Mika Olchowik

WARSZAWSKA SZKOŁA FILMOWA

Uchwycić ulotne: Analiza *For a Drummer* George'a Brechta oczami wykonawcy

Abstract

Capturing Ephemerality: George Brecht's *For a Drummer* from the Perspective of a Performer

The main purpose of the article is to present an individual approach of analysing and reperforming *For a Drummer* by George Brecht, a legendary composer and a member of Fluxus. The text is divided into several parts. The first half of the article is dedicated to the history and definition of performance art, the second one focuses on a performer persona and their artistic abilities. The latter leads to an actual analysis of a creative process, starting with a short biographical background of Brecht, followed by reading and understanding of the event score with a culmination found in the author's re-performance.

Keywords

performance, re-performance, performer, Fluxus, George Brecht

Wstęp

Współczesna sztuka przeżywa niezwykle dynamiczny zwrot w kierunku performatywnym. Kluczowe dla rozwoju tego typu praktyk wydarzenia miały miejsce w latach 60. XX wieku, kiedy prawdziwą wolę w historii sztuki wykonali artyści ruchu Fluxus. Poniższy artykuł jest niejako ukłonem w ich stronę, skupionym na rozważaniach wokół utworu jednego z ich czołowych przedstawicieli – George’a Brechta.

Niniejsza praca jest zapisem drogi twórczej, prowadzącej do re-performansu utworu *For a Drummer*. Podzielona została na cztery części. Część pierwsza dotyczy pojęcia performansu – jest próbą usystematyzowania genezy tej praktyki, a także zdefiniowania jej charakterystycznych cech.

Część druga stanowi krótką dywagację nad postacią performer-a: artysty enigmatycznego, sięgającego po inspiracje w swoim własnym otoczeniu, nierzadko ekstremalnie eksploatującego swoje ciało w procesie twórczym. Zaprezentowałam tu sylwetkę Josepha Beuysa, artysty szczytującego się niezwykle wkładem w dalszą kreację myśli performatywnej.

Ustęp trzeci jest biograficznym wspomnieniem George’a Brechta, twórcy *For a Drummer*. Wieńczy on część *stricte* historyczno-analityczną, wprowadzając bezpośrednio w część praktyczną. Jej zasadniczym materiałem badawczym stał się proces prowadzący do wykonanego przeze mnie re-performansu utworu. Ta część zawiera opis drogi twórczej i przygotowań technicznych, których momentem kulminacyjnym było wykonanie dzieła.

Performance

Pisząc ten tekst, wracam pamięcią do wydarzeń z 2017 roku. Nie ulega wątpliwości, że od tego czasu na gruncie *performance art* zdążyło pojawić się wiele nowych jakości, podobnie zresztą w towarzyszącej tej sztuce myśli teoretycznej. Badacze zdołali uchwycić kolejne fascynujące imperatywy mające na celu ułatwienie zrozumienia tej trudnej do jednoznacznego zdefiniowania praktyki. Artyści zaś zdecydowanie częściej opuszczają stereotypową przestrzeń studyjną, opierając materiał swoich działań na realnych przeżyciach i społecznej choreografii.

Badania nad performatyką rozwijają się prężnie zarówno na gruncie zagranicznym jak i polskim, dostarczając na ten temat nowych źródeł, co z kolei niewątpliwie ułatwia zrozumienie idei *performance art*. W poniższym artykule odnoszę się do nielicznych z obszernego grona publikacji, ponieważ w głównej mierze kieruje mną chęć uchwycenia perspektywy wykonawczej. Uważam jednak, że refleksja teoretyczna nie może zostać w tym wypadku pominięta, ponieważ była ona również niezwykle ważna w procesie poznawania, próbie zrozumienia i wreszcie w finalnym re-performansie utworu.

For a Drummer wykonałam na potrzeby pracy licencjackiej – studiowałam wówczas muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim. Działalność naukową łączyłam z rozwijaniem umiejętności gry na zestawie perkusyjnym. Zależało mi na tym, aby te dwie perspektywy – teoretyczną i praktyczną – połączyć w mojej pracy dyplomowej. Niezwykle dobrze wspominam okres studiów, dlatego chciałam napisać o realnym zdarzeniu, z którym identyfikuję się i z którym łączy mnie emocjonalna więź. Dodatkowym katalizatorem takiej metody były moje zainteresowania badawcze, obejmujące estetykę muzyki, poznawanie sylwetek twórców oraz analiza i interpretacja ich dzieł. *For a Drummer* zapoczątkowało również kreację mojej indywidualnej praktyki twórczej, która zaowocowała stworzeniem moich autorskich performansów.

Praca dyplomowa oparta na własnym doświadczeniu była niemałym wyzwaniem – oprócz tego, że musiałam postawić granice między emocjonalnym odbiorem utworu a rzeczową analizą, sama materia *performance art* była dla mnie niezwykle trudna do uchwycenia. Wówczas rozpoczął się długi proces autorefleksji i fenomenologicznych rozważań. Podjęłam globalne próby zdefiniowania performansu a zarazem szukałam cezur i sensu lokalnie, wewnątrz re-performowanego utworu. Ważną kwestią było dla mnie to, gdzie zaczyna, a gdzie kończy się *For a Drummer* – do czego dąży, jakie idee niesie za sobą.

Profesor Tomasz Kubikowski, teatrolog i filozof, jako pierwszy użył w Polsce terminu „performatyka”. Jej przedmiotem jest nie tylko akt artystyczny, spektakl – bada ona zachowania ludzi w określonych sytuacjach, również związanych z codzienną egzystencją. Kubikowski twierdzi, że performans to konfrontacja instrukcji (a więc teorii) z praktyką. Jest zderzeniem konceptu i działania, selektywnym traktowaniem

pewnego scenariusza, aby rodząca się z niego rzeczywistość była dla nas atrakcyjna i pozwalająca na dostosowanie się do danej sytuacji¹.

