

FORMY HAPPENINGOWE W SZTUCE

MAŁGORZATA SPYCHAŁA, GR. I

Zmiany, jakim sztuka i jej funkcje ulegały, datują się co najmniej od lat dziesiątych XX wieku. Autotematyzm – począwszy od Gide’a i Musila – podaje w wątpliwość pozycję artysty jako rzetelnego świadka rzeczywistości. Marcel Duchamp kpi z kapłańsko-wieszczych pretensji artystów. Dadaści ogłaszają koniec ery sztuki usługowej wobec społeczno-politycznej konserwy. Dodekafoniom, idee teatralne Craiga i Appii, kaligrama Apollinaire’a czy słopiewnie Kruczonecha i Tuwima zdobywają sobie prawo obywatelstwa. Wielka awangarda, początkowo wyklinana czy wyśmiewana, odnosi bezsporne zwycięstwo. Znamienne jest przy tym, że aż po wybuch II wojny światowej funkcje swoiście estetyczne nie tylko zachowują prymat, ale w pewnej mierze wzmagają się. „Był to bowiem okres poszukiwań swoistości teatralnych, filmowych, poetyckich, malarskich, muzycznych etc. Okres pogłębionej „ekspertyzy” artystycznej nastawionej na cele wsobne, własne, tzn. na autoteliczne wartości dzieł”¹. Dopiero w latach 50-tych, kiedy radykalne przemiany cywilizacyjne stały się powszechnie odczuwalne, nastąpił wybuch nowej awangardy, zwanej inaczej neoawangardą. Rewolucja naukowo-technologiczna, eksplozja nowych środków komunikacji masowej, homogenizacja i uniformizacja życia społecznego oraz obsesja wzrostu gospodarczego wywołały „bunt przeciw Lewiatanom, niewiarę w megaideologie obiecujące raj na ziemi, (...). Punktem kulminacyjnym tego sprzeciwu było powstanie kontrkultury”².

Rozwijająca się w szybkim tempie kultura masowa uczyniła z człowieka biernego konsumenta; ten zaś mimo rynkowego raj, odczuwał pustkę. Owa pustka była właściwie jedyną przestrzenią, która pozostawiła nadzieję i szansę na bunt przeciw technokratycznej cywilizacji, na odkrycie w sobie pokładów twórczych, na eksplorację rzeczywistości od nowa. Kontestacja, którą Aldona Jawłowska określa zwięźle jako „odmowę uczestnictwa w zastanej rzeczywistości”³, oznaczała stworzenie własnego sposobu bycia, interpretacji świata i nowej sztuki – czyli wspomnianej kontrkultury. Znalazło to wyraz nie tylko w działaniach społeczno – politycznych oraz stylu życia, ale i we wszystkich dziedzinach sztuki, ponieważ „kontestacja niezależnie od tego, czy prowadzi do naiwnego optymizmu, wyrażającego nadzieję szybkiej zmiany, czy pogodzenia się z perspektywą długiej i ciężkiej drogi do „ziemi obiecanej”, czy do rozpaczliwego przeświadczenia o nieuchronności alienacji, jest

¹ S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 218.

² Tamże, s. 263.

³ Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975, s.7.

zakwestionowaniem wszystkiego: kultury, polityki, organizacji społecznej, norm etycznych, wzorów i standardów zachowania. Całego systemu dotychczasowego istnienia”⁴.

Przemiany w sztuce, które się wtedy dokonały, spowodowały, że coraz trudniej odpowiedzieć na pytanie, czym jest sztuka, a czym nie jest, i czym jest dzieło sztuki. Stwierdza to m. in. Jolanta Brach-Czajna: „termin „sztuka” przestaje wyznaczać ten swoisty obszar działań ludzkich, który kiedyś oznaczał. Jednocześnie zauważyć można, że terminy „sztuka” i „dzieło sztuki” zaczynają przystawać do innych, pozaartystycznych (w dawnym sensie) form ludzkiego działania, i w nowych sytuacjach zaczynają być używane”⁵. Zauważa to również Zygmunt Bauman, iż: „sztuka współczesna o to głównie zda się zabiegać, by poddać w wątpliwość, podważyć i obalić wszystko to, co w wyniku akceptacji społecznej, uczenia się i nauczania skostniało w schematy «związków koniecznych»”⁶. Wynika to przede wszystkim z tego, iż jednym z głównych celów nowej formacji staje się chęć zbliżenia sztuki i życia.

