

Barbara Kwiatkowska-Tybulewicz
Uniwersytet Warszawski
Wydział Pedagogiczny

Tabu w sztuce. Refleksje pedagogiczne

Na przełomie XX i XXI wieku pojęcie tabu, szczególnie w kontekście jego przełamывania, pojawiało się wyjątkowo często w debacie publicznej. Słowo „tabu” przestało być jedynie pojęciem etnologicznym czy socjologicznym, ale przeszło do języka ogólnego i pojawiało się zarówno w analizach naukowych tego zjawiska, jak i tekstach medialnych podejmujących tematykę zachowań ludzi w sferze publicznej. Granice tabu w XXI wieku szybko się przesuwają ze względu na przemiany społeczne, obyczajowe, ekonomiczne czy polityczne, z jakimi mamy dziś do czynienia. Mimo iż nadal łatwo wskazać obszary, w których dawne tabu trzymają się mocno, coraz częściej mówi się o kurczeniu się tematów tabu w kulturze współczesnej. Jednocześnie warto zwrócić uwagę na fakt, że do sfery tabuizowanej trafiają dziś zjawiska, które nie podlegały wcześniej tabu. Obserwując tendencje w kulturze współczesnej, można zaryzykować stwierdzenie, że jedną z jej cech jest dzisiaj częste łamanie tabu: „W naszej kulturze i w naszych czasach przekraczanie tabu stało się chic” – jak twierdzi Brian McNair¹, upatrując źródeł tego zjawiska w kulturze obnażania, zacieraniu się granicy między tym, co publiczne, a tym, co prywatne, w kulturze zwierzeń czy w seksualizacji kultury.

Od przełamывania tabu nie jest wolna także przestrzeń sztuki – od najdawniejszych czasów pojawiają się w niej artyści, którzy świadomie burzą konwencje i uderzają w obowiązujące zakazy społeczne i obyczajowe. Precedensowym przypadkiem artysty stojącego przed sądem za swoją sztukę był Paolo Veronese, który wezwany przed wenecki trybunał inkwizycyjny musiał bronić swego dzieła *Ostatnia Wieczerza*. To w XV i XVI wieku twórczość zaczyna być postrzegana w kategoriach wolności, obejmującej początkowo formalne aspekty dzieła, podlegające coraz większej autonomizacji. One zaś niekiedy przysyłając sam temat dzieła, prowadziły do

¹ B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2004, s. 90.

estetycznych przekroczeń. Stopniowe rozluźnianie rygorów cechowych w odrodzeniu oraz ich definitywny rozpad w XVIII wieku, a następnie uniezależnianie się artystów od akademickich, profesjonalnych ograniczeń (XIX w.) prowadziły do autonomizacji pola sztuki. Jednocześnie odrodzenie zapoczątkowało zmianę społecznego statusu artysty, a także jego mitologizację jako jednostki wybitnej, która dzięki swojemu talentowi, wyobraźni i umiejętnościom potrafi dokonywać niemal boskiej kreacji. Wielcy tego czasu, tacy jak Leonardo da Vinci czy Albrecht Dürer, pisali o wolności artysty w akcie twórczym – zarówno twórca, jak i jego dzieła (nawet jeśli przekraczają przyjęte normy) lokują się ponad resztą społeczeństwa i powinny podlegać innym kryteriom oceny moralnej czy prawnej². Warto przyrzeć się tym zjawiskom także z perspektywy edukacji estetycznej. Czy sztuka łamiąca społeczne tabu sprzyja destabilizacji i patologizacji życia społecznego, czy wręcz przeciwnie, stanowi narzędzie kontestacji narzuconych sił normatywnych? Czy w optyce edukacji estetycznej mamy ją traktować jako destabilizującą katastrofę czy przykład eksperymentalnego oporu?

Sigmund Freud pojęcie tabu wywodził z języka polinezyjskiego. Zwracał uwagę na dwubiegunowość samego terminu, który z jednej strony oznacza coś świętego, poświęconego, z drugiej zaś niebezpiecznego, zakazanego i nieczystego. Przeciwnością tabu jest zaś zwyczajność, coś powszechnie dostępnego³. Tabu wyraża się głównie w zakazach i ograniczeniach. Freud podkreślał jednak trudności z uzasadnieniem funkcjonowania czegoś jako tabu. Ograniczenia tabu różnią się zarówno od zakazów religijnych, jak i moralnych, gdyż nie da się ich sprowadzić ani do przykazań Bożych, ani włączyć w system uznający zakazy za konieczne i podający powody tej konieczności. Według Freuda zakazom tabu brak uzasadnienia, a geneza ich nie jest znana. Często tabu pozostaje niezrozumiałe, ale przez podlegających mu traktowane jest jako oczywiste i niewymagające uzasadnienia i wyjaśnienia. „Przyjmuje się powszechnie, że tabu jest starsze od bogów i wywodzi się z epoki przedreligijnej”⁴. Freud dokonał podziału tabu na trwałe i tymczasowe. Pierwsze dotyczy kapłanów, wodzów, zmarłych i wszystkiego, co się z nimi wiąże. Drugie zaś związane jest z pewnymi sytuacjami, np. menstruacją, połogiem, polowaniem itp. W książce *Totem i tabu* przytoczył także dokonany przez Wilhelma Wundta podział zakazów tabu ludów Austra-

² J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, s. 12.

³ S. Freud, *Totem i tabu*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1993, s. 23.

⁴ Ibidem.

lii, w zależności od tego, czy dotyczą zwierząt, ludzi czy przedmiotów. Tabu zwierzęce polega na zakazie zabijania i spożywania mięsa danego zwierzęcia. Tabu ludzkie dotyczy osób w konkretnej sytuacji życiowej, np. młodzi mężczyźni w okresie inicjacji, kobiety w czasie menstruacji i w połogu, noworodki, chorzy i zmarli. Tabu trzeciego rodzaju odnosi się do roślin, drzew, domów i miejscowości – związane jest z regułą, iż wszystko, co z jakiegoś powodu wzbudza lęk lub jest niesamowite, staje się przedmiotem tabu⁵. Mimo że tabu ludów pierwotnych wydaje się zbyt odległe człowiekowi naszej cywilizacji – podkreślał Freud – to nie jest obce ludziom współczesnym, gdyż przestrzegane przez nas moralne i obyczajowe zakazy mogą wiązać się z pierwotnym tabu, które przeszło długą drogę od lęku przed niewyjaśnioną siłą demoniczną, przez przymus obyczaju i tradycji do przymusu prawa⁶.

