tylko niezgodę. Przyszedłem bowiem rozdzielić synów od matek. Ten, który kocha swoją matkę bardziej niż mnie, nie jest mnie godzien. Ten, kto chce zachować życie, straci je. A ten, kto umrze za mnie, zachowa je”. (GP)

Być może dlatego spektakl, który rozpoczyna się od upadku upadłego Anioła, kończy się upadkiem Jezusa — to symboliczne zrównanie, pokazanie, że to, co jawi się jako czyste dobro, nigdy takim nie jest.

Ludziom, którzy myśleli inaczej niż on, życzył źle, i sprawił, że drzewo figowe uschło, ponieważ nie miało owoców, kiedy był głodny. Posiadał niemal boską umiejętność zadawania bólu i czynienia zła. Lubił napawać strachem obecnych za pomocą perwersyjnych cudów, takich jak przyklejenie odciętego mieczem ucha biedakowi, co wdał się w bójkę, leczenie trędowatych czy chodzenie po oceanie. Był też pierwszym demagogiem: rozmnożył ludziom jedzenie, zamiast wspólnie z nimi pracować. Trzeba pamiętać, że nigdy nie pracował. I nauczył ludzi być posłusznymi jak baranki. (GP)

Przesłanie spektaklu wydaje się następujące: religia uczy posłuszeństwa wobec władzy, wymaga cierpienia od niewinnych, pielęgnuje słabość człowieka. W ten sposób sprzyja działaniu mechanizmów systemowych, które opanowują i determinują każdą sferę ludzkiego życia. Człowiek współczesny jest słaby, niezdolny do autonomicznego działania i do stawienia oporu. W społeczeństwie konsumpcyjnym stale dokonuje się reprodukcja wzorców kulturowych, które stają się źródłem cierpienia jednostki.

UWAGI NA TEMAT WIZERUNKU JEZUSA

Rodrigo García nie uważa się za człowieka religijnego, a *Golgota Picnic* nie powstała w celach religijnych. Artysta jako krytyk kultury dokonuje swoistego zawłaszczenia religijnego wizerunku Jezusa. Wyrzywa postać Boga-człowieka z przynależnego mu kontekstu religijnego, by pokazać publiczności człowieka naszych czasów — idola współczesności. Jest to strategia określana mianem subwersji, która — jak ujmuje to Grzegorz Dziamski — „polega na naśladowaniu, na utożsamieniu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń, nie zawsze uchwytnym dla widza. To nie jest krytyka wprost, bezpośrednia, tylko krytyka pełna dwuznaczności”²⁰. Ukształtowany przez tradycję obraz Jezusa

²⁰ Grzegorz DZIAMSKI [w rozmowie] „Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje i prowokuje do rozmów o wartościach”. Z prof. Grzegorzem Dziamskim, dr Izabelą Ko-

funkcjonował w kulturze zgodnie ze swoją własną religijną logiką. Jeśli potraktujemy ów obraz jako znak, zauważymy, że artysta, zawłaszczając go, narusza funkcjonowanie tego znaku i jego znaczenie. Jak pisze Ludwig Wittgenstein: „Sam przez się każdy znak zdaje się martwy. Co nadaje mu życie? — Żyje w użyciu”²¹. Obraz Jezusa funkcjonował w kontekście religijnym wedle swoistych reguł użycia i przedstawiania, które w *Golgota Picnic* zostają złamane, jest to więc przykład obrazu jako naruszenia reguł (sens przedmiotowy). Ma to oczywiście znaczenie dla ludzi religijnych, którym zależy na właściwym wizerunku Jezusa. Jeśli zostaje on przedstawiony jako moralny anty wzór, to można spodziewać się żywej reakcji emocjonalnej. Takie działanie ma niejako rozsadzić system przedstawiania od środka i destabilizować znaczenia, wprowadzić zamierzoną niejasność. Wydaje się, że przedstawienie Jezusa w spektaklu nie jest wizerunkiem religijnym. Jest jednak wysoce prawdopodobne, że dla chrześcijanina obraz ten, choć zniekształcony, zachowuje znaczenie religijne, a to pokazuje, że niezależność sztuki od religii nie może być w tym punkcie utrzymana²². Wizerunek Jezusa, jeśli się w sztuce pojawia, jest ściśle związany z religią i odnosi się do praktyki religijnej. Sposób, w jaki reżyser wykorzystuje wizerunek Jezusa, narusza jego pragmatykę. Intencja takiego gestu jest rewolucyjna. Akt obrazu staje się tu ingerencją w świat osób religijnych, przekształceniem reguł przedstawiania tego, co święte, i mówienia o Bogu. O ile artysta zakłóca porządek świata religijnego, o tyle można mówić o obrażaniu.