Joanna Zielińska, twórczyni Działu Sztuk Performatywnych w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, przywołuje monografię Roselee Goldberg, amerykańskiej historyczki sztuki i kuratorki *performance art*. Powołuje się na publikację z 1979 roku, w której Goldberg odnajduje genezę performansu w działalności dadaistów, surrealistów i futurystów. Poszerza ona również definicję działania performatywnego – sięga do tańca, choreografii i działań parateatralnych². Twórcy tacy jak Georges Mathieu, Yves Klein czy John Cage rozpoczęli praktykę, którą dziś znamy jako happening. Termin ten ukuł jeden z uczniów Cage’a – Allan Kaprow³.

Rok 1957 – Kaprow, Cage oraz George Brecht (jakże kluczowy w tej pracy) wybierają się na przechadzkę. Kaprow zwierza się, że przy tworzeniu jego tzw. *action collages* ma problemy z niektórymi dźwiękowymi elementami instalacji (warto w tym miejscu wspomnieć, że twórca był wielkim wielbicielem działalności Jacksona Pollocka, posługującego się malarstwem gestu, tzw. *action painting*; ekspresyjny akt malowania, mający podkreślać, że obraz nie jest skończonym dziełem, lecz zapisem aktu tworzenia, miał być wielką inspiracją w rozwoju happeningu)⁴. Cage, prowadzący w tym czasie lekcje kompozycji w New School for Social Research w Nowym Jorku, zaprosił Kaprowa na swój wykład. Poznane wówczas techniki nagrywania czy loopowania wywarły na artyście taki wpływ, że poprosił Cage’a o możliwość regularnego uczęszczania na zajęcia⁵.

Tak właśnie narodził się happening – coś, co wg Kaprowa miało spontanicznie dziać się w przestrzeni galeryjnej. Bardziej niż stworzenie konkretnego, materialnego dzieła, interesowało go oddanie

1 R. Schechner, *Performatyka: Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 44.

2 J. Zielińska, *Czarna skrzynka. Rozmowa z Joanną Zielińską*, rozm. przepr. M. Czyż, https://www.dwutygodnik.com/artukul/8792-czarna-skrzynka.html?fbclid=IwAR2B5BJPTMjcUargwLT6cHLKx9wtAgglEA3RzKR5PLhyJlh7BSLDyK_nY6w, [dostęp: 20.06.2020].

3 J.F. Rodenbeck, *Radical Prototypes. Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, MIT Press, Cambridge (MA) 2011, s. 15.

4 K. Beaven, *Performance Art. The Happening*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening/happening>, [dostęp: 21.06.2020].

5 Tamże.

narzędzi w ręce publiczności, która poprzez swoją interakcję tymi narzędziami tworzyła i redefiniowała zamysł artysty. Elementem stałym była jednak seria instrukcji, jakie Kaprow wydawał wraz z zaproszeniami na wystawę. Uprowadzał on tym samym odbiorców, że staną się w tym samym czasie twórcami dzieła, biorąc czynny udział w jego egzystencji. Instrukcje dzielone były na poszczególne sytuacje (*events*), których koniec sygnalizował przykładowo dźwięk dzwonu.

Pierwszy happening zrealizował w 1959 roku w Nowym Jorku (18 *Happenings in 6 parts*) w Galerii Reuben. Utwór miał tzw. przedziałową strukturę, która składała się z niepowiązanych logicznie części – czyli właśnie *events*. Happening dla Kaprowa był tzw. „collage’em zdarzeń” – realizowanym na żywo, w pełni improwizowanym, wykonywanym przez naturszczyków. Najbardziej interesował go taki rodzaj happeningu, który umożliwia aktywny udział publiczności⁶.

Zupełnie inną koncepcję happeningu przedstawił Wolf Vostell, wymieniany również wśród grona głównych twórców Fluxusu. Vostell krępował uczestników swoich utworów, narzucając im konkretne działania do wykonania, ograniczając ich swobodną eksplorację. Interesował go proces niszczenia, według niego nieodłączny element egzystencji. Jedną z jego akcji jest na przykład *Neun-Nein-dé-collagen* z 1963 roku – staranowanie za pomocą rozpędzonej lokomotywy samochodu stojącego na torach. Swoje idee przekazał dalej pozostałym członkom Fluxusu, którzy mieli istotny wkład dla rozwoju happeningu⁷.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART.
Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped
by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals⁸.

PROMUJMY REWOLUCYJNĄ POWÓDŹ I PORZĄDEK W SZTUCE.
Promujmy sztukę żywą, anti-sztukę, promujmy RZECZYWISTOŚĆ NIE ARTYSTYCZNĄ, aby była w pełni zrozumiana nie tylko przez krytyków, dyletantów i profesjonalistów.

6 Tamże.

7 K. Ruhrber i in., *Art of the 20th Century*, Taschen, Köln 2005, s. 75.

8 B. Piekut, *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits*, University of California Press, Berkeley 2011, s. 220.

Powyższy cytat pochodzi z manifestu George’a Maciunasa – amerykańskiego artysty litewskiego pochodzenia, przywódcy duchowego i założyciela Fluxusu. W tych frazach zawarł on podstawy nowej świadomości artystycznej (silnie inspirowanej działalnością Johna Cage’a) i percepcyjnej, czyli opartej na „byciu w rzeczywistości” tudzież „uczuleniu” na nią⁹. Utwory artystów skupionych wokół ruchu Fluxus balansowały między sztuką a anty-sztuką, deprecjonowały artystyczny charakter dzieł intencjonalnych i zarazem dodawały artyzmu do czynności i sytuacji codziennych. Ben Vautier, aktywny uczestnik ruchu, wspominał po latach słowa Maciunasa, który „koncertom” Fluxusu nadał funkcję rozweselania współczesnej muzyki. Miał on bowiem odkryć, że jest ona sama w sobie nudna, ponieważ uzależniona od historycznie wytworzonych potrzeb kulturowych. Utwory Fluxusu były kształtowane poprzez uznanie w sztuce przypadku i amatorskości jako czynnika dla niej konstytutywnego¹⁰. Należy podkreślić, że artyści ruchu Fluxus nie zamierzali zagarnąć monopolu na definiowanie sztuki ani przypisywać sobie zdolności przemiany w nią najprostszymi sytuacjami i zdarzeniami. Przeciwnie – skutkiem ich działań była mobilizacja każdego do podjęcia działań artystycznych i prowokowanie do aktywności poprzez serie instrukcji typu *do it yourself*. Prekursorem tego rodzaju sztuki był John Cage. Jego koncepcja opierała się na przekonaniu, że akt kreacji muzycznej nie jest indywidualnym działaniem artysty, lecz spontanicznie „staje się” w określonej sytuacji z konkretnym audytorem. Cage nadał twórczości charakter zbiorowy, zupełnie odmienny od chociażby romantycznego ideału wyalienowanego twórcy-geniusza¹¹.