Współczesne rozumienie pojęcia tabu uległo pewnemu przesunięciu. W definicjach słownikowych na pierwszy plan wysuwa się rozumienie tabu jako czegoś, o czym się nie mówi w społeczeństwie, np. „wszystko to, co objęte zakazem społecznym, o czym nie należy rozmawiać; temat, którego nie należy poruszać”⁷, „to, o czym się nie mówi lub co jest zakazane w jakimś społeczeństwie, ponieważ jest wstydlive, niebezpieczne, kontrowersyjne lub przykre”⁸, „nieformalny zakaz poruszania pewnych tematów lub używania pewnych słów, uważanych za niemoralne, niebezpieczne, kontrowersyjne itp.; także temat, którego nie wolno poruszać, lub słowo, którego nie wolno używać”⁹. Tabu oddaliło się dziś od przestrzeni magicznej czy religijnej, związało się mocno ze sferą obyczajową. Definicją tabu, na której będę się opierała w kontekście podejmowanego przeze mnie tematu, jest ta sformułowana przez Annę Dąbrowską:

(...) tabu, jest zjawiskiem kulturowym, obejmującym wszystko to, co jest objęte zakazem społecznym (czasem również prawnym); są to zachowania, których nie należy praktykować i tematy, jakich nie należy poruszać w danej społeczności (nie wypada o nich mówić), ponieważ są uznawane za wstydlive, niebezpieczne, kontrowersyjne, przykre lub niemoralne¹⁰.

⁵ W. Wundt, *Mythus und Religion*, Leipzig 1906, s. 303, [za:] S. Freud, *Totem i tabu*, s. 28.

⁶ S. Freud, *Totem i tabu*, s. 29.

⁷ *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Reader's Digest Przegląd, Warszawa 2001, s. 1118.

⁸ *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 4, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 7.

⁹ *Wielki słownik wyrazów obcych* PWN, red. M. Bańko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 1227.

¹⁰ A. Dąbrowska, *Zmiany obszarów podlegających tabu we współczesnej kulturze*, „Język a Kultura” 2008, t. 20, s. 175.

Rozpatrując tabu jako zakazane tematy i zachowania, trzeba podkreślić, że istotne jest to, kto narusza tabu, w jakich okolicznościach to czyni oraz w jakim celu (w jakim kontekście). Freud podkreślał, że przekraczanie zakazów tabu uważane było za niebezpieczne, wiązało się z zagrożeniem społecznym, i tym samym zawsze powiązane było z sankcją – karą. Pierwotnie karę pozostawiano wewnętrznemu mechanizmowi: tabu mściło się samo – potężne bóstwo zsyłało karę na winnego złamania zakazu. Później społeczności zaczęły brać na siebie obowiązek ukarania winowajcy, którego zakazany czyn był odbierany jako zagrożenie dla całej grupy¹¹. Człowiek, który przekroczył tabu, sam staje się tabu, gdyż ma niebezpieczną zdolność kuszenia innych, by poszli za jego przykładem. Wzbudza zazdrość, gdyż zrobił coś, czego innym robić nie wolno. Gdy dodamy do tego freudowski punkt widzenia podkreślający, że zakazy dotyczą często czynności, które mogą być źródłem radości (swoboda ruchów, swoboda życia seksualnego), przestaje dziwić potencjał zaraźliwości przełamывania tabu¹². Jeśli inni członkowie społeczności nie ukaraliby winnego, staliby się świadomi tego, że pragną naśladować winowajcę¹³. Dzisiaj sankcją za złamanie tabu jest nieaprobująca reakcja społeczeństwa. Nie każdy jednak, kto zdecyduje się na przekroczenie zakazu, ponosi jednakowe konsekwencje, gdyż tabu jest zmienne kulturowo i zmienia się w czasie: to, co w jednych grupach społecznych jest nieakceptowane, w innych nie jest obwarowane zakazami.

Anna Dąbrowska poddała analizie tematy tabu w naszym kręgu kulturowym. Zaobserwowała przeobrażenia i przesunięcia obszarów tabuizowanych, jakie dokonały się w XXI wieku. Podzieliła tematy tabu na trzy grupy: te, które przestały być kontrowersyjne w XXI wieku, pozostające tabu oraz takie, które dopiero współcześnie dołączyły do sfer zakazanych¹⁴. Analizę Dąbrowskiej doskonale obrazują przykłady współczesnych projektów artystycznych, w których wyraźnie widać zmieniające się tendencje w tematach, o których lepiej nie mówić, i zachowaniach, jakich bezpieczniej unikać. *Shock art* (sztuka szoku) to sztuka przełamująca tabu, zmuszająca do przyznania, że mamy skłonności do utrzymywania pewnego nieformalnego porządku i niechętnie przyzwalamy na jego naruszanie, gdyż mogłoby to zagrozić naszej wizji świata. Anthony Julius w książce *Transgression. The Offenses of Art* stawia tezę, że sztuka wcale nie zmierza do unicestwienia

¹¹ S. Freud, *Totem i tabu*, s. 25.

¹² Ibidem, s. 36.

¹³ Ibidem, s. 37.