Jednego ze sposobów interpretacji odnośnie do reakcji ludzi na wizerunki religijne dostarcza David Freedberg. Uważa on, że człowiek religijny, który patrzy na wizerunek Matki Boskiej lub Jezusa, ma trudność z ograniczeniem się jedynie do wydania czysto estetycznej oceny. Oprócz racjonalnego sądu, postrzeżeniu towarzyszy element irracjonalny, który — jak sugeruje Freedberg — jest niechciany i wypierany w naszej kulturze. Reakcje ze strony ludzi religijnych wobec przedstawień bóstwa są tak silne, ponieważ w pewnym momencie znika świadomość, że wizerunek przedstawia coś spoza rzeczywistości, odsyła do czegoś. Jak zauważa Freedberg, zaciera się

walczak, prof. Romanem Kubickim, Maciejem Mazurkiem i Januszem Marciniakiem dyskusję prowadzi Wojciech Makowiecki, *Gazeta Malarzy i Poetów* 2001, nr 1 z 30 sierpnia. Witryna Czasopism. http://witryna.czasopism.pl/gazeta/drukuj_artykul.php?id_artykulu=56.

²¹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Dociekania filozoficzne*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 1972), 182.

²² W tym miejscu warto odnieść się do uwag Waltera Benjamina na temat aury. Choć spektakl Garcíi ma niewiele wspólnego, na pierwszy rzut oka, z religijnymi rytuałami, to sam obraz Jezusa, który się w nim pojawia, jest mocno zakorzeniony we wciąż żywej tradycji religijnej, dlatego aura tego wizerunku nie zostaje jednoznacznie rozmyta.

granica między znaczącym a tym, co znaczone. Mając przed sobą aktora wcielającego się w rolę, postrzegamy go tak, jak gdyby ten, którego odgrywa, był obecny tu i teraz, uobecniony w aktorze. Chociaż teoretycznie łatwo przeprowadzić rozróżnienie między znakiem i znaczoną, to w praktyce załamuje się ono²³. Wracając do naszego przykładu Jezusa z *Golgota Picnic*, obraz ten może zostać odebrane jako publiczne znieważenie, ponieważ Jezus nie został przedstawiony z należyty szacunkiem. Reakcja obrazonych wynika stąd, że dla chrześcijanina wizerunek Jezusa pozostaje obrazem Boga i odsyła do niego. Wizja pijanego Jezusa, tańczącego w rytm muzyki techno, nie odpowiada wizerunkowi utrwalonemu w religii. Chrześcijanie mogą odbierać taki obraz jako zafałszowany i ośmieszający, a przez to obraźliwy. Jest to przykład tego, jak artysta obraża, ale nie w sensie pozytywnym, że kształtuje wzorzec, ale w sensie negatywnym, że usiłuje go zdeformować, naruszając reguły przedstawiania.

Reakcja na omawiane przedstawienie zależy w dużej mierze od zaangażowania religijnego widza, jego wrażliwości, rodzaju religijności i pojęcia Boga, którym dysponuje. Wydaje się, że przywiązanie do obrazów religijnych nie powinno być traktowane jako religijny folklor czy przejaw prymitywnej religijności. Obrazy religijne i powiązane z nimi reakcje są częścią religijnego sposobu życia, w pewien sposób ożywiają religię i podtrzymują jej trwanie. To prawda, że Boga można pojmować bardziej filozoficznie i reagować z dystansem na to, w jaki sposób jest przedstawiany. Jeżeli jednak obrazy religijne kształtują życie ludzi religijnych, to ogromne znaczenie ma dla nich to, jakie one są i co się z nimi dzieje, poczuwają się oni do odpowiedzialności za nie.