Sztuka, zamiast być wytworem jednej osoby, jest procesem uruchamianym przez grupę ludzi. Sztuka uspołecznia się. Nie polega na tym, że ktoś mówi, lecz że ludzie czynią rzeczy, dając wszystkim (łącznie z zaangażowanymi w sztukę) możliwość zdobycia doświadczeń, których nie osiągnęliby innym sposobem¹².

9 G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, w: *Performance. Praca zbiorowa*, wybór tekstów G. Dziamski, H. Gajewski, J.S. Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 30.

10 Tamże, s. 31.

11 Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 42.

12 Tamże, s. 42.

Prowokacyjna natura happeningu zaczęła wygasać, ustępując zainteresowaniu ciałem artysty, traktowanym niedługo później jako narzędzie kreacji artystycznej. Niekwestionowaną liderką w przełamywaniu fizycznych barier w swoich dziełach jest Marina Abramović, której dzieła takie jak *Rhythm 0* czy *Rhythm 5* do tej pory budzą wielkie kontrowersje przez ich radykalny, niebezpieczny dla życia i zdrowia artystki przebieg. Innym artystą, którego fascynowało przekraczanie swoich barier, zarówno fizycznych, jak i psychicznych, był Chris Burden. Podczas wykonywania utworu *Shoot* został on celowo postrzelony w ramię przez swojego przyjaciela¹³.

W sztuce lat 90. wyraźnie wyróżniała się działalność artystów relacyjnych. W ich ujęciu, publiczność stawała się gronem autonomicznych performerów, którzy przez swoją partycypację w przestrzeni wystawy stanowią jej motor napędzający, nadając jej nieprzewidywalny rytm¹⁴.

Francusko-kanadyjska badaczka Josette Féral w swojej publikacji *Theorie et Pratique du theatre. Au-delà des limites* próbowała określić dystynktywne cechy *performance art*. Wskazała trzy według niej fundamentalne i niezależne od panujących mód czy praktyk elementy: manipulację ciałem artysty jako najważniejszą i konieczną cechę każdego aktu performatywnego, manipulację przestrzeni oraz relację, jaka ustanawia się między artystą a widzem, widzom a dziełem sztuki, dziełem sztuki a artystą¹⁵.

Profesor Maria Szyszkowska (filozofka, polityczka) uważa sztukę performansu za bogatą filozoficznie – ceni ją za poruszanie tematów nierzadko pomijanych w publicznym dyskursie, jak na przykład ekologia. Stwierdziła, że niekwestionowanym prekursorem sztuki ekologicznej był Jerzy Grotowski. Szyszkowska podkreśla też, że współcześni artyści przejęli niejako rolę XIX-wiecznych poetów-wieszczów, angażując jednak dodatkowo swoje własne ciało, aby sukcesywnie zachęcić ludzi do zaniechania stereotypowego patrzenia na świat¹⁶.

13 Chris Burden shot in the name of art in iconic performance (video), <https://publicdelivery.org/chris-burden-shoot/>, [dostęp: 23.06.2020].

14 J. Zielińska, dz. cyt.

15 J. Féral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, Editions L'Entretemps, 2011, za: J. Féral, *Rzeczywistość wobec wyzwania teatru*, tłum. W. Prażuch, „Didaskalia” 2012, nr 109/110, s. 19-25.

16 M. Szyszkowska, *Cale życie w opozycji. Rozmowy z Marią Szyszkowską*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1997, <http://biblioteka.kijowski.pl/szyszkowska%20maria/calezyciewopozy.pdf> [dostęp: 23.06.2020].

Performer

Performance art jawi się jako swobodna forma przepływu artystycznej inspiracji, która oparta jest często na obserwacji życia codziennego oraz indywidualnej wizji performerera. Pojawia się więc pytanie: czy każdy może być artystą? „Jeder Mensch ein Kunstler” (każdy jest artystą) - twierdził Joseph Beuys, zaś w Polsce wtórował mu Edward Stachura ze swoim manifestem „wszystko jest poezją [...] każdy jest poetą!”¹⁷.

Poniższa fotografia przedstawia Josepha Beuysa, artystę i działacza polityczno-społecznego. Jest ona pamiątką rozpoczętej w 1982 roku akcji performatywnej, podczas której Beuys zasadził (z pomocą miejscowej ludności) siedem tysięcy drzew różnych gatunków w miejscowości Kassel. Przy każdym z nich postawił bazaltowy postument. Dualizm materii żywej, organicznej, i tej przetworzonej, martwej, miał obrazować kluczowe dla filozofii Beuysa przekonanie o harmonii i koegzystencji tych wartości w życiu każdego człowieka¹⁸. Jego akcję idei, koncepcji i subiektywny projekt artysty.

Ilustracja 1. Joseph Beuys sadzący drzewa podczas akcji 7000 Oaks, Kassel 1982¹⁹

17 J. Wesołowski, *Artysta jako człowiek i jako rzecz. Uwagi obserwatora uczestniczącego*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska (red.), „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 1999, s. 45.

18 <https://www.walkerart.org/archive/E/A24315825E9BEAE26130.html>, [dostęp: 07.06.2020].

19 Źródło: <https://somethingcurated.com/2019/10/30/sculpture-as-social-practice/> [dostęp: 17.07.2020].

Po drugie – 7000 Oaks było faktyczną zmianą krajobrazu miasta, co wpłynęło nie tylko na jego reprezentację wizualną, ale i morale miejscowej ludności, która brała czynny udział w tym przedsięwzięciu.