¹⁴ A. Dąbrowska, *Zmiany obszarów...*, s. 177.

tabu, działa raczej w przekonaniu o jego trwałości, gra z przesądem nie likwidując go¹⁵. Projekty artystyczne przełamujące społeczne tabu często spotykają się z wrogim przyjęciem, bazującym na upraszczających osądach, w których dzieło postrzegane jest głównie jako atak na konkretne wartości. W rzeczywistości sztuka poruszająca tematy tabu uświadamia odbiorcom bezrefleksyjne podporządkowanie się pewnym normom, które nie wymaga wyjaśnienia (podobnie Freud tłumaczył podporządkowanie się tabu). Może tym samym wywoływać psychologiczny dyskomfort spowodowany uświadomieniem sobie własnych ograniczeń oraz przełamaniem naszych przekonań. Dodatkowo złamanie tabu w kontekście sztuki nadaje temu czynowi pewien immunitet, co u odbiorcy powoduje uczucie bezsilności. Julius wskazuje jeszcze na jeden ciekawy aspekt takich prac: stymulowanie pamięci kulturowej, np. „chrześcijaństwo odrzuciło żydowskie prawo czystości, ale odrzucenie prawa nie jest tym samym, co odrzucenie tabu, które gdzieś podskórnie pokutuje. Na co dzień zdelegitymizowane, gdy jest atakowane przez transgresyjną sztukę, ujawnia swoją ciągle aktualną moc”¹⁶. Sztuka uderzająca w tabu rozbija zatem iluzję, ujawnia przesady, zawiesza funkcjonowanie „oczywistości” oraz wstrząsa naszym dotychczasowym rozumieniem świata.

Pierwszą grupę wyłoniłą przez Dąbrowską stanowią te tematy i zachowania, które współcześnie przestają być tabu. Badaczka zaliczyła do nich choroby (rak, choroby psychiczne, niepełnosprawność, AIDS), narkotyki i używki, pedofilię, śmierć, operacje plastyczne i przede wszystkim seks. Przyglądając się projektom artystycznym, w których podejmowana jest powyższa tematyka, można zauważyć, że to, co wywoływało szok jeszcze na koniec XX wieku, współcześnie nie powoduje u odbiorców reakcji oporu. *Olimpia* Katarzyny Kozyry (1996), przedstawienie chorego ciała jako kwestionowanie estetycznych standardów kobiecego aktu, projekty Artura Żmijewskiego *Oko za oko* (1998), *140 cm* (1999), *Na spacer* (2001), w których artysta wystawia na pokaz ciała odbiegające od współczesnego kanonu piękna, czy *Intra Venus* Hannah Wilke (1992–1993), w którym artystka ukazuje własne ciało dotknięte chorobą, wpisują się we współczesną tendencję nieunikania tematów związanych z chorobą, niepełnosprawnością oraz dysfunkcją fizyczną i psychiczną. Obecność osób niepełnosprawnych w przestrzeni sztuki (jako temat projektów artystycznych, ale także jako twórców) przestaje już dziwić.

¹⁵ A. Julius, *Transgression. The Offenses of Art*, London 2002, s. 152–153, [za:] J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce...*, s. 35.

¹⁶ Ibidem, s. 37.

Prawo do bycia innym manifestują aktorzy z zespołem Downa oraz z autyzmem z Teatru 21 Justyny Sobczyk. Teatr działa od 2005 roku i wystawia sztuki na deskach teatrów w Polsce oraz za granicą. Justyna Sobczyk podkreśla, iż „w Teatrze 21 badamy, co się dzieje, gdy otwieramy przestrzeń dla tematów tabu. Czy nie jest tak, że przekazujemy innym jako wzór normalności obraz znormalizowanego człowieka, którym sami wcale nie jesteśmy? Pompujemy im złudę”¹⁷. Sztuki Teatru 21 stanowią krytyczny komentarz do rzeczywistości, w której dorosłe osoby z niepełnosprawnością są traktowane niepoważnie. Jednocześnie spektakle nie koncentrują się jedynie na sytuacji osób niepełnosprawnych, ale ukazują szerszy obraz świata, przesycanego problemami, absurdami, ale także radościami.

W nieco innym kontekście osoby niepełnosprawne w teatrze pojawiły się w głośnym spektaklu szwajcarskiego reżysera Milo Rau *120 dni Sodomy* (2017). Sztuka nawiązywała bezpośrednio do ostatniego filmu Piera Paolo Pasoliniego *Salò, czyli 120 dni Sodomy*, zrealizowanego w 1975 roku. Rau przeniósł akcję filmu na deski teatru (to sztuka o kręceniu filmu), decydując się na kontrowersyjny zabieg: w roli panów i narratorki obsadzeni zostali aktorzy repertuarowi, w roli niewolników zaś aktorzy z teatru Hora – osoby z niepełnosprawnością mentalną, głównie z zespołem Downa. Taki pomysł reżysera całkowicie zmienił temat spektaklu, koncentrując się na sytuacji osoby niepełnosprawnej, uwikłanej w siatkę teatralnych zabiegów, konwencję, rutynowe schematy odbioru sztuki przez widza. Współczesny odbiorca „nauczył się” już uczestnictwa w sztukach, w których pojawiają się osoby niepełnosprawne. Wie, że nie wolno popadać w sentymentalizm czy fałsz współczucia, zdaje sobie sprawę, iż niepełnosprawność nie powinna być taryfą ulgową przy ocenie końcowego, artystycznego efektu, a udział w tego typu sztuce ma za zadanie podważyć u widza uniwersalność kategorii normalności. Rau totalnie zaburza te wyuczone schematy odbioru. Widz, który ogląda odgrywane sekwencje orgii i upokorzeń, umowne pastwienie się nad aktorami Hory wykonującymi polecenia panów – aktorów pełnosprawnych, nie ma możliwości wesprzeć się na wyuczonych konwencjach czy utartych schematach myślowych. Reżyser pokazuje teatr nie jako miejsce terapii, ale jako miejsce opresji. Tym samym zaburza usystematyzowany tryb odbioru, naszą bezpieczną teatralną perspektywę widza¹⁸. Taki rodzaj

¹⁷ T. Sobolewski, *Polska i świat oklaskują Teatr 21*, „Gazeta Wyborcza” wersja elektroniczna, <https://wyborcza.pl/1,75410,19489657,teatr-21.html> (dostęp: 11.12.2018).