SZTUKA: PANACEUM NA BRAK WOLNOŚCI I CIERPIENIE

W kolejnej części przedstawienia teatralnego dowiadujemy się, że język „jest początkiem wszystkiego”, pozwala z prawdy uczynić fałsz. „Język, który dokładnie określa życie, ma siłę niszczenia: nie umiera się na byle jakim rogu ulicy, umiera się na Golgocie” — stwierdza jeden z bohaterów. Umiejętnie dobrane słowa to narzędzie tych, którzy sprawują władzę, którzy stale manipulują prawdą. Artysta nie wierzy, że prawdę można po prostu poznać. Ponieważ nic nie jest wiarygodne, pozostaje jedynie odwracać porządek rzeczy, stawić opór wszystkiemu. Świat wydaje się zbudowany na

²³ D. FREEDBERG, *Potęga wizerunków*, 78–79.

kłamstwie. Jedynym sposobem zbliżenia się do prawdy jest odkrywanie tego, co ukryte. Z tego powodu artysta interesuje się tym, co tkwi pod powierzchnią nienaruszalnej świętości. To, co uważa się za dobre, piękne, przyzwoite, jawi się dla artysty jako element jednego systemu, który domaga się krytyki. To, co wydawało się niewinne i bezinteresowne, teraz postrzegane jest jako nastawione na cel, którym jest panowanie nad człowiekiem. W tej przytłaczającej wizji jedynym sposobem na przetrwanie staje się nieustanny i bezsensowny bunt, ciągła negacja i atakowanie norm utrwalonych w kulturze, dlatego artysta pokazuje na przekór wszystkiemu i wszystkim to, co niechciane, wulgarne, okryte tabu. Garcíą kpi z widza i karze mu wątpić we wszystko, co zobaczył: „Bóg jest językowym podstępem i wszystko, co mówię i co powiem do końca tej sztuki, to nieczyste zagrywki, które wymyślam, by przeżyć przy odrobinie radości na tej parszywej ziemi”.

Artysta zdradza, że jego sztuka ma osobisty i egzystencjalny charakter — fikcyjny świat pomaga mu zredukować własne cierpienie, pozwala na zrobienie tego, czego nie można zrobić w realnym świecie. Wyraża jego bezsilność i tłumiony gniew. Nie mogąc się z tym uporać, rekompensuje to sobie tworząc sztukę, w której „może się zadziać wszystko”²⁴. Na niekorzyść artysty okazuje się, że wolność sztuki staje się tu wartością podobną do tych krytykowanych przez Nietzschego jako opartych na resentymentach. Wydaje się, że Garcíą powtarza tezy Nietzschego, ale niewiele wyciąga z jego lekcji dla siebie. Odniesienia filozoficzne mogą sprawiać mylne wrażenie, że sztuka ma głęboki przekaz, a faktycznie tuszują płytkość myśli, skrywany żal i chęć rozładowania gniewu.

W tym kontekście warto retorycznie przywołać pytanie postawione kiedyś przez Kazimierza Abgarowicza:

czy ludziom twórczym w dziedzinie piękna przysługuje *licentia*, dzięki której mieliby przywilej bez oglądania się na kogokolwiek odtwarzać wszystko, co w życiu podpatrzą i co się uroi ich własnej wyobraźni, choćby to było głupie, dziwaczne, brzydkie i bezwstydne, czy też na równi z innymi pracownikami społecznymi zapewniona powinna być i artystom tylko *libertas*, karnie podporządkowana pewnym nakazom etycznym, które dla życia społecznego zawsze miały i mieć będą wielkie znaczenie²⁵.

²⁴ Mikołaj Lizut — rozmowa z Rodrigiem Garcíą (pierwotnie na antenie Radia TOK FM, 27 VI 2014): *Żadna „cenzura” katolicka nie ma mocy prawnej i demokratycznej, żeby czegoś zakazać*, w: A. ADAMIECKA-SITEK i I. KURZ (red.), *Piknik Golgota Polska*, 147.