Kluczowy w przypadku poniższej pracy jest aspekt „odtworzenia” – a więc re-performowania. Wspomniany wcześniej Allan Kaprow powiedział kiedyś, że ponowne wykonanie jego akcji przeczyłoby ich specyfice²⁰. Artyści i kuratorzy sztuki w pewnym momencie zaniepokoiли się brakiem możliwości upamiętnienia dzieł. Efemeryczność performansu stała się wówczas przedmiotem sporów i dyskusji. Jest to bowiem sztuka niezwykle trudna do zarchiwizowania – tradycyjne sposoby dokumentowania sztuki (fotografie, opisy) nie są w stanie oddać jej istoty, mogą paść również ofiarą manipulacji i przedstawiać myśl zupełnie odwrotną w stosunku do pierwotnej idei artysty. Z drugiej zaś strony – performans wykonany przez innego artystę zawsze będzie nosił znamiona jego indywidualnej praktyki.

Chociaż początkowo stosunek do re-performowania był ambiwalentny, artyści – również Fluxusu – chętnie sięgali po utwory swoich kolegów. Przykładowo – La Monte Young skomponował cykl *Compositions 1960*, którego część #10 („to Bob Morris”), brzmiać *Narysuj prostą linię i podążaj za nią*, wykonał Nam June Paik. Artysta zanurzył głowę w atramencie i pochylony, mazał nią po rolkach papieru. Swoje wykonanie zatytułował *Zen for Head*²¹. Z jednej strony takie rozwiązanie wydaje się ekstremalnym przykładem ingerencji w strukturę utworu, z drugiej jednak pokazuje ewolucję myśli o re-performansie. Zapis jest traktowany jako scenariusz, co wpisuje się w nurt rozważań o teatrze performansu. Podobnie jak w teatrze, różni reżyserowie biorą na warsztat te same scenariusze. W przypadku performansu artyści mogą czerpać z utworów innych wykonawców i tworzyć je zgodnie ze swoją praktyką i emocjami.

Performer – z dużej litery (sic!) – jest człowiekiem czynu, a nie człowiekiem, który gra innego. Jest tancerzem, kapłanem, wojownikiem; jest poza podziałami na gatunki sztuki. Rytuał to performance, akcja spełniona, akt. Zwyczajnia rytuał jest widowiskiem. Nie chcę odkrywać tego, co nowe, lecz co zapomniane. Tak stare, że podziałów na gatunki sztuki nie da się tutaj odnieść.

20 *Reinterpreting Re-performance*, <https://helenabarrett1987.wordpress.com/january-2011-study/>, [dostęp: 07.06.2020].

21 Tamże.

Jestem nauczycielem Performera (używam liczby pojedynczej: Performera). [...] Performer to stan istnienia. Człowiek poznania. [...] Człowiek poznania rozporządza czynieniem – *doing* – a nie myślami i teoriami. Co czyni dla praktykanta prawdziwy nauczyciel? Mówi: *zrób to*. Praktykant walczy, by zrozumieć, by sprowadzić nieznanne do znanego, uniknąć uczynienia. Przez sam fakt, że chce zrozumieć, opiera się. Zrozumie, ale dopiero wtedy, kiedy zrobi. Zrobi lub nie. Poznanie to sprawa czynienia²².

Ten poetycki cytat z tekstu Jerzego Grotowskiego (polskiego reżysera teatralnego, teoretyka, pedagoga i reformatora teatru) stanowi przyczynek do refleksji na temat tego, kim jest performer – z jakich narzędzi korzysta? Co jest celem jego twórczej kreacji?

Nigel Rolfe, irlandzki artysta nurtu *life art*, wyznaczył dzisiejszemu artyście następujące zadanie do spełnienia: ma on szansę połączyć to, co kultura rozerwała – życie i sztukę. Performans artystyczny zdaje się być protestem przeciwko temu rozerwaniu i pobudzeniem do stworzenia nowego rodzaju bytu artystycznego, nierozzerwalnie związanego z bytem ludzkim i jego egzystencją²³.

Brecht

Postacią kluczową dla ruchu Fluxus jest George Brecht – awangardowy kompozytor i artysta konceptualny, który z wykształcenia był... chemikiem. Kariera artystyczna Brechta rozpoczęła się pod koniec lat 50. XX wieku. Pracował wówczas jeszcze jako naukowiec w koncernach Charles Pfizer & Co. i Johnson & Johnson w New Jersey. Posadę otrzymał po ukończeniu studiów na Philadelphia College of Pharmacy and Science (lata 1946–1950). Był wówczas żywo zainteresowany sztuką – na początku twórczości inspirowały go prace Jacksona Pollocka i Roberta Rauschenberga. Fascynację przelewał na prześcieradła, które pokrywał ciemnym atramentem i tytułował *Chance Paintings*. Przypadek stanowił więc *modus operandi* pierwszych dzieł Brechta. W latach 1956–57 sformułował i wydał na łamach czasopisma *Something Else Press* au-

22 J. Grotowski, *Performer*, w: tenże, *Teksty z lat 1965–1969*, wybór i red. J. Degler, Z. Osiński, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990, s. 214.

23 A. Kawalec, *Kilka uwag o pojęciu sztuki performans*, w: *O pojęciu sztuki w kulturze współczesnej*, red. A. Kawalec, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, s. 98.

torskie teorie na temat schematów prawdopodobieństwa i czynnika przypadku w nauce i sztuce XX wieku. Dzieło zatytułowane *Chance Imagery* ujawniało fascynację autora dadaizmem i postacią Marcela Duchampa, którego uważał za uosobienie „artysty poszukującego”²⁴.

Kariera Brechta nabrała tempa dzięki współpracy z m.in. Johnem Cage’em, u którego uczył się w latach 1958–1959. W tym czasie opracował ideę *event score*, która miała być, zgodnie z nazwą, *zapisem zdarzeń*. Idea przerodziła się w symbol działań i funkcjonowania Fluxusu. W połowie lat 60. kompozytor zdecydował się na wyjazd ze Stanów Zjednoczonych. Podobno Cage spędził cały wieczór na przekonywaniu Brechta, aby tego nie robił. Niestety, na nic zdały się namowy i Brecht, podróżując przez Rzym, południową Francję, Londyn i Dusseldorf, osiadł w Kolonii²⁵.

Ilustracja 2. George Brecht w trakcie wykonania Solo for Violin, Nowy Jork 1964²⁶

Od *Event Score* do re-preformansu

For a Drummer operuje nietypowym zapisem, który wymaga zupełnie innego spojrzenia i strategii badawczej. Tabela 1. przedstawia *event score* utworu Brechta w wersji oryginalnej i przetłumaczonej na język polski.