¹⁸ P. Gruszczyński, *120 x 21*, „Dwutygodnik”, wydanie 211, 05.2017, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7192-120-%C3%97-21.html> (dostęp: 11.12.2018).

obecności osób niepełnosprawnych w sztuce i kontrowersja, jaką wywołała sztuka szwajcarskiego twórcy, pokazują, że obecność osób niepełnosprawnych w przestrzeni artystycznej nie jest już może tematem tabu, ale tylko wówczas, kiedy całość odbywa się w klarownych, znanych i wcześniej zaakceptowanych schematach i konwencjach.

Do drugiej grupy tematów, zaproponowanej przez Dąbrowską – co nadal jest tabu w XXI wieku – badaczka zaliczyła: gwałt i przemoc seksualną, śmierć – umieranie (aspekt fizjologiczny), kanibalizm, starość, religię, niektóre części ciała, nagość, klonowanie, sztuczne zapłodnienie oraz zagadnienia dotyczące seksu – tematyka seksualna w rozmowach z dziećmi¹⁹. Szukając projektów artystycznych, które potwierdziłyby tę diagnozę, trzeba wziąć pod uwagę takie prace, które powstały w XX wieku, ale ich odbiór nadal powoduje u odbiorców pewien opór, albo prace z XXI wieku, w których artyści poruszają tematykę pozostającą społecznie w sferze tabuizowanej. Dla współczesnych społeczeństw zachodniej cywilizacji charakterystyczny jest kult młodości, pięknego, sprawnego i wysportowanego ciała. Jednocześnie wydłużająca się długość życia powoduje także przesuwanie się granic młodości – trwa ona dłużej nie tylko z perspektywy społecznej (wchodzenie w dorosłość, pełnienie określonych ról społecznych, samodzielność ekonomiczna), ale także z perspektywy biologicznej (zdrowy tryb życia). Niechętnie zatem mówimy o starości, zniedołężnieniu, okresie, który nieuchronnie prowadzi nas do śmierci. Myśląc o starości i fizjologicznym aspekcie umierania, trzeba przywołać *Obrzędy intymne* Zbigniewa Libery (1984), rejestrację opieki nad umierającą babką artysty, Reginą. Jak tłumaczył sam twórca: „Film dokumentuje najprostsze czynności, które wykonywałem codziennie: karmienie, mycie, przewijanie mojej babki. Przedstawiona sytuacja na pewno była żenująca, niesmaczna, objęta społecznym tabu”²⁰. *Obrzędy intymne* do dzisiaj oceniane są przez odbiorców bardzo ambiwalentnie. Z jednej strony pojawiają się analizy podkreślające aspekt oddania, poświęcenia i miłości, jaki bije z tej pracy, z drugiej zaś poddawane są krytyce ze względu na stawianie widza w charakterze podglądacza najbardziej intymnych chwil w życiu umierającego człowieka.

Koniec życia zazwyczaj budzi w ludziach lęk przed nieznanym i przed bólem, z którym często przychodzi zmagać się w ostatnich chwilach. Tabu

¹⁹ A. Dąbrowska, *Zmiany obszarów...*, s. 181.

²⁰ *Libera*, Katalog do wystawy: *Zbigniew Libera. Prace z lat 1982–2008*, red. D. Monkiewicz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, BWA Wrocław Galeria Sztuki Współczesnej, Warszawa 2009, s. 52.

umierania związane jest także z fizjologią umierającego ciała, które traci własną integralność. Przykładem działań artystycznych, które mogą wpisywać się w ten rodzaj tabu, jest twórczość włoskiego reżysera Romeo Castellucciego – jego realizacje sztuk teatralnych wywołują kontrowersje związane z przełamywaniem tabu społecznego. W tym miejscu warto przywołać dwa jego przedsięwzięcia: operę *Orfeusz i Eurydyka* (2014) oraz *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2010), w polskim tłumaczeniu: *O twarzy. Wizerunek Syna Boga*. Castellucci to światowej sławy reżyser teatralny, laureat Złotego Lwa Biennale Sztuki w Wenecji, którego trylogię *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, inspirowaną *Boską komedią* Dantego, uznaje się za jedno z najważniejszych wydarzeń artystycznych XXI wieku. W *Orfeuszu i Eurydyce* Castellucci zastosował wyjątkowo wymowną metaforę, utożsamiając Eurydykę z realną kobietą Els dotkniętą zespołem zamknięcia (śpiączką). Podczas wykonania opery widzowie mogli na wielkim ekranie, obejmującym obszar całej sceny, obserwować transmisję obrazu z ośrodka rehabilitacyjnego, w którym przebywała kobieta. W tym samym czasie, przez słuchawki na uszach, Els słyszała wszystko to, co się właśnie odbywało w Le Monnaie – operze brukselskiej (operę, arie, owacje publiczności itp.). Wyświetlanej wideorejestracji towarzyszyły napisy przedstawiające historię Els: od narodzin w 1986 roku, przez udar mózgu do zespołu zamknięcia. Reżyser zestawiał więc sytuację chorej kobiety z Eurydyką, przebywającą w mitycznej krainie, między światem żywych a umarłych. Połączył także muzykę, jako element terapii stosowanej przez lekarzy w celu pobudzenia mózgu, z operą, w której muzyka przeżywa śmierć. Zaangażowanie osoby z zespołem całkowitego zamknięcia do przedstawienia teatralnego wydało się niektórym odbiorcom dość kontrowersyjne. Zestawienie prawdziwej historii Els z mitem o Orfeuszu i Eurydyce interpretowane było jako zabranie głosu w kwestiach etycznych, które nadal w naszym społeczeństwie pozostają w obszarze tabu.