²⁵ Kazimierz ABGAROWICZ, „Estetyka czy etyka”, *Tęcza* nr 7 lipca 1936, 4.

DRUGA CZĘŚĆ SPEKTAKLU I PRZESŁANIE TWÓRCY

W sztuce oprócz pięciu aktorów pojawia się pianista Marino Formenti, który sprawia wrażenie osoby z zewnątrz, śledzącej rozwój wydarzeń. Najpierw z zainteresowaniem obserwuje upadek anioła, następnie przysłuchuje się prowadzonym narracjom. W połowie spektaklu rozbiera się do naga, by zagrać na fortepianie uduchowiony utwór Józefa Haydna *Siedem Ostatnich Słów Chrystusa na Krzyżu*, wypełniając nim w całości drugą część przedstawienia. Nagość pianisty odczytać można jako aluzję do wizji człowieka Rousseau — z natury dobrego, bo nieskażonego przez kulturowe naleciałości. Po serii odrażających obrazów przedstawiających degenerujący wpływ kultury, nagi i czysty pianista gotów jest, by zagrać patetyczny utwór i pozwolić publiczności obcować z tym, co piękne i wzniosłe, ale utwór ten należy przecież do kanonu krytykowanej kultury.

Po obejrzeniu *Golgoty Picnic* widz może wpaść w zakłopotanie, zastanawiając się, czy artysta miał mu coś do przekazania, czy też nie i zaledwie stwarzał pozory, że jego sztuka oferuje pewną sensowną wizję świata. Być może bawiło reżysera, że usiłuje się wtłoczyć w dzieło sens, którego nie ma. Być może chciał on jedynie zakpić z widza żyjącego w kulturze logosu, gdzie wszystko coś znaczy. Z drugiej strony wydaje się, że García poprzez fikcję teatralną zadaje pytanie o egzystencję człowieka współczesnego i świat, który go otacza. Wizja zawarta w *Golgocie Picnic* ma wiele wspólnego z tym, co oferował teatr absurdu (wielka inspiracja Garcíi), który stawał się „umyślnie «bełkotliwym» obrzędem z podskórnym filozoficznym tekstem, udobitniającym świadomość, że świat wartości jest totalnie zagrożony”²⁶.

Golgota Picnic ma wzbudzić w widzu podejrzliwość wobec porządku, na którym opiera się organizacja współczesnego życia. Artysta śledzi nieuświadomiane przejawy władzy symbolicznej. Kreuje ponury obraz słabej jednostki żyjącej w systemie, od którego nie ma ucieczki. Człowiek w ujęciu Garcíi wydaje się bezwolny, uzależniony od struktury, która przenika i organizuje jego życie. Artysta kwestionuje autonomiczność jednostki, która nieustannie, zazwyczaj w sposób nieświadomy, ulega wpływom niezależnych od niej sił — mechanizmów rynkowych, własnych popędów, wzorców kulturowych, własnej przeszłości. W tym kontekście trafna wydaje się uwaga Leszka Kołakowskiego: „Doktryna, która uczy, że nie możemy być podmio-

²⁶ Stefan MORAWSKI, *Czy zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny*, t. I (Warszawa: Czytelnik, 1987), 94.

tami prawdziwie, jest z tego punktu widzenia zniechęcająca – uczy tego, by siebie i drugih traktować jako przedmioty właśnie. Zgoda taka jest zgodą na uśpienie cywilizacji”²⁷.

García inspiruje się filozofią, robi to jednak w sposób wybiórczy, przez co dzieło ma charakter synkretyczny. Trudno jednoznacznie określić, jaką koncepcję człowieka przyjmuje. Z jednej strony widoczne są odniesienia do Rousseau’owskiej wizji działającego instynktownie dzikusa. Z drugiej reżyser pokazuje, że konsumpcjonizm odsłania prawdziwą i w gruncie rzeczy złą naturę człowieka. To sprawia, że przekaz artysty jest niespójny. Przeciwno kulturze należy się buntować, ponieważ nie pozwala być człowiekowi wolnym. Analogiczna sytuacja ma miejsce w przypadku natury, która czyni człowieka więźniem własnych popędów. Czy warto jednak traktować sztukę Garcíi jako poważny komunikat, skoro sam uznał ją za żart?