24 A. Dezeuze, *Brecht for beginners*, w: *George Brecht. Events. A Heterospective*, red. A.M. Fischer, Buchhandlung Walther König, Köln 2005 (katalog wystawy), s. 3.

25 K. Johnson, *George Brecht, 82, Fluxus Conceptual Artist, Is Dead*, <http://www.nytimes.com/2008/12/15/arts/music/15brecht.html> [dostęp: 20.05.2020].

26 Źródło: <https://www.moma.org/collection/works/127320> [dostęp: 17.07.2020].

Oryginał	Tłumaczenie
Fluxversion 1: Performer drums with drum sticks or drum brushes over the surface of wet mud or thick glue until brushes or sticks get stucked and can't be lifted.	Performer uderza pałeczkami (lub miotełkami perkusyjnymi) w powierzchnię pokrytą wilgotnym błotem (bądź gęstym klejem), do momentu aż przykleją się do powierzchni i performer nie będzie w stanie ich podnieść.
Fluxversion 2: Performer drums with sticks over a leaking feather pillow making the feathers escape the pillow.	Performer uderza pałeczkami w dziurawą poduszkę, uwalniając pierze, którymi jest wypełniona.
Fluxversion 3: Performer drums over drum with 2 ends of slightly leaky water hose.	Performer uderza w werbel dwoma końcami lekko przeciekającego węża ogrodowego.
Fluxversion 4: Performer drums over drum with rolled newspapers until the rolls disintegrate.	Performer uderza w werbel zrolowanymi gazetami do momentu rozpadnięcia się rolek.
Fluxversion 5: Performer dribbles a ping pong ball between a hand-held racket and drum skin.	Performer odbija piłeczkę ping pongową pomiędzy naciąganiem werbla a paletką tenisową.
Fluxversion 6: Performer drums with mallets or hammers on a helmet worn by another performer.	Performer uderza tłuczkiem do mięsa lub młotkiem w kask na głowie innego performer.
Fluxversion 7: Performer drums with brushes inside a vessel filled with cream until cream is thick.	Performer gra miotełkami perkusyjnymi w misce wypełnionej śmietaną, do momentu zgęstnienia śmietany.

Tabela 1. *Event score* utworu *For a Drummer* George'a Brechta w wersji oryginalnej i przetłumaczonej na język polski²⁷.

George Brecht nazwał zapisy swoich utworów zbiorczym mianem *event scores*, co w wolnym tłumaczeniu oznacza „zapisy zdarzeń”. Powyższy tytuł nosi również jeden z performansów artysty, którego treść brzmi: „Arrange or discover an event. Score and then realize it”²⁸, co dosłownie jest sugestią do „utrwalenia” wydarzenia wykreowanego przez artystę. Termin *event* jest więc pojęciem niezwykle szerokim – o czym przekonać się możemy w *The Fluxus Performance Workbook*,

27 Źródło: *The Fluxus Performance Workbook*, red. K. Friedman, O. Smith, L. Sawchyn, London 2002, s. 28.

28 Tamże, s. 27.

a więc w zbiorze dzieł artystów związanych w Fluxusem. We wstępie do niego czytamy, że geneza *event scores* sięga pracy Johna Cage'a w The New School w Nowym Jorku. Wraz ze swoimi uczniami kompozytor starał się dokonać redefinicji dzieła muzycznego, ożywiać je, pozbawiając sztywnych ram oznaczeń wykonawczych. Tak powstała idea *events*, których spisywanie miało być swego rodzaju zachętą, propozycją, instrukcją. *Events* były więc zdawkowymi opisami pewnych zdarzeń, których czas, miejsce i sposób wykonania zależny był od indywidualnej koncepcji wykonawcy. Początkowo miały być one drukowane na niewielkich kawałkach papieru i wysyłane do przyjaciół kompozytora²⁹.

Z dzisiejszego punktu widzenia owe instrukcje często są porównywane do dzieł poetów nurtu minimalizmu (np. Emmetta Williamsa)³⁰. W ich utworach ekonomia słów również prowokowała do subiektywnej oceny i nie narzucała odbiorcy skonkretyzowanej, uторowanej interpretacji.

Brecht jako abstrakcyjny kompozytor i współpracownik Johna Cage'a z pewnością zafascynowany był muzyką, jednak wejście z nią w dialog z perspektywy artysty awangardowego niesie za sobą sporą przestrzeń niedopowiedzenia. Performans dopuszcza obecność i aktywność osób każdej profesji i pasji. Jedną z form wykorzystania *event scores* była przecież ich negacja, której dopuścić się może każdy, niekoniecznie antagonistą sztuki konceptualnej. Jako badacz muzyki postanowiłam potraktować *For a Drummer* jako abstrakcyjne, choć rzeczywiste działanie muzyczne, opierając się na wiedzy i doświadczeniu w grze na zestawie perkusyjnym.

Sam Brecht mawiał, że nie ma jednego, właściwego sposobu na wykonanie jego utworów³¹. Sfera efemeryczności performansu, a także powiązania *For a Drummer* z ruchem Fluxus, mogłyby stanowić przyczynek do zakończenia analizy w tym miejscu. Celem performerą nie jest bowiem wykonanie oparte na przewidzianych i konsekwentnie zaplanowanych gestach, tylko pełne oddanie się narracji utworu kształtującej się w momencie zetknięcia z odbiorcą. Ponieważ jednak

29 K. Johnson, *George Brecht...*, dz. cyt.

30 A. Michnik, *Wejdz w świat Fluxusu (jeśli masz odwagę)*, rozm. przepr. A. Suprynowicz, <http://www.polskieradio.pl/8/3887/Artykul/1766720,Wejdz-w-swiat-fluxusu-jesli-masz-odwage>, [dostęp: 20.05.2020] (audycja: *Bariera dźwięku. Przewodnik po muzyce współczesnej*, Program Drugi Polskiego Radia, 19 maja 2017 godz. 22:30).