Opera *Orfeusz i Eurydyka* nie wywołała jednak takiego oburzenia jak drugi przykład twórczości Castellucciego, a mianowicie *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*. To spektakl wcześniejszy od zaprezentowanej powyżej opery, wywołał on bardzo duże oburzenie wśród części widowni. Przykład ten dotyczy nie tylko sfery tabu związanej ze starością i fizjologią, ale także wchodzi w obszar bardzo delikatnej przestrzeni – religii. Religia jest (szczególnie w Polsce) obszarem silnego oddziaływania tabu, co widać w reakcjach na próby jego łamania. Spektakl Castellucciego ukazuje relację między dorosłym synem pielęgnującym schorowanego, zniedołęż-

niałego, nietrzymającego kału ojca. Nasuwa się od razu podobieństwo do wspomnianych wcześniej *Obrzędów intymnych* Libery – opieka, starość, ukazanie czynności fizjologicznych, niepokoju wywołanego niemożliwą już do opanowania zniedołężniałą cielesnością. Syn kilkakrotnie zmienia ojcu pieluchę, myje go na oczach widzów, ubiera, sprząta przestrzeń sceny, która coraz bardziej zanieczyszczana jest przez ojca brunatną substancją – kałem (sofa, podłoga). Wszystko to odbywa się w czasie realnym, ze spokojem i oddaniem. Tylko po sali rozchodzi się mdły zapach – smród. Kontrowersyjność (a przez niektórych uważana nawet za bluźnierczość) polega w tym spektaklu na tym, że tłem do rozgrywających się scen opieki nad starym ojcem jest olbrzymi, wypełniający cały horyzont sceny, wizerunek Chrystusa z renesansowego obrazu Antonella da Messiny z 1465 roku *Salvator mundi*. Wizerunek pozostaje tłem przez cały czas trwania spektaklu. W drugiej jego sekwencji grupa dzieci rzuca granatami w tę twarz, a w trzeciej wizerunek najpierw wybrzusza się, ulega deformacji (jakby spod niego coś chciało się wydostać, coś okropnego, budzącego lęk), by po oblaniu brunatną substancją zostać podarty, pozostawiając tylko świetlisty napis: „You are my shepherd/You are not my shepherd”. Spektakl interpretowany był jako studium starości czy starczej bezsilności (Golgota starości), ale także jako spektakl o duszy świata i sensie, jakie w XXI wieku mają słowa „Bóg”, „pasterz”, „wiara”. W tym kontekście stary ojciec może być metaforycznym ukazaniem Boga Ojca, starego, zniedołężniałego, bez należnego mu kultu, bez kościoła, bez człowieka. A Jezus jest tylko pięknym wizerunkiem na obrazie. Spektakl ten, dotykający tematu starości i umierania, przez wplecenie wątków religijnych wywołał skrajne reakcje²¹.

Przykładów projektów artystycznych, w których artyści dotykali obszaru tabu religijnego, było w ostatnim czasie sporo. Wymieńmy tylko najbardziej znane: *La nona ora* Maurizia Cattelana (1999) – rzeźba papieża Jana Pawła II przygniecionej meteorytem, która pokazana w Warszawskiej Zachęcie w 2000 roku wywołała prawdziwy skandal. Mimo prób tłumaczenia zamysłu artysty przez kuratora Haralda Szeemanna, iż papież przytłoczony jest ciężarem świata współczesnego (świata niekierującego się duchowymi celami), a ciężar ten i trud z nim związany symbolizowany jest przez kamień, podejmowane były próby „oswobodzenia” papieża spod głazu, które

²¹ T. Cyz, *Bóg robi pod siebie. Pasja według Castelluccio*, „Dwutygodnik”, wydanie 68, 10/2011, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2775-bog-robi-pod-siebie-pasja-wedlug-castelluccio.html> (dostęp: 7.11.2018).

skończyły się uszkodzeniem rzeźby²². Wystawa *Irreligia. Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej* (2001), prezentowana w Brukseli, o której Kazimierz Piotrowski (inicjator i organizator) mówił, iż jest grą słów „irracjonalność” i „religia”, ale nie jest manifestacją antyreligijną. „W postawie irreligijnej chodziło o pytania dotyczące podstawy doktryny religijnej, które są kulturowymi więzami jednostki, a nie kwestionowanie (jak w ateizmie) transcendencji”²³. Kolejne przykłady to *Pasja* Doroty Nieznańskiej (2001), za którą artystka stanęła przed sądem oskarżona o obrazę uczuć religijnych, oraz *Adoracja Chrystusa* Jacka Markiewicza (1993), film wideo, na którym widzimy nagiego artystę adorującego średniowieczny krucyfiks. Praca wywołała prawdziwy skandal dopiero dwadzieścia lat po powstaniu, kiedy pokazywana podczas wystawy *British British Polish Polish* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie w 2013 roku odebrana została przez część społeczeństwa polskiego jako bluźniercza. Ostatnim przywołanym przeze mnie przykładem niech będzie *Kłątwa* (2017), w reż. Olivera Frlijicia, wystawiana w Teatrze Powszechnym w Warszawie. To spektakl oparty na dramacie Stanisława Wyspiańskiego, w który reżyser włączył mocno dyskusyjne sceny, takie jak profanacja krzyża czy imitacja seksu oralnego z figurą Jana Pawła II. Spektakl zdecydowanie miał zaszokować widzów, stawiając jednocześnie ważne pytania o kondycję współczesnego kościoła. Przyznać jednak trzeba, że tej realizacji brak egzystencjalnej głębi, jaką mają spektakle Castelluccio, opisane wcześniej. Próby przełamywania tabu religijnego wywołują ostrą reakcję nie tylko w Polsce. Wystarczy wspomnieć falę protestów po opublikowaniu w 2006 roku karykatur Mahometa, co uznane zostało za obrazę uczuć religijnych muzułmanów.