Stąd dla sztuki tego czasu wielce znaczący jest fakt, że tworzywem staje się wszystko, co istnieje wokół człowieka, wszystkie wypełniające przestrzeń obiekty, czego najlepszym przykładem jest *environmental art*. Dla sztuki tradycyjnej charakterystyczne było formułowanie przekazów w materii „sztucznej”. Istniały do tego swoiste środki przypisane formom ekspresji artystycznej. Neoawangarda, formułując komunikaty w materii bezpośredniej rzeczywistości, próbuje odrzucić element konwencjonalnego pośrednictwa sztuki, próbuje połączyć te dwa światy dawniej rozdzielane. Nowa sztuka przedstawia świat z perspektywy ludzi, dla których rozróżnienie porządku naturalnego i sztucznego jest zbędne.

Poza przetwarzaniem przedmiotów i przestrzeni tworzywem podlegającym kompozycji w sztukach plastycznych staje się bezpośrednio sam człowiek, jego zachowanie i wyglądy. Już nie malowane barwami płótno, nie rzeźbiony kamień, lecz człowiek i jego działania stanowią elementy konstrukcyjne zdarzenia artystycznego. Dzieło traci centralną pozycję, zaczyna być rozpatrywane w powiązaniu z procesem twórczym go poprzedzającym oraz w kontekście osobowości artysty. Trafnie określa to Jolanta Brach-Czajna, iż „można przyjąć jako zasadę

⁴ Tamże, s.10.

⁵ J. Brach-Czajna, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984, s.174

⁶ Z. Bauman, *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę*, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 130

nowego etosu formułę: postępuj tak, jakby wszelkie twoje działanie było sztuką.”⁷. Dobrym przykładem jest tu *action painting*, proto-spektakl z jednym aktorem, w którym „działanie na płótnie stawało się swoim własnym przedstawieniem”⁸. Nowa sztuka odchodzi od obserwacji i odwozowania, odwraca się od Bergsonowskiej idei poznawania przez sztukę na rzecz idei działania przez sztukę i istnienia w sztuce. Jednak wszystkie te próby realizacji utopijnego programu zniesienia granicy między sztuką a życiem w dalszym ciągu należą do sztuki tradycyjnej, przeciwstawionej potokowi życia, estetyzującej. Nadal mamy do czynienia z dziełami sztuki, choć często bardzo osobliwymi (np. w *action painting* obraz będący efektem rzucania farbą w płótno). Do czasu, gdy pojawia się happening. Jeżeli można by tu odwołać się do porównania, trzeba powiedzieć, że jeśli dawny artysta znajdował się w pozycji osoby jak gdyby wychylonej przez okno i balansującej między wewnętrzną przestrzenią sztuki i zewnętrzną przestrzenią świata, to w tym momencie artysta znalazł się w sytuacji osoby, która przez to okno wypadła.

Happening pojawił się w rezultacie wielopostaciowego i złożonego rozwoju twórczości artystycznej tego okresu. Można tu wskazać pewne precedensy w niektórych działaniach pierwszej formacji awangardystów z lat 1905 – 1930, a szczególnie w dwóch nurtach: dadaistycznym i surrealistycznym, które oparte były na analogicznej, co happeningowa, orientacji światopoglądowej, tzn. buncie przeciw technokratycznej cywilizacji i wysunięciu na plan pierwszy żywiołu aleatorycznego i irracjonalnego przeciw zastanemu porządkowi. Jednak w poszukiwaniu pierwszego protoplasty, szczególnie w przypadku happeningu amerykańskiego, decydujące miejsce przypada dziełu wspomnianego już Marcela Duchampa, uznawanego za proroka najnowszej awangardy. Do happeningu wiodą drogi od jego *ready-mades*, zza których słychać cichy chichot artysty drwiącego z tego, co święte, ze sztuki wyniesionej przez l’art pour l’art na ołtarze. Takim prototypem omawianego zjawiska stało się jego *Koło rowerowe* z roku 1913. Przedmiot ten miał domagać się partycypacji widza, to znaczy wprowadzenia koła w ruch. Dla happenerów był to przykład alegoryzacji przedmiotów wziętych z codziennego życia. To z kolei prowadzi nas do pop-artu. Co istotne, mniej więcej w tym czasie, kiedy w Ameryce rozpowszechnia się pop-art., zaczynają się także pierwsze happeningi. „Sztuka pop – powiada Vostell – jest zamrożonym happeningiem. Happeningi są ożywioną sztuką pop”⁹. Nietrudno wykazać, że wyrastają z jednego niejako pnia. Dla wielu krytyków początków happeningu należy

⁷ J. Brach-Czajna, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984, s. 174.

⁸ G. Dziamski, *Happening, performance*, w: *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 349.

⁹ P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1984, s. 33.

szukać w działalności pop-artystów na przełomie lat 50 i 60¹⁰. Zwraca na to również uwagę Bożena Kowalska: „W wielu swoich przejawach nie był on niczym innym, jak poszerzeniem kręgu rzeczywistości potocznej – z poszczególnych obiektów, jak w pop-arcie, i poszczególnych scen lub określonego otoczenia, jak w environment – o rozleglejszą przestrzeń, nie zamkniętą wnętrzem galerii, i o akcję rozgrywającą się w czasie”¹¹. Artyści pop-artu, pierwszego wielkiego buntu przeciw sztuce zamkniętej, dali wyraz przekonaniu, że codzienna rzeczywistość jest nieporównanie atrakcyjniejsza niż izolowane dzieło sztuki. Ich perwersyjny realizm był pierwszym udanym atakiem na sztukę autonomiczną. Jednak wszystkie pop-artowskie przedmioty wciąż odseparowane były od autentycznej codzienności ścianami galerii. Trzeba było przekroczyć jej próg, by znaleźć się wśród tej wyizolowanej prawie-codzienności.

Jednak wcześniej i głębiej funkcjonowały inspiracje kompozytora Johna Cage’a¹². Poszukiwał on w życiu środków pobudzających działania twórcze. Okazały się nimi dźwięki poza-instrumentalne, wypreparowane z mechanizmów lub rejestrowane w naturze. Swym klasycznym już spektaklem ciszy pt. 4’33’’ zniósł przedział między materiałem muzycznym a szmerami i dźwiękami rzeczywistości codziennej. Muzykę, jeśli można tu jeszcze o niej mówić, doprowadził do granic możliwości. Ponadto na jego koncerty składały się m.in. kombinowane akcje łączące malarstwo, taniec, filmy, przezrocza, audycje radiowe, czytanie tekstów. Generacja happenerów lat 60-tych zostawała pod wielkim wpływem Cage’a i przejęła od niego technikę przypadku, co wykluczało rolę i znaczenie jednostki oraz logiczno-dramatyczną zawartość dzieła. Zasadniczą jego ideą było wyjście poza tradycyjnie uprawianą sztukę. Co ważne w latach 60-tych sprawy muzyczne znacznie zaprzętały uwagę samych happenerów. Świadczą o tym imprezy związane z nowojorskim Yam Festiwal, czy też „festiwale awangardy” z lat 1965-69, kiedy to wprowadzone zostają jednocześnie muzyka elektroniczna, taniec, film, poezja, jazz, przedstawienia i koncerty; prezentowane są akcje i dzieła Paika, Erika Satie, Cage’a, Dicka Higginsa, Kaprowa. Z tym łączy się zagadnienie nowej muzyki, przechodzenie od muzyki tonalnej do swoistego „obrządku”, przy czym ważną sprawą staje się zmiana biernej roli odbiorcy dzieła, ponieważ „dzieło sztuki należy nie tylko do artysty. Aby dojść do doskonałości, trzeba by dzieło powstawało przy współpracy publiczności. Tylko w ten sposób może ono być ocenione sprawiedliwie w swej funkcji społecznej”¹³. Z tego rodzaju

¹⁰ Zob. S. Morawski, *Happening. Rodowód – charakter – funkcje*, „Dialog” 1971 nr 10, s. 120.

¹¹ B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu*, Warszawa 1989, s.124.

¹² Zob. S. Morawski, *Happening. Rodowód – charakter – funkcje*, „Dialog” 1971, nr 9, s. 121; U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, s. 173

¹³ P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1984, s. 55.

postępowaniem spotykamy się również w plastyce. Gdy Vostell wystawił w 1962 r. w Barcelonie swój dekolaż, zaprosił publiczność, aby na tej kompozycji pisać, malować, drapać itp. Można tu mówić o kryzysie formy na rzecz elementów rytualnych. W tradycyjnej sztuce zawsze dążono do utrwalenia formy. Malarstwo informel zasygnalizowało już dążność do zastąpienia formy przez samo działanie, swoisty obrządek. Owa rytualizacja jeszcze silniej dochodzi do głosu w happeningach. Analogicznie dzieje się w muzyce, gdzie zaczęto kwestionować obecność dźwięku, czy tonu, zgodnie z hasłem, że „muzyka neodadaistyczna nie potrzebuje dźwięku”.

Wielość inspiracji przełożyła się na równie złożony kształt happeningu. Do dziś nie sposób powiedzieć o nim cokolwiek jednoznacznego. Trafnie określił to Stefan Morawski: „na pytanie, czym jest happening – padają rozmaite odpowiedzi. Łatwiej jest powiedzieć, czym nie jest”¹⁴. Stąd mówi się po prostu o jednym z nurtów twórczości awangardowej, która narodziła się z końcem lat 50-tych, choć i to określenie, mimo że ogólne, jest dość chybotliwe. Stykamy się z czymś, co jednocześnie sztuką chce być i nią być nie chce. Był on podjęciem przez artystów ryzyka, które dotyczyło zerwania z bezpieczną tradycyjną sytuacją artysty, kreującego trwałą obraz. Wynikało też z faktu, że autor przekraczał swoje dotychczasowe uprawnienia: „wyzbywając się wstydlivosti i nie chcąc posłużyć się aktorską maską umowności, oczekiwał w pewnych okolicznościach podobnej dyspozycji ze strony uczestników czy widzów”¹⁵. Co istotne, happening nie ma swojej teorii, nie postuluje żadnych ograniczeń, żadnych standardowych reguł postępowania, nie lansuje żadnej idei, nie informuje, nie wyraża indywidualności artystycznej, nie konstruuje autonomicznej formy (forma jako założona organizacja całości występuje tu niejako mimo woli, struktura jest luźna, środki wyrazowe sprowadzone są do zera lub do minimum, nie ma punktów kulminacyjnych, żadnego narastania napięcia, żadnej fabuły, które stanowiłyby gotowy scenariusz przewidywanej całości). Wydaje się, że główną i jedyną regułą jest tu brak wszelkich reguł (co z resztą było bardzo charakterystyczne dla kontestatorów awangardowych¹⁶). Nawet manifesty formułowane przez czołowych przedstawicieli happeningu nie podają nam jasnej definicji, gdyż są one tak rozmaite, że mogą być jedynie dowodem ogromnej złożoności omawianego zjawiska.

¹⁴ S. Morawski, *Happening. Rodowód – charakter – funkcje*, „Dialog” 1971, nr 9, s. 109

¹⁵ U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, s. 170.

¹⁶ Zob. T. Paleczny, *Bunt „nadnormalnych”*, Kraków 1998, s. 10.

Dla Allana Kaprowa, amerykańskiego przedstawiciela happeningu, jest to kontynuacja *environmental art* w postaci teatralnej (przypadkowa suma przedmiotów i osób zgromadzonych w danym otoczeniu i usytuowana w określonej strukturze czasowej). Co istotne, jego słynny spektakl *18 Happenings In 6 Parts* dał nazwę całej tego rodzaju działalności. Wykorzystano w nim malowidła, ruchome rzeźby na kołach, muzykę złożoną z różnych szmerów, monologi, ruchy taneczne. Można było w tej imprezie śledzić podstawową dla happeningu formę, charakteryzującą się strukturą „przedziałową” (na co wskazuje już sam tytuł) bez logicznej wymiany informacji między częściami. Poza tym Kaprow akcentował całkowitą nieokreśloność i niepewność tego, co nastąpi, a to z kolei determinowało jednorazowość zjawiska. Podobną definicję podaje Michael Kirby: „happening jest to celowo skomponowana forma teatru, w której rozmaite elementy alogiczne, włączając w to również nie zaprogramowany matrycą sposób gry tworzą zorganizowaną strukturę przedziałową”¹⁷. Dla Jean-Jacques Lebel, francuskiego teoretyka i realizatora, jest to uczestnictwo w życiu, ale o charakterze mitologicznym, czy magicznym, to przede wszystkim stan duchowy, a nie spektakl w sensie dosłownym. W jego manifestie z 1965 roku czytamy: „to, co czynimy w happeningach, jest nie tylko prezentowaniem czegoś publiczności, aby na to patrzyła. My podsuwamy ludziom coś, aby to uczynili, aby uczestniczyli w tym i współtworzyli. Podsuwamy im właściwy język dla wyrażenia ich własnych halucynacji, pragnień i mitów”¹⁸. Podobnie definiuje happening Herman Nitach, dla którego jest on doświadczeniem katartycznego rozładowania podświadomych napięć i emocji. Propozycja niemieckiego przedstawiciela nurtu, Wolfa Vostella, opiera się na dekolazu, tj. zasadzie rozbijającej naturalne związki między elementami rzeczywistości. Dla niego happening to „fazy rzeczywistości samej, przedstawianie faktów i marzeń niezwiązanych z danym miejscem, w wielu punktach miasta. W tych mianowicie, w których zachodzą oryginalne zdarzenia, np. na lotnisku, cmentarzu samochodów, w rzeźni, w garażu etc. Widz bądź zostaje aktywnie wciągnięty w wydarzenie, bądź przebieg happeningu zostaje uzależniony od jego własnego nastawienia”¹⁹.

Już po tym mocno uproszczonym przybliżeniu koncepcji czołowych przedstawicieli, można zauważyć, iż te formuły nie przystają do siebie. Nasuwa się pytanie, czy istnieje jakiś prototypowy model happeningu? Stefan Morawski wprost mówi o trzech jego odmianach:

¹⁷ T. Pawłowski, *Happening*, Warszawa 1988, s. 183

¹⁸ Cyt. za: M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 184.

¹⁹ Cyt. za: S. Morawski, *Happening. Rodowód – charakter – funkcje* „Dialog” 1971, nr 9, s. 113.

amerykańskiej, francuskiej i zachodnioniemieckiej²⁰. Podział ten uzasadnia odmiennością tradycji artystycznych, sposobów myślenia i odczuwania

Amerykanie akceptują życie w jego wersji codziennej. W ich spektaklach uderzające jest nagromadzenie rupieci (wiąże się to z przejęciem założeń pop-artu). Ów „śmietnikowy krajobraz można uchwycić choćby w *Podwórzu* Kaprowa (zbyteczne rzeczy wyrzucane z czwartego piętra na górę odpadków, przykrytych czarnym papierem), czy w *Injun* Oldenburga (wykorzystanie przedmiotów codziennego użytku tworzących właściwe otoczenie ludzkie, jak radio, wentylator, instalacje kuchenne i łazienkowe). Z tą tendencją wiąże się traktowanie również człowieka jako przedmiotu tkwiącego pośród tych rupieci, co potwierdzają słowa Claesa Oldenburga: „Happening jest takim lub innym sposobem użycia przedmiotów w ruchu, przy czym zaliczam do nich także ludzi, zarówno samych w sobie, jak też jako podmioty działań”²¹. Dla Amerykanów publiczność jest partnerem w zabawie, obecność rampy nie stanowi żadnej przeszkody, dopuszczane są też elementy aktorstwa. Niemcy przyjmują postawę zdecydowanie krytyczną; reagują przede wszystkim na amerykańską kulturę życia, rozprawiają się też z upiorami nazizmu, z nacjonalistyczną pychą (Vostell, który jest tu najbardziej reprezentatywny, wybiera na ogół sytuacje, które przypominają zbrodnie hitlerowskie, np. *Cityrama z 1961 r., w dwudziestu sześciu punktach Kolonii – powojennych ruinach*). Ponadto spektakle zachodnioniemieckie cechuje: totalna chaotyczność rzeczywistości, tendencje destrukcyjne, niezwykle koláže przedmiotów i czynności, manipulowanie sytuacjami kosztem operowania przedmiotami (przykładem tej sytuacyjno-destrukcyjnej tendencji jest manifest Bazona Brocka o sarkastycznym tytule *Wojna chatom – pokój pałacom. Prośba o szczęśliwe bomby na niemiecki pisuaropodobny krajobraz*). Natomiast francuski odłam buntuje się przede wszystkim przeciw społeczno-obyczajowym tabu (motyw obalania purytańskich barier charakterystyczny był dla spektakli wspomnianego już Lebela), drwiąco akcentuje wartości traktowane przez cywilizację burżuazyjną jako oczywiste i święte. W przeciwieństwie do Amerykanów, dla dwóch pozostałych granica między aktorami a publicznością musi być zniesiona (nie ma już widza-podglądacza, lecz wszyscy są uczestnikami), ponieważ jest to „duchowy spektakl” publiczności (natury światopoglądowej w wydaniu francuskim, a społeczno-obyczajowej, czy też politycznej w wersji niemieckiej).

²⁰ Tamże, s. 115.

²¹ T. Pawłowski, *Happening*, Warszawa 1988, s. 47.

Warte uwagi są również przejawy happeningu na naszym rodzimym gruncie. W Polsce miał on wymiar peryferyjny, ale niektórzy twórcy weszli w obręb dziedzictwa kulturalnego. Nie tylko stworzono wartościowe propozycje, ale ponadto przed ujawnieniem się happeningu zainicjowany został proces, który do podobnych realizacji doprowadził. Twórczość Tadeusza Kantora w zakresie teatru i malarstwa stanowiła od dawna wyraźną antycypację struktury artystycznej, właściwej dla happeningu. Przez wiele lat był on malarzem i człowiekiem teatru. Podstawowe wątki jego wypowiedzi w obu tych dziedzinach ześrodkowały się później m. in. w happeningach. Główny ich składnik, „aktor-nieożywiony przedmiot”, według określenia Kirby’ego, panoszył się w przedstawieniach kantorowskiego Cricotu 2. Natręctwo sprzętów niższego rzędu, zagrażających wciąż zakłóceniem akcji teatralnej, żenujących jak rekwizyt rozrośnięty do gigantyzmu, charakteryzowało inscenizacje Kantora od *Mątwy* Witkiewicza, poprzez przedstawienia *W małym dworku*, *Wariat i zakonnica* i *Kurka wodna*. W obrazach przebiegał proces zbieżny z tamtym. Struktura malarska stawała się nieciągła, nie wypełniała kompozycji, jak to miało wcześniej miejsce w jego obrazach zaliczających się do informelu. Powierzchnię miejsc pustych zajmowały, coraz bardziej realne, przyklejone przedmioty. Tak powstały *emballages*, zawierające zawsze jakiś watek opakowania, osłonięcia, ochrony lub przekazania czegoś. Happeningi Kantora zastały zatem sytuację przygotowaną. Cechująca je wielowątkowość, ruchliwość poszczególnych jednostek-akcji, była już wcześniej widoczna. Owe happeningi nie opierały się na jednej formie: niektóre z nich były jednotematyczne, inne celowo niespójne; jedne dopuszczały pobudzenie widzów, inne celowo odcinały widza od akcji. Znamiennym, jeśli nie wyjątkowym zjawiskiem na obszarze Europy środkowo-wschodniej były w latach 70-tych i 80-tych akcje „Pomarańczowej Alternatywy” inscenizowane przez Frydrycha we Wrocławiu. Były to happeningi społeczno-politycznego charakteru, nasycone typowo regionalnymi jakościami, tzn. kpina z absurdalności realnego socjalizmu.

Wszystkie sprzeczności i różnice środowiskowe w ruchu happeningowym są świadectwem nie słabości, ale rozległości inspiracji czerpanej przezeń z warunków cywilizacyjno-kulturowych Ameryki i Europy. Kontekst kulturowy we wszystkich przypadkach jest wspólny: prezentacja cywilizacji przemysłowej w aspekcie jej luksusu, codzienności i zużycia, ale i protest przeciw tej rzeczywistości, jej konwencjom, stereotypom, kanonom. Wszędzie happening ma to samo podłoże, co rozwijająca się wcześniej (beatnicy i hippisi) subkultura młodzieżowa (nb. z happeningu korzystał cały ruch kontestacyjny, który wybuchł ok. 1966 roku).

Można też wskazać pewne cechy łączące rozmaite przejawy omawianego zjawiska. Od strony warsztatowej, ma w sobie coś z muzyki jazzowej: decyduje inwencja, talent, żywotność, a nie wykształcenie artystyczne; improwizacja uzyskuje znaczną przewagę nad wirtuozerią techniczną: „Wszystko może być sztuką, każdy może być artystą; nie wymaga to żadnego specjalnego talentu”²². Jednak cechą najbardziej „rzucającą się w oczy” jest rezygnacja z produktu artystycznego na rzecz procesu twórczego i odbiorczego, tzn. zdarzenia (stąd nazwa) tu oto rozgrywającego się i przejściowego. Stąd też, w początku lat 60-tych, happening stał się tym rodzajem sztuki, który najbardziej drażnił publiczność, ponieważ rozgrywał się w czasie i przemijał, nie pozostawiając śladu: „Miejsce zdevaluowanego pojęcia «produktu», «dzieła», rezultatu procesu twórczego – pisał Tadeusz Kantor – zajął sam proces twórczy w swoim tworzeniu się. Chodzi tu o takie postępowanie i taką strukturę, która nie kończy się i nie może skończyć się pointą dzieła, lecz jest wyłącznie procesem”²³. Happening wypełniony był akcjami „zwycajnymi”. Istotną treścią była tu wzajemna konfiguracja tych akcji, widziana jakby oczami człowieka, który nie może dopatrzeć się związku przyczynowego między nimi, ani tym bardziej łączącej je kompozycji estetycznej. Wiązało się to m. in. z tym, iż dążąc do upodobnienia sztuki do życia, happeneryzy dopuścili w swych akcjach przypadek jako uprawnione rozwiązanie artystyczne, ponieważ – jak mówili – życiem rządzi również przypadek. Spektakle miały zazwyczaj strukturę symultaniczną, tzw. przedziałową. Każda pojedyncza akcja, zwana event, miała w zamierzeniu kolidować z innymi, rozpraszać uwagę. Nie wzorował się jednak na mimetycznym odtworzeniu obrazków życiowych. Polegał raczej wprost na wykonywaniu określonych czynności, czy zwróceniu uwagi na toczące się np. na ulicy zdarzenia – bez cudzysłowu, na zasadzie kolażu. Ponadto dążył do wciągnięcia w akcję również samych widzów. Postawa bierna została ukształtowana przez malarstwo sztalugowe i tradycyjny teatr. W happeningu nie miało już być sceny, poetyckich słów i oklasków po drugiej stronie rampy.

Drugą właściwą mu cechą jest całkowite przemieszanie rodzajów artystycznych. Dlatego trudno mówić o happeningu jako spektaklu teatralnym, nie jest też przedstawieniem muzyczno-tanecznym, czy plastyką w ruchu, bo jest wszystkim naraz: wchłania w swą strukturę również teksty słowne i obrazy filmowe (nb. miał on przełamać izolację sztuk plastycznych w relacji między sztuką i życiem oraz w stosunkach między plastyką a innymi dziedzinami twórczości). Maria Gołaszewska stwierdza, iż happening wywodzi się zarówno z plastyki, jak z

²² Cyt. za T. Pawłowski, *Happening*, Warszawa 1988, s. 14.

²³ Cyt. za: G. Dziamski, *Happening, performance*, w: *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 350.

teatru czy też parateatru²⁴. Jednak wg niej pozostaje najbliższy teatrowi, którego głęboka odnowa, zapoczątkowana w latach '60, a swą specyfikę czerpiąca przede wszystkim z kontestujących korzeni, oddaliła go znacznie od własnych tradycji (pojawia się m., teatr narracji plastycznej", gdzie tekst i aktor zostają zdominowani przez scenografię). Przede wszystkim jednak dowodzi wspólności genezy wyjście poza gmach teatralny i zacieranie granicy między aktorami a widzami. Choć sami twórcy manifestowali negatywny stosunek do teatru jako formy artystycznej, podkreślali ateatralną czy nawet antyteatralną naturę happeningu, trudno jednak nie dostrzec elementu teatralności.

W przypadku poszukiwania źródeł w plastyce, linia happeningu wiedzie od utożsamienia modelu z samym dziełem plastycznym, do pozostawienia modelu w jego autentycznej postaci, działającego. Nic się urywa i malarze pozostają bierni twórczo, obserwując to, co dzieje się w happeningu, stają się sami jego elementem, z plastyki zaś pozostaje to, iż dominuje strona wizualna (słowa, akcja teatralna sprowadzone zostają do minimum). Tak więc wydaje się, że happening jest z jednej strony świadectwem procesu teatralizacji sztuki, z drugiej zaś – próbą dotarcia do proto-teatralnych elementów samej rzeczywistości. Nazywanie go po prostu afabularną formą teatralną upraszcza złożoność badanego zjawiska. Morawski przyjmuje pogląd o happeningu jako pewnej zbitce plastyczno-muzyczno-teatralnej²⁵. Przemawia za tym dodatkowo fakt, że happeningi malarskie i rzeźbiarskie są manifestacją świadomego zaniechania wystawy na rzecz wydarzenia, że wernisaż staje się zabawą, że teatralizacji szuka się poprzez formy życiowe – spontaniczne czy prowokowane, a nie poprzez teatr sensu stricto. Są wykonawcy, nie ma aktorów; może być słowo, ale nigdy deklamacja; jest ruch w wydzielonej czasoprzestrzeni, ale nigdy gest i stylizowana pantomima.

Różnorodność happeningu na tym jeszcze się nie kończy. Stefan Morawski odnajduje jego wyraźny wpływ również w sztuce filmowej, w której przejście ku happeningowi wybił Godard²⁶. Porzucił fabułę na rzecz konstrukcji luźno związanych sekwencji, zastosował kolaż mieszając fikcję z relacją dokumentalną, publicystykę z fantazją, a aktorstwo z prezentacją autentycznych osób. Brał na warsztat tematy, które sztukę osadzały w codzienności, w dyskusjach prowadzonych na ulicy, w kawiarniach, w miejscu pracy. *Szalony Piotruś* i *Weekend* najlepiej oddają tę aurę demitologizacji sztuki jako świata wydzielonego, zamkniętego. Para-happening

²⁴ Zob. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 74

²⁵ S. Morawski, *Happening. Rodowód – charakter – funkcje*, „Dialog” 1971, nr 10, s. 125.

²⁶ Zob. Tamże, s. 119.

filmowy rozwinął się również pod postacią tzw. kinoplastyki uprawianej szczególnie przez Stana van der Becka. Polega ona na użyciu kilku projektorów równocześnie, przez co otrzymujemy improwizowany balet form, barw, dźwięków, przedmiotów i osób. To kino, zwane *move movie* dodaje do kinetyki samej struktury filmowej kinetykę kamery, nastawionej na przekazanie chaosu rzeczywistości. Najbardziej jednak do omawianego zjawiska zbliżył się Czinczera, który zaprojektował kino-automat, pozwalający publiczności w trakcie pokazu zatrzymać tok fabuły i interweniować w nią naciskając odpowiedni guzik. Przez to można było przedstawiać fragmenty, improwizować, narzucać rozmaite sposoby wykonania danej roli, co uwydatnia nieokreśloność i otwartość struktury filmowej i co zbliża ją do życiowej przypadkowości.

A jak wyglądają wzajemne relacje między happeningiem a literaturą? Trudno stwierdzić w sposób dosłowny istnienia dzieł literackich o charakterze happeningowym, ponieważ mamy tu do czynienia z ograniczeniem stwarzanym przez językowe środki wyrazu. Efemeryczność przekazu zostaje utrwalona w piśmie, w określonej sekwencji słów i zdarzeń. Podważa to jedną z zasadniczych cech happeningu, który w miejsce charakterystycznego dla tradycyjnej sztuki konstruowania trwałych obiektów, aranżuje ulotne sytuacje i zdarzenia. Ponadto osłabia się przymus współtworzenia tekstu przez odbiorców, gdyż swoistość dzieła literackiego opiera się m. in. na trwale skonstruowanej formie, która nie może każdorazowo ulegać modyfikacji. Tym samym znosi kolejną, fundamentalną własność omawianego zjawiska. Poza tym istotą literatury jest jej charakter werbalny, podczas gdy happening to zjawisko synkretyczne, znoszące izolację poszczególnych sztuk. Trudno sobie wyobrazić tekst łączący w sobie plastykę, muzykę czy teatr. To zawsze sekwencja zdań, pojedynczych wyrazów, czy choćby sylab (jak np. w próbach dadaistycznych). Mało tego, jedną z uderzających cech happeningu jest znikoma rola, jaką w nim pełni słowo, niemal całkowicie wyeliminowane. W ogromnej większości realizacji mówi się niewiele lub prawie nic. Zwraca na to uwagę Tadeusz Pawłowski: „Happening miał umożliwić bezpośredni, spontaniczny, a przez to bardziej adekwatny, prawdziwy wyraz współczesnych problemów człowieka, (...). W sztuce zdominowanej przez słowo, przeintelektualizowanej nie jest to możliwe, ponieważ związek między słowem a owymi wewnętrznymi strukturami człowieka, (...), jest upośredniony przez konwencje językowo-kulturowe, a przez to zafałszowany, zniekształcony”²⁷. Stąd akcent przesuwa się na zachowania niewerbalne. Jeśli mamy tu do czynienia z materiałem werbalnym, to przeważnie z jego najmniej skonwencjonalizowanymi elementami.

²⁷ T. Pawłowski, *Happening*, Warszawa 1988, s.65.

Z powyższych stwierdzeń można wywnioskować, iż poszukiwanie form happeningowych w tej dziedzinie jest daremne. Jednak otwarty charakter samego pojęcia „happening”, zawierający w sobie wiele nie przystających do siebie formuł, pozwala nam mówić o parahappeningowych przejawach również w literaturze, o czym przekonuje m. in. Stefan Morawski, którego przykładami się tu posłużę²⁸. Warto tu zaznaczyć, że rewolucyjne przemiany w sztuce nie ominęły i tej dziedziny, co zasygnalizowałam już na samym początku.

Jeśli happening stawiał przede wszystkim na wizualność, to w literaturze tego okresu chyba nic bardziej nie rzucało się w oczy jak poezja konkretna, którą w latach 50-tych zainicjowali Eugen Gomringer i Decio Pignatari. To swoista hybryda gatunkowa, przeznaczona raczej do oglądania niż czytania. Stanowi w istocie jeden ze składników environment. Jej dzieła – poszczególne słowa, sylaby czy litery występujące w różnych wariantach kształtu, koloru i układu przestrzennego – są umieszczane na plakatach, ścianach lub ubiorach, nawet na ludzkiej skórze. Jako manifestacja twórcza rezygnująca ze składni, rozbijająca układy semantyczne, mieszają środki przekazu. Sam happening często ją wykorzystuje. Widać tu też pokrewieństwo z happeningiem odmiany pop-artowskiej, gdyż poezja ta nastawiona jest przede wszystkim na wizualność przekazu, wykorzystuje różnorakie repliki tego samego słowa, niekiedy zestawiając kilka słów w odpowiednią figurę geometryczną, zdaje się sugerować jakiś sens aleatoryczny. „Czytając czy oglądając utwór określany przez twórcę jako poezja, przychodzi często zapytać, czy to rzeczywiście poezja”²⁹.

Na przeszkodę natrafiamy szukając pokrewieństw happeningu z prozą, ponieważ jej czasowość osadzona jest w wymiarze fikcji. Trudno sobie wyobrazić „prozę konkretną”, złożoną z graficznych układów sylab i słów. Para-happeningowa forma w tej dziedzinie to próba osiągnięcia niemożliwości, czyli symultaniczne przedstawienie różnych sytuacji nakładających się na siebie, bądź też zmuszenie czytelnika do współtworzenia utworu.

W tym miejscu trzeba zaznaczyć, że rozkwit happeningu przypada na okres kryzysu powieści tradycyjnej. Dotąd „obowiązkiem pisarza było kreowanie systemu interpretacyjnego, który opierał się na idei mimesis. Wierzano bowiem, że fabuła, choćby