ZAKOŃCZENIE

Ludzie religijni żyjący we współczesnych społeczeństwach zabiegają o to, by móc żyć zgodnie z wyznawanym przez siebie system wartości i zbiorem przekonań, strzegąc dziedzictwa kulturowego, które pomaga tym wartościom i przekonaniom trwać. Do tego dziedzictwa należą także wizerunki religijne, które ożywiają religię dzięki uczuciowemu zaangażowaniu wierzących. Gdyby się tak nie działo, obserwowalibyśmy, jak religia zanika. Akty obrazy w sztuce zdradzają lekceważący stosunek do religii i mają pewne znaczenie dla kształtowania pozycji religii w sferze publicznej. Jeśli pozwala się na obrażanie kogoś, to znaczy, że dobry społeczny wizerunek takiej osoby i jej pozycja słabnie, a głos przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie. Analogiczna sytuacja zachodzi np. w przypadku instytucji czy omawianego wizerunku Jezusa. Nie dziwi zatem fakt, że spektakl wywołał głosy sprzeciwu wśród tych, którzy żyją w religii. Obrażanie jest niezwykle sugestywne i wydaje się mieć wielką moc perswazji. Łatwiej bowiem po prostu coś znieważyc i ośmieszyć niż przekonać logiczną argumentacją. Niestety akty obrazy pojawiają się zazwyczaj wtedy, kiedy brak już argumentów, albo gdy argumenty nie przekonują.

Dzięki zastosowaniu strategii subwersji (z którą wiąże się problem zawłaszczania symboli i obrazów religijnych jako artystyczny pomysł na wym-

²⁷ Leszek KOŁAKOWSKI, „Psychoanalityczna teoria kultury”, [w:] *Czy diabeł może być zbawiony* (Londyn: Wydawnictwo Aneks, 1982), 67.

knięcie się władzy) realizacja dzieła staje się działaniem w duchu rewolucyjnym. Krytyka uprawiana przez Garcíę nie polega na budowaniu argumentacji przeciwko religii, ponieważ bezpośrednio przekłada się na czyny, zanim jeszcze rozsądzi się, czy dana ingerencja w sferę symboliczną jest słuszna. Dowolność wykorzystywania utrwalonych w kulturze obrazów i symboli religijnych oraz wszelkie przesunięcia znaczeń zazwyczaj nie są przyjmowane obojętnie. Świadczy o tym recepcja *Golgoty Picnic* w Polsce, która podzieliła się na wyraźnych zwolenników i przeciwników spektaklu. W tle tej wzburzonej atmosfery społecznej uwidacznia się jednak spór między tymi, którzy zwracają się ku tradycji i na niej chcą budować rzeczywistość społeczno-kulturową, a tymi, którzy odczuwają potrzebę silniejszych i bardziej radykalnych zmian.

Wydaje się, że głównym bodźcem do powstania *Golgoty Picnic* była chęć odreagowania osobistych i negatywnych doświadczeń reżysera związanych z religią. Być może ciężko artyście uwierzyć w wartość życia religijnego i zaakceptować fakt, że wielu ludzi szczęśliwie się w nim odnajduje. Ekspresja artysty kłóci się jednak z troską ludzi wierzących o kształt ich religijnego życia w wymiarze społeczno-kulturowym.

Podstawową trudnością sposobu myślenia, który prezentuje García, jest to, że nie ma w nim potrzeby szerszego zrozumienia religii i jej wyznawców. Odpowiedź wydaje się przesadzona, stąd przechodzi się bezpośrednio do działania. Przypuszczalnie artysta jest świadom oddziaływania wizerunków religijnych i niejako sprawdza ich żywotność — sprawdza stopień emocjonalnego zaangażowania widzów, kto pozostanie obojętny, a kto się obrazi. Jeżeli jednak uczucia religijne zostaną urażone, pojawia się zarzut niezrozumienia intencji autora, naiwnego odbierania wizerunków religijnych, a nawet prymitywnego fetyszyzmu. W tym kontekście nasuwają się słowa Hartmuta Böhme, że „gdyby za jednym zamachem odrzucić wszelkie formy fetyszyzmu i idolatrii — na co liczyli krytycy w rodzaju Nietzschego, Marksa czy Freuda — to nie nadeszłyby wcale czasy wolności, lecz rozpadłyby się społeczeństwa”²⁸.