Ostatnią grupą tematów, wyszczególnionych przez Dąbrowską, są te, które dopiero teraz włącza się do sfery tabu. Należą do nich m.in. polityka – poprawność polityczna, pieniądze i błędy lekarskie. Badaczka stwierdza, że powstawanie nowych tabu przebiega znacznie wolniej niż proces łamania istniejących, z tego względu jest ich znacznie mniej²⁴. Tabu związane z polityką czy poprawnością polityczną jest często krótkotrwałe, ograniczone do okresu sprawowania władzy przez daną opcję polityczną. Dąbrowska przywołuje w tym kontekście tabu językowe – zakaz mówienia (czy nakaz niemówienia) oraz używania określonych wyrazów, np. w naszej obecnej sytua-

²² J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej...*, s. 288.

²³ Ibidem, s. 297.

²⁴ A. Dąbrowska, *Zmiany obszarów...*, s. 188.

cji politycznej do takiego tabu językowego należą wyrazy „kaczka”, „kaczor”, które użyte w nieodpowiednim kontekście mogą napotkać niechęć w określonych grupach społecznych²⁵. W podobnym kontekście tabu językowego zaczęło funkcjonować słowo „konstytucja” oraz charakterystyczna graficzna forma zapisu tego słowa, stworzona przez artystę Luka Rayskiego.

Z pewnym rodzajem poprawności politycznej związane jest także nieporuszanie w sztuce określonych tematów politycznych. 9 kwietnia 2018 roku artysta Paweł Althamer złożył pod Pałacem Prezydenckim w Warszawie portret Lecha Kaczyńskiego wykonany w pniu brzozy, twarz byłego prezydenta umieszczona została w owalu przypominającym portret nagrobny lub okno samolotu, a na pniu znalazła się także czerwono-biała szachownica – znak polskich sił powietrznych (*Prezydent*, 2018). Wykorzystanie brzozy nie było przypadkowe. Komisja Badania Wypadków Lotniczych Lotnictwa Państwowego ustaliła, iż prezydencki samolot rozbił się w 2010 roku m.in. w wyniku zahaczenia o brzozę. Przeciwnicy tej teorii przekonują, że taka przyczyna wypadku nie może być prawdziwa i zarzucają drugiej stronie wiarę w „mit pancernej brzozy”. Brzoza stała się zatem centralnym symbolem sporu o Smoleńsk i tym samym symbolem narodowej niezgody²⁶. Jako jedno z najbardziej „polskich” drzew brzoza milcząco świadczyła narodowym i jednostkowym tragediom w dziełach Mickiewicza, Broniewskiego czy Iwaszkiewicza – jako drzewo piękne, lecz przepełnione melancholią²⁷. Unieruchomiona twarz prezydenta – zakłeta w brzozie – wskazuje także na unieruchomienie całej polskiej wspólnoty, którą głowa państwa reprezentuje²⁸. Rzeźba *Prezydent* ustawiona w pozycji wertykalnej (w przestrzeni publicznej funkcjonowała tylko w pozycji horyzontalnej) może przywoływać na myśl totem – pionowy bożek, w którym Lech Kaczyński nie ma ciała, a tylko oblicze. Jak tłumaczył artysta, jest to rzeźba w staroplemiennym znaczeniu, to zarazem wotum i totem, „przy którym można się na chwilę zatrzymać i zastanowić: czy jestem przepełniony nieważnością, czy może wolałbym kochać ludzi”²⁹. Wykorzystanie wizerunku zmarłego prezydenta w sztuce współczesnej nie spotkało się jednak z uznaniem. Mimo iż w żadnym razie nie można tutaj mówić o szarganiu pamięci

²⁵ Ibidem, s. 189.

²⁶ J. Banasiak, *Wspólnota zakłeta w brzozie. Wokół „Prezydenta” Pawła Althamera*, „Szum” 2018, nr 22, s. 57.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, s. 58.

Lecha Kaczyńskiego, nie ma także bulwersującej formy, a sam artysta podkreśla neutralność własnej propozycji artystycznej, to sam fakt sięgnięcia po tematykę smoleńską przez artystę kojarzonego raczej z inną opcją polityczną uznany został przez konserwatywnych i prawicowych publicystów i odbiorców za nadużycie.

Ludzie niełatwo wyzbywają się tabu, a próby jego łamania rzadko spotykają się z pozytywnym oddźwiękiem. Zazwyczaj grupy, dla których dane zakazy są ważne i nienaruszalne, najmocniej bronią tabuizowanej przestrzeni. Przekraczanie istniejących zakazów społecznych jest domeną ludzi młodych, uważających się za grupę, która ma do tego większe prawo niż pokolenie ich rodziców czy dziadków. Od przedstawicieli starszych generacji oczekują oni raczej przestrzegania tabu, gdyż postrzegają ich jako strażników istniejących tabu z racji wychowania w tradycyjnym poczuciu wartości³⁰. Przyglądając się historii sztuki, można dojść do wniosku, że twórcy łamiący tabu stanowili awangardę zmian społecznych i kulturowych. Mogłoby to potwierdzać tezę, iż jednostkowe przykłady łamania tabu mogą być zapowiedzią zjawisk, które w przyszłości staną się masowe.

Zjawisko przełamywania tabu w sztuce jest ważne także w kontekście edukacji estetycznej. Jeśli myślimy o edukacji przez sztukę, to od razu stawiamy w obliczu pytania: ale jaką sztukę? Nie jest to pytanie nowe, gdyż już w starożytności doceniano z jednej strony eksponowanie moralizatorskich aspektów oddziaływania sztuki (wzory moralnego postępowania, przywracanie wewnętrznej harmonii człowieka: orientacja platońska), a z drugiej również sztukę działającą na zasadzie arystotelesowskiego katharsis, wywołującą silne emocje, prowadzącą do oczyszczenia (orientacja arystotelesowska). Nurt platoński i arystotelesowski odpowiadają nietzscheańskiemu podziałowi na sztuki apolińskie i dionizyjskie, przez co wyznaczają kierunki filozoficznego myślenia o relacji człowiek–sztuka³¹. Koncentrując się na sztuce współczesnej i próbach łamania tabu przez artystów, trzeba zadać pytanie o to, w jaki sposób taka sztuka może (i czy powinna) być elementem edukacji estetycznej. Z jednej strony pojawiają się głosy mówiące o tym, iż doświadczenie sztuki jest dziś doznaniem ekstremalnym, wymykającym się językowi. Strach przed taką sztuką jest związany z tym, że artyści pokazują rzeczy, do opisu których brakuje języka.