31 K. Groh, *Teoretyczna idea sztuki...*, dz. cyt., s. 63.

powyższy performans był również przedmiotem moich badań, postanowiłam pójść o krok dalej i pogłębić ten proces.

Wykonanie *For a Drummer* wymaga analizy *event score* i podjęcia szeregu decyzji. Chociaż w większości etiud wytyczne są jasno określone przez kompozytora, w kilku sytuacjach pojawia się możliwość wyboru materiałów, jakich artysta może użyć na scenie. Pojawiające się w *For a drummer* słowo „or” („albo”) daje wykonawcy wybór dotyczący używanego materiału czy narzędzia, co w konsekwencji znacząco wpływa na prezentację audiowizualną. W tym momencie pojawia się pewna rozbieżność pomiędzy wcześniej wspomnianą spontanicznością działań a realnym przygotowaniem artysty do wykonania utworu. W swojej publikacji *Training for Performance: A meta-disciplinary account* John Matthews podejmuje rozważania na temat metod przygotowania artystów (aktorów, performerów) do występów. Zwraca uwagę, że performans faktycznie jest „sztuką żywą”, jednak Marina Abramović musiała przygotować swoje ciało na ekstremalne obciążenia, jakim poddawała je w swoich utworach, aby móc w pełni oddać idee za nimi stojące³². Bogactwo znaczeniowe angielskiego „performance” nastrocza tu niemałych problemów interpretacyjnych, jednak Matthews jasno klasyfikuje pojęcia dotyczące aktów artystycznych, oddzielając je od czynności i osiągnięć niezwiązanych z tą sferą. Powołuje się na słowa Alison Knowles, amerykańskiej artystki i członkini Fluxusu, która uważa, że przygotowanie i proces twórczy powinny opierać się na dogłębnej analizie używanych materiałów oraz dostosowaniu ich do używania wedle swoich zamierzeń³³. Poniżej przedstawiam opis tego typu praktyki. Zaznaczam, że naprzemiennie używam tam słów *event* i etiuda, jako że w moim mniemaniu poszczególne fragmenty *For a Drummer* traktować można jako performatywne części na kształt etiud teatralnych – konkretnych sytuacji, zadań do wykonania na scenie.

W przypadku pierwszego *eventu* utworu jako narzędzia wybrałam miotelki perkusyjne oraz klej. Wyboru dokonałam po „teście dźwiękowym” wszelkich możliwych proponowanych przez Brechta kombinacji. Uznałam, że pałeczki perkusyjne po zetknięciu z lepką bądź gęstą powierzchnią wydają ciche, stłumiony dźwięk, który jest niemal niesłyszalny. Idąc tym tropem oraz odnosząc to do mojej idei performansu

32 J. Matthews, *Training for Performance: A meta-disciplinary account*, Bloomsbury, Methuen Drama, London 2011, s. 53.

33 Tamże.

muzycznego zrezygnowałam z tej opcji. Miotelki perkusyjne dzięki swojej budowie wydają szeleszczący, złożony dźwięk, co było słyszalne zarówno w przypadku błota, jak i kleju, dlatego też zdecydowałam się właśnie na to narzędzie. Wybór kleju wydawał się bardziej adekwatny z powodu planowanego miejsca wykonywania utworu.

Event drugi wymagał rozbicia poduszki z pierzem i opróżnienia jej za pomocą uderzeń pałeczkami perkusyjnymi. Użyłam pałeczek firmy Vic Firth (model 5A Black) o klasycznym kształcie główki i o długości 40,64 cm. Aby umożliwić pierzom wydostanie się, dokonałam nacięć na brzegach poduszki.

Trzecia etiuda była dość wymagająca pod względem technicznym. Wykorzystałam spreparowany wąż ogrodowy. Przygotowanie węża polegało na zrobieniu w nim otworów oraz zamknięciu jego dwóch końców za pomocą złączek. Ponieważ zdecydowałam się podczas tej etiudy stworzyć obraz i zostawić swego rodzaju pamiątkę tej ekspresji, pod werblem, na którym grałam, położyłam białe, bawełniane płótno. Przed rozpoczęciem wykonania wąż został wypełniony czerwoną cieczą (wodą zabarwioną farbą do tkanin).

Etiuda czwarta nie była wymagająca. Postanowiłam jednak, że gazety nie będą zwinięte w jednorodną rolkę, zaś poszczególne strony czasopism zgniotę na kształt długich pasków. Trzymanie ich w garściach po pięć i sześć pozwalało na wytworzenie większej liczby dźwięków podczas uderzania w werbel.

Przygotowanie etiudy piątej było burzliwe i zmienne, co doprowadziło do znacznej modyfikacji jej treści. Po pierwsze, z przyczyn technicznych zrezygnowałam ze stołu do ping ponga (nie zmieściłby się w przestrzeni scenicznej). Okazał się on niepotrzebny, ponieważ ta etiuda zakłada obecność dwóch performerów, a ja występowałam solo. Najpierw odbijałam piłeczkę bezpośrednio od werbla, trzymając go rękoma i balansując podskakującą piłką, a następnie odbijałam ją o ścianę.

Etiuda szósta również zakładała obecność dwóch osób. W moim wykonaniu miałam na głowie hełm (prawdopodobnie około czterdziestoletni stary kask motocyklowy). Był on spreparowany, a w zasadzie naprawiony. Poprzedni właściciel napisał na nim mazakiem „POLICJA”. Aby nie wpłynąć znacząco na fakturę kasku, pomalowałam go jedynie srebrną farbą. Uderzałam w niego tłuczkiem do mięsa oraz małym młotkiem.

Ubijanie śmietany podczas etiudy siódmej było bardzo trudne z prostej przyczyny. Nie jest łatwo wykonać to za pomocą miotełek perkusyjnych, których cienkie, aluminiowe włókna wyginają się. Do śmietany 30% dodałam kilka kropel różowej farby. Siedząc na krześle, mieszałam ją do momentu, aż zgęstniała, cały czas pracując nad dźwiękiem i tworząc rytm.