Czy to, że artysta wykształcił w sobie negatywny obraz religii, jest wystarczającym powodem, by rozbijać faktyczną religijną rzeczywistość? Nie można pomijać faktu, że religia wciąż odgrywa ważną i pozytywną rolę w życiu wielu ludzi. Jest wpisana w ludzką egzystencję, dlatego nie ma prostego sposobu, by ją wyeliminować jako zabobon czy znaleźć środek

²⁸ Hartmut BÖHME, *Fetyszyzm i kultura*, tłum. Mateusz Falkowski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012), 17.

zastępczy. Zauważalna jest natomiast potrzeba wydobycia pozytywnych aspektów religii i przemyślenia jej miejsca w sferze publicznej. W tym kierunku zmierza np. Jürgen Habermas, traktując religię jako źródło sensu w życiu człowieka, ale także bezcenną inspirację dla filozofii²⁹.

BIBLIOGRAFIA

- ABGAROWICZ, Kazimierz. „Estetyka czy etyka”. *Tęcza* nr 7 z lipca 1936.
- ADAMIECKA-SITEK, Agata, i Iwona KURZ (red.). *Piknik Golgota Polska. Sztuka – religia – demokracja*. Warszawa: Krytyka Polityczna, 2015.
- BĄNKOWSKI, Andrzej. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Red. Agata Mrozowska. T. 2. Warszawa: PWN, 2000.
- BENJAMIN, Walter. „Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji”. W: Idem. *Aniol historii: eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i opracowanie Hubert Orłowski. Tłum. Krystyna Krzemień-Ojak i Janusz Sikorski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- BÖHME, Hartmut. *Fetyszizm i kultura*. Tłum. Mateusz Falkowski Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2012.
- BRÜCKNER, Aleksander. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. T. 1, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1970.
- DE MARINIS, Marco. „Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?”. Tłum. Ewa Bal. W: Ewa BAL i Wanda ŚWIĄTKOWSKA (red.). *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- DZIAMSKI, Grzegorz [w rozmowie] „Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje i prowokuje do rozmów o wartościach”. Z prof. Grzegorzem Dziamskim, dr Izabelą Kowalczyk, prof. Romanem Kubickim, Maciejem Mazurkiem i Januszem Marciniakiem dyskusję prowadzi Wojciech Makowiecki. *Gazeta Malarzy i Poetów* 2001, nr 1 z 30 sierpnia. Witryna Czasopism. http://witryna.czasopism.pl/gazeta/drukuj_artukul.php?id_artykulu=56
- FREEDBERG, David. *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*. Tłum. Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- GARCÍA, Rodrigo. „Golgota Piknik”. Tłum. Anna Kwiatek. *Gazeta Wyborcza* nr 148 z 28.06.2014. http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,16232855,Co_mowi_Chrystus_w_Golgota_Picnic__Przeczytaj_zanim.html.
- GARCÍA, [Rodrigo]. *Resztki świata*. Red. Dorota Semenowicz. Tłum. Agnieszka Stachurska. Poznań, Kraków: Fundacja Malta, Korporacja Ha!art, 2014.
- HABERMAS, Jürgen. *Między naturalizmem a religią*. Tłum. Marcin Pańków. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- KOŁAKOWSKI, Leszek. *Czy diabeł może być zbawiony*. Londyn: Wydawnictwo Aneks, 1982.
- „List otwarty Arcybiskupa Stanisława Gądeckiego do Michała Merczyńskiego, Dyrektora Malta Festival Poznań” (13.06.2014). Archidiecezja Poznańska. Dostęp 03.03.2016. <http://www.archpoznan.pl/content/view/3243/109/>.