³⁰ A. Dąbrowska, *Zmiany obszarów...*, s. 182.

³¹ B. Kwiatkowska-Tybulowicz, *Wychowawcze aspekty sztuki współczesnej. Z perspektywy pedagogiki krytycznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 8.

Sztuka często pokazuje sytuacje graniczne, które są kluczowymi zagadnieniami filozoficznymi, a zarazem tabu społecznym. Niestety cały czas pokutuje stereotyp, że przychodzimy do galerii oglądać rzeczy piękne (...). To rzeczywistość bywa skandaliczna, a sztuka to czasem pokazuje (...). To nie artyści tworzą wojny w imię ideologii, czy religii, tylko je pokazują³².

Z drugiej strony mamy głosy pytające:

Jeśli sztuka odrzuca kategorię piękną, to jaki ma związek z tym, co od wieków nazywano sztuką? Dlaczego jeszcze twórcy takich dzieł posługują się pojęciem sztuki? Dlaczego roszczą sobie prawo do uprawiania wyjątkowej, pożądanej i obdarzanej prestiżem działalności społecznej? Jeżeli łamie społeczne tabu, to sprzyja destabilizacji i właśnie patologizacji życia społecznego. Czym innym jest naruszanie społecznych norm i zakazów, niż właśnie patologią?³³

Przedstawione powyżej dwa stanowiska można odnieść do dwóch terminów wprowadzonych przez Deleuze'a i Guattariego: „naczelnego” (major) i „pomniejszego” (minor)³⁴. Są to terminy rozróżniające normatywne i mutacyjne procesy w sztuce, nauce, języku i całym społeczeństwie. Naczelną sztuką, nauką, językiem dominują w danej tradycji: to wielkie dzieła, wielkie wydarzenia, wielcy ludzie. To stabilność, wieczność, stałość, normalizacja, utrwalone cele, kontrolowane naruszanie granic między wewnątrz a zewnątrz systemu, tym, co właściwe, a co niewłaściwe. Pomniejsza działa w naczelnym, ale ma mutacyjną siłę: to przekraczanie ustalonych schematów, przygodność, poruszanie się po obrzeżach rozrastającej się sieci cytatów i odniesień, osobliwość, przemieszczenie, pomieszanie – pomniejsza sprawia, że normatywne siły mutują, delikatnie różnicują się, wykręcają. Najciekawsze jest to, co znajduje się pomiędzy: strefa styku, strefa eksperymentów, na której normy stają się mutacją, a mutacje stają się normatywne. W tym kontekście warto zadać pytanie: jaką chcielibyśmy mieć edukację estetyczną: normatywną czy mutacyjną? Współcześni artyści często wychodzą poza krąg estetycznych nawyków, a sformułowana przez nich wizja świata i człowieka otwiera się na wszystkie przejawy rzeczywistości, także i te, które skrywają się w mrocznej sferze tabu. Sztuka może być ażylem dla tego, co różnorodne, inne, nieznane, fragmentaryczne, niepokładane, banalne, pozornie niepo-

³² M. Klimczak, *Sztuka czasami bije po twarzy. Rozmowa ze Stanisławem Rukszą*, Szczecin: naszemiaszemiasto.pl, <http://szczecin.naszemiasto.pl/artykul/mm-trendy-sztuka-czasami-bije-po-twarzy-zdjecia,4234424,artgal,t,id,tm.html> (dostęp: 7.11.2018).

³³ P. Bernatowicz, *Czy kultura i sztuka są w stanie obłąkania? Pytania o edukację kulturową i artystyczną*, „ArsForum” 2018, nr 3, s. 85.

³⁴ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc Plateau*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016 lub i idem, *Kafka: Toward a Minor Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.

trzebne. Postrzegając wychowanie estetyczne w sensie węższym, jako kształcenie wrażliwości i kultury estetycznej człowieka, oraz w sensie szerszym, w rozumieniu całościowego i całościowego wychowania przez sztukę, czyli oddziaływania na całego człowieka, w sferze intelektualnej, moralno-społecznej i twórczej³⁵, warto wziąć pod uwagę różne formy oddziaływania na odbiorcę, które proponują współcześni artyści. Koncentrowanie się w edukacji estetycznej jedynie na dziełach mieszczących się w koncepcji sztuki i piękna, utrwalonej w teorii wychowania estetycznego, może prowokować zarzut wybiórczości i nieprzystawalności do współczesności, a co za tym idzie pozbawiania możliwości odpowiedzi na ważne w perspektywie dzisiejszego pejzażu kulturowego pytania. Przyjęcie strategii mutacyjnej w obszarze edukacji estetycznej mogłoby poruszyć skostniałą skorupę nawyków edukatorów estetycznych i rozluźniając dotychczasowe strategie i z góry ustanowione cele, wpuścić do praktyki (i także teorii) edukacyjnej nieco świeżości. Wydaje mi się, że właśnie zaburzając dotychczasową strukturę edukacji estetycznej, można poruszyć te jej elementy, o których od samego początku była mowa w teorii wychowania estetycznego, ale w praktyce pedagogicznej uległy one stępieniu i zupełnie przestały pełnić swoją funkcję. Mam tu na myśli wielokrotnie podkreślane w pracach teoretycznych dotyczących wychowania estetycznego rozwijanie wyobraźni i postawy twórczej, otwarcie na drugiego człowieka, antycypacyjną funkcję sztuki w wychowaniu, spontaniczność, wspólnotowość itp. Jak podkreśla Krystyna Pankowska, teoria wychowania estetycznego powstawała w przestrzeni kulturowej i wychowawczej z wyraźnie wytyczonymi granicami estetycznymi i etycznymi³⁶. W kontekście współczesności, aby utrzymać otwierający i twórczy potencjał edukacji estetycznej, trzeba dokonać rozluźnienia jej fundamentalistycznej struktury, odnoszącej się do ściśle określonych treści i zasad. Sztuka przełamująca tabu może być jednym z elementów mutacyjnych w tradycyjnej formule edukacji estetycznej. Nie oznacza to oczywiście porzucenia w wychowaniu przez sztukę dzieł kanonicznych, bazujących na kategorii piękna czy wzniosłości. Mirosława Zalewska-Pawlak w kontekście edukacji estetycznej przywołuje Benjaminowską metaforę pasażu jako przestrzeni, w której człowiek współczesny w zależności od swoich potrzeb i pragnień przechadza się lub którą współtworzy, kontestuje wybrane dzieła lub je afirmuje, podejmuje

³⁵ I. Wojnar, *Teoria wychowania estetycznego – zarys problematyki*, PWN, Warszawa 1980, s. 12.