Początkowo mój plan na pracę z materiałem dźwiękowym występu polegał na eksplorowaniu muzyczności przedmiotów przewidzianych w *event score*. Szukałam paraleli między prezentowaną instrukcją a rudymetami perkusyjnymi. Działanie to miało być oparte na interpretacji etiudy i szukaniu jak najlepszego sposobu przekazania jej warstwy ideowej poprzez ruch. Celem dopasowania do każdej z etiud konkretnego rudymentu było jak najlepsze oddanie sensu i przekazu za pomocą prostego, schematycznego ruchu. Rudymenty perkusyjne to seria „wprawek”, ćwiczeń technicznych, które każdy instrumentalista winien znać i umieć zagrać. Dzielią się one na grupy – jedne „wzmacniają” ciało muzyka, skupiając się na nauce symultanicznej gry każdą z kończyn, inne prezentują ćwiczenia techniczne, bazujące na manipulacji pałeczką w celu wytworzenia konkretnego dźwięku.

Aby zobrazować mój pierwotny punkt widzenia i wyjaśnić pewne abstrakcyjne podejście, jakie zrodziło się na początku pracy nad utworem, podam przykład syntezy rudymentów z gestem scenicznym. Projektując w wyobraźni etiudę szóstą, otrzymujemy obraz osoby, która – mówiąc przenośnie – „wbija” drugiej coś do głowy. Bezpośrednio uderzając kogoś, w dodatku młotkiem (lub tłuczkiem), pokazujemy swoją wyższość, potęgę, siłę. Przede wszystkim ma to jednak negatywne konotacje. Po pierwsze, użycie wobec kogoś przemocy (pomimo kasku chroniącego głowę) jest rzeczą niemoralną i niewłaściwą. Po drugie, uderzanie kogoś młotkiem w głowę przywiodło mi na myśl wszelkie działania propagandowe i „wbijanie do głowy” cudzych poglądów i myśli, aby zyskać poparcie. Idąc tym tropem, a także przywołując wybrane wydarzenia chociażby z historii powszechnej, możemy dojść do wniosku, że tego typu działania oparte były na swego rodzaju schematach. Aby zadziałać na psychikę zbiorowości, działania muszą być nieskomplikowane, mocne i dosadne, a przy tym na tyle proste, aby każdy mógł je porównać do swojej sytuacji i zrozumieć. Dlatego najbardziej adekwatnym gestem wydał mi się najprostszy zdawałoby się rudyment *Single Stroke Roll*, polegający na naprzemiennym graniu

równych wartości rytmicznych obiema rękami. Jego celem jest wypracowanie równej, niemal mechanicznej gry obu rąk, przy zachowaniu wspólnej wartości rytmicznej i określonej dynamiki.

Ostatecznie zrezygnowałam z tego pomysłu, kierując się głównie ideami samego ruchu Fluxus, który zakładał jednak tworzenie sztuki w pewien sposób „codziennej”, bardziej choreografii społecznej aniżeli skończonego dzieła artystycznego. Użyte w *For a drummer* perkusjonalia takie jak tłuczek do mięsa czy wąż ogrodowy są przecież elementami niemal każdego gospodarstwa domowego. Ponadto w przypadku wszelkich aktywności artystycznych istnieje ryzyko nagłego „olśnienia”, bądź po prostu zmiany koncepcji czy odczuwania wykonywanego utworu. Narzucając sobie od początku drogę wykonania, nie tylko odbierałam sobie możliwość do emocjonalnego poszukiwania sensu jego wykonania i nadania mu moich indywidualnych cech, ale również dopisywałam w pewien sposób warstwę znaczeniową, która prawdopodobnie nawet nie przyszła Brechtowi na myśl. Oczywiście, nie jest to jednoznaczne z popełnieniem błędu, bowiem odczytywanie sztuki i jej rozumienie na wszelkie możliwe sposoby jest przywilejem odbiorcy. Wchodząc jednak w obowiązki wykonawcy, który odtwarza czyjś utwór, wydawało mi się właściwym nie tworzyć na kanwie *For a Drummer* nowego performansu będącego moim subiektywnym manifestem.

Paradoksalnie więc ograniczyłam swój wpływ na kształt utworu, decydując się na dosłowne wykonanie instrukcji Brechta. Przyjęcie pokornej pozycji odtwórcy nie było jednak mniej kreatywne, ponieważ *For a Drummer* było moim debiutem w roli performera, bardzo silnie wpłynęło na moje dalsze działania i wciąż rezonuje w moim kształtującym się indywidualnym stylu. Poza tym – było próbą, swego rodzaju eksperymentem, wprowadzeniem performansu na muzykologiczne „salony” w praktycznym wydaniu.

Performans odbył się 7 lutego 2017, uczestniczyło w nim około pięćdziesięciu osób. Ważną kwestią było miejsce wykonania utworu. Wybrałam Klubojadalnię Eufemia, położoną w podziemiach warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Decyzja uwarunkowana była głównie specyfiką miejsca oraz grona ludzi je odwiedzających – Eufemia uchodzi bowiem za kolebkę warszawskiej sceny muzyki i sztuk niezależnych. Klaustrofobiczność i kameralność piwnicznego klubu gwarantowała bardziej intymny kontakt z odbiorcami, do którego dążyłam.

Performans trwał około dziesięciu minut. Został nagrany na kamerę lustrzanki cyfrowej nie tylko w celu dokumentacji potrzebnej mi na dalsze studia artystyczne, ale też w celu analizy występu i jego oceny. Poniższa ilustracja przedstawia „kadr” z nagrania. Wykonuję na nim etiudę szóstą – uderzam młotkiem i tłuczkiem do mięsa w kask na swojej głowie. Było to ciekawe przeżycie, biorąc pod uwagę różnicę w dźwięku, jaki słyszałam ja, a jaki widzownia.