²⁹ Zob. Jürgen HABERMAS, *Między naturalizmem a religią*, tłum. Marcin Pańków (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012).

- MORAWSKI, Stefan. *Czy zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny*. T. I. Warszawa: Czytelnik, 1987.
- NIETZSCHE, Fryderyk. *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*. Tłum. Leopold Staff. Warszawa: Mortkowicz 1905-1906.
- „Nie wierzę w polityczną moc teatru”. Rozmowa z Rodrigiem Garcíą. Rozmawiał Tomasz Kiereńczuk. Dwutygodnik.com. Dostęp 12.10.2016. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5249-nie-wierze-w-polityczna-moc-teatru.html>.
- OTTO, Rudolf. *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Tłum. Bogdan Kupis. Warszawa: Książka i Wiedza, 1968.
- POPZRĘCKA, Maria (red.). *Obraz między kultem a lękiem*. [Gdańsk: Pracownia], Gdynia: Kancelaria Adwokacka Tomasz Kopoczyński, 2015.
- „Słownik języka polskiego PWN”. Dostęp: 12.11.2015. <http://sjp.pwn.pl/sjp/obraz;2491870.html>.
- SZNAJDERMAN, Monika. *Blazen. Maski i metafory*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry, 2014.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Dociekania filozoficzne*. Tłum. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: PWN, 1972.

OBRAZA W SZTUCE: ANALIZA SPEKTAKLU *GOLGOTA PICNIC*

Streszczenie

Artykuł przedstawia analizę *Golgota Picnic* Rodriga Garcíi jako przedstawienia obrazoburczego. Autorka odwołuje się do słowiańskiej etymologii słowa „obraz” (urazenie) i pokazuje, że zranienie jako kształtowanie jest bezpośrednio związane z pracą artystyczną i tworzeniem obrazów. W sensie pozytywnym obrazu jawi się jako formacja, w sensie negatywnym — deformacja. U Garcíi akt obrazu polega na dekonstrukcji obrazu Chrystusa. Kiedy artysta wykonuje swoją pracę, może obrazić bezpośrednio tylko obraz Chrystusa, a nie ludzi religijnych. Ale ten rodzaj deformacji wywołuje głęboką opozycję chrześcijan, tak zwaną obrazę uczuć religijnych. Powinniśmy wprowadzić rozróżnienie między przestępstwem wizerunkowym jako obiektywnym a przestępczym jako subiektywną (emocjonalną) reakcją jednostek na ten fakt. Ludzie mogą czuć się prowokowani, by oskarżyć artystę o obrazę uczuć religijnych, chociaż nie było to jego intencją urażenia ich. Jednak nawet jeśli nie było to jego intencją urażenia kogokolwiek, jego praca mogłaby deprecjonować religię i zmienić jej znaczenie w społeczeństwie. García używał w swojej strategii wywrotowej, która może mieć rewolucyjny potencjał.

Słowa kluczowe: kultura wizualna; ikonosfera; reżimy obrazowania; reżimy patrzenia; socjosphera; technologie ubieralne.

OFFENCE IN ART:

ANALYSIS OF THE *GOLGOTHA PICNIC* SPECTACLE

Summary

The article presents analysis of Rodrigo García's *Golgotha Picnic* as an iconoclastic performance. The author refers to Slavic etymology of word *obraz* (injury) and shows that injuring as shaping is directly connected with artistic work and creating images. In the positive sense *obraz* implies a formation, in the negative sense — a deformation. In García's performance act

of injuring consists in deconstruction of Christ's image. When an artist is doing his work he might offend directly only image of Christ not religious people. But this kind of deformation arouses profound opposition of Christians what is called offence of religious feelings. We should introduce a distinction between an offence of image as something objective and offence as subjective (emotional) reaction of individuals to this fact. People can feel provoked to accuse artist of offence of religious feeling even though it wasn't his intention to offend them. However even if it wasn't his intention to offend anyone his work might depreciate religion and change its importance in society. García used in his performance subversive strategies which can have a revolutionary potential.

Key words: art; performance; Rodrigo García; *Golgotha Picnic*; iconoclasm; injury; religious feelings; offence of religious feeling; depreciating religion.