³⁶ K. Pankowska, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 178.

dialog ze spotkanymi współuczestnikami lub szuka samotności, może także sam coś zaprojektować, by współtworzyć przestrzeń doświadczeń estetycznych³⁷. Chodzi jedynie o zaburzenie tradycyjnego modelu i doprowadzenie do sytuacji, że to, co normatywne ulegnie delikatnym mutacjom. Najciekawsza jest sfera styku tego, co normatywne, z tym, co mutacyjne, miejsce, w którym normy stają się mutacją, a mutacje okazują się normatywne. To tam odbywa się najbardziej twórczy eksperyment i to właśnie jest miejsce dla edukacji estetycznej.

Bibliografia

- Banasiak J., *Wspólnota zaklęta w brzozie. Wokół „Prezydenta” Pawła Althamera*, „Szum” 2018, nr 22, s. 55–63.
- Bernatowicz P., *Czy kultura i sztuka są w stanie obłączenia? Pytania o edukację kulturową i artystyczną*, „ArsForum” 2018, nr 3, s. 80–87.
- Cyz T., *Bóg robi pod siebie. Pasja według Castelluccio*, „Dwutygodnik”, wydanie 68, 10/2011, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2775-bog-robi-pod-siebie-pasja-wedlug-castelluccio.html> (dostęp: 7.11.2018).
- Dąbrowska A., *Zmiany obszarów podlegających tabu we współczesnej kulturze*, „Język a Kultura” 2008, t. 20.
- Dąbrowski J., *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.
- Deleuze G., Guattari F., *Kafka: Toward a Minor Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc Plateau*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
- Freud S., *Totem i tabu*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1993.
- Gruszczyński P., *120 x 21*, „Dwutygodnik”, wydanie 211, 05.2017, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7192-120-%C3%97-21.html> (dostęp: 11.12.2018).
- Klimczak M., *Sztuka czasami bije po twarzy. Rozmowa ze Stanisławem Rukszą*, Szczecinna-szemiasto.pl, <http://szczecin.naszemiasto.pl/artykul/mm-trendy-sztuka-czasami-bije-po-twarzy-zdjecia,4234424,artgal,t,id,tm.html> (dostęp: 7.11.2018).
- Kwiatkowska-Tybulewicz B., *Wychowawcze aspekty sztuki współczesnej. Z perspektywy pedagogiki krytycznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.
- Libera, Katalog do wystawy: *Zbigniew Libera. Prace z lat 1982–2008*, red. D. Monkiewicz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, BWA Wrocław Galeria Sztuki Współczesnej, Warszawa 2009.
- McNair B., *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2004.
- Pankowska K., *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

³⁷ M. Zalewska-Pawlak, *Sztuka i wychowanie w XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 302.

Słownik współczesnego języka polskiego, red. B. Dunaj, Reader's Digest Przegląd, Warszawa 2001.

Sobolewski T., *Polska i świat oklaskują Teatr 21*, „Gazeta Wyborcza” wersja elektroniczna, <http://wyborcza.pl/1,75410,19489657,teatr-21.html> (dostęp: 11.12.2018).

Uniwersalny słownik języka polskiego, red. S. Dubisz, t. 4, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

Wielki słownik wyrazów obcych PWN, red. M. Bańko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

Wojnar I., *Teoria wychowania estetycznego – zarys problematyki*, PWN, Warszawa 1980.

Zalewska-Pawlak M., *Sztuka i wychowanie w XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.

Abstrakt: W artykule podjęto zagadnienie przełamywania tabu w sztuce. Wychodząc od samego pojęcia tabu i zmienności jego rozumienia, ukazano projekty artystyczne, w których artyści dokonali prób złamania tabu. Opierając się na analizie obszarów podlegających tabu w XXI wieku Anny Dąbrowskiej, autorka artykułu omawia projekty artystyczne, które wpisują się w wyszczególnione przez Dąbrowską trzy grupy tabu w XXI wieku: to, co przestaje współcześnie być tabu, to, co nadal jest tabu oraz nowe tabuizowane tematy i zachowania. Autorka zadaje pytanie o obecność sztuki dotyczącej zakazów społecznych w edukacji estetycznej. Sięgając po pojęcia naczelnego i pomniejszego, wprowadzonych przez Deleuze’a i Guattariego, wskazuje na edukację estetyczną normatywną i mutacyjną.

Słowa kluczowe: sztuka, edukacja, wychowanie przez sztukę, edukacja estetyczna, tabu.

Taboo in art. Pedagogical reflections

Abstract: The article focuses on the issue of breaking taboo in art. Starting from the concept of taboo and variability of understanding of this word, the article presents the artistic projects in which the artists made attempts to break the taboo. Based on the analysis of areas being subject to taboo in the 21st century by Anna Dąbrowska, the author presents the artistic project that matches to the three groups of taboo created by Dąbrowska: what ceases to be taboo, what is still taboo and new taboo topics in contemporary culture. The author asks about the presence of art which affects social bans in aesthetic education. Reaching for the concept of minor and major introduced by Deleuze and Guattari, the author indicates normative and mutative aesthetic education.

Key words: art, education, education through art, aesthetic education, taboo.