Mimo abstrakcyjności moich działań i nietypowego użycia materiałów, tylko jedna osoba powiedziała mi, że zupełnie nie zrozumiała performansu i nie odnajduje się w jego narracji („nie zrozumiałem, słyszałem wcześniej, że jest to »fluxusowe« i nietypowe, tylko tyle”). Wielu odbiorców bardzo indywidualnie interpretowało moje działania. Interesujące były opinie łączące etiudy z sytuacją polityczną, cenzurą – w tym kontekście największe wrażenie wywarł fragment, w którym uderzałam w swoją głowę młotkiem („poczułam, że reagujesz na to, co cię otacza, to nie było tak abstrakcyjne jak myślałam”) – czy seksualnością, której temat pojawił się podczas ubijania śmietany i dźwięku, jaki wydawała („ostatni fragment był bardzo intymny, ekshibicjonistyczny”). Odbiorców, którzy znali wcześniej utwór Brechta (była wśród nich nawet osoba, która uprzednio wykonała *For a drummer*), bardzo zdziwiły etiudy, które przewidują obecność dwóch performerów, a które ja wykonałam solo. W ich opinii umocniło to przekaz wykonania i rezonowało z moimi indywidualnymi przeżyciami („to było bardzo »twoje«, bardzo mocno zaznaczyłaś swoją obecność w utworze Brechta”).

Problematyka utworu

Kwestia przeżycia estetycznego jest ważnym elementem badań zakresu socjologii sztuki. Jest ona tym składnikiem odbioru, który decyduje o jego kwalifikacji jako wytworu artystycznego. Przeżycie estetyczne powoduje, że dzieło zaczyna wywoływać chęć współprzebywania, indywidualnej refleksji. Wynika to często ze spotęgowania egzystencji odbiorcy – uderzenia w te struny, które spowodują, że odnajdzie z utworem cechy wspólne i zidentyfikuje się z jego narracją³⁴. W przy-

34 M. Golka, *Socjologia sztuki*, Centrum Doradztwa i Informacji Difin, Warszawa 2008, s. 175.

padku utworów awangardowych wpisujących się w ruch Fluxus, który opiewał sztukę w codzienności, może być to zdecydowanie bardziej skomplikowane. Wówczas indywidualny odbiór dzieła wydaje się być rzeczą zależną jedynie od wrażliwości widza. Zawsze wymaga on posiadania kompetencji kulturowej, znajomości reguł komunikacyjnych niezbędnych do rozumienia wytworów kultury. To prowadzi do interpretacji, czyli operacji intelektualnej, polegającej na zrozumieniu przed odbiorcą percypowanego dzieła i świadomym uchwyceniu jego treści, budowy, tożsamości³⁵.

Zasadniczym celem tekstu było przedstawienie drogi, jaką musi pokonać wykonawca pracujący nad *event score* i abstrakcyjnym materiałem performansu. Kwestia wykonywania tego typu utworów jest bardzo indywidualna i silnie zależna od subiektywnych odczuć artysty.

Problematyka performansu z punktu widzenia badań muzykologicznych wydaje się bardzo ciekawym, chociaż wymagającym polem badawczym. Szczególnie obiecującą perspektywę stwarza połączenie koncepcji teoretycznych z umiejętnościami praktycznymi. Można śmiało stwierdzić, iż takie podejście wprowadza w badaniach nad muzyką zupełnie nową jakość.

35 Tamże, s. 178.

Bibliografia

Opracowania

- Beaven K., *Performance Art. The Happening*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening/happening>, [dostęp: 21.06.2020].
- Chris Burden shot in the name of art in iconic performance (video), <https://publicdelivery.org/chris-burden-shoot/>, [autor anonimowy, dostęp: 23.06.2020].
- Dezeuze A., *Brecht for beginners*, w: *George Brecht. Events. A Heterospective*, red. A. M. Fischer, Buchhandlung Walther König, Köln 2005 (katalog wystawy).
- Féral J., *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, Editions L'Entretemps, Paris 2011 za: J. Féral, *Rzeczywistość wobec wyzwania teatru*, tłum. W. Prażuch, „Didaskalia” nr 109/110, Wrocław 2012.
- The Fluxus Performance Workbook*, red. K. Friedman, O. Smith, L. Sawchyn, London 2002.
- Golka M., *Socjologia Sztuki*, Centrum Doradztwa i Informacji Difin, Warszawa 2008.
- Grotowski J., *Teksty z lat 1965 - 1969*, wybór i red. J. Degler, Z. Osiński, wyd. 2 popr. i uzup., Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990.
- Johnson K., *George Brecht, 82, Fluxus Conceptual Artist, Is Dead*, <http://www.nytimes.com/2008/12/15/arts/music/15brecht.html> [dostęp: 20.05.2020].
- Mathews J. *Training for Performance: A meta-disciplinary account*, Bloomsbury, Methuen Drama, London 2011.
- Michnik A., *Wejść w świat Fluxusu (jeśli masz odwagę)*, rozm. przepr. A. Suprynowicz, <http://www.polskieradio.pl/8/3887/Artykul/1766720,Wejdz-w-swiat-fluxusu-jesli-masz-odwage>, [dostęp: 20.05.2020] (audycja: *Bariera dźwięku. Przewodnik po muzyce współczesnej*, Program Drugi Polskiego Radia, 19 maja 2017 godz. 22:30).
- O pojęciu sztuki w kulturze współczesnej*, red. A. Kawalec, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010.

- Performance*. Praca zbiorowa, wybór tekstów G. Dziamski, H. Gajewski, J.S. Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984.
- Piekut B., *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits*, University of California Press, Berkeley 2011.
- Reinterpreting Re-performance, <https://helenabarrett1987.wordpress.com/january-2011-study> [autor anonimowy, dostęp: 07.06.2020].
- Rodenbeck J.F., *Radical Prototypes. Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, MIT Press, Cambridge (MA) 2011.
- Ruhrberg K. i in., *Art of the 20th Century*, Taschen, Köln 2005.
- Schechner R., *Performatyka: Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
- Skowron Z., *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 1995.
- Szyszkowska M., *Cale życie w opozycji. Rozmowy z Marią Szyszkowską*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1997, <http://biblioteka.kijowski.pl/szyszkowska%20maria/calezyciewopozy.pdf> [dostęp: 23.06.2020].
- Wesołowski J., *Artysta jako człowiek i jako rzecz. Uwagi obserwatora uczestniczącego*, w: CZŁOWIEK I RZECZ. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 1999.
- Zielińska J., *Czarna skrzynka. Rozmowa z Joanną Zielińską*, rozm. przepr. M. Czyż, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8792-czarna-skrzynka.html?fbclid=IwAR2B5BIPTMjcUargwLT6cHLKx9wtAgglEA3RzKR5PLhyJlh7BSLDyKnY6w> [dostęp: 21.06.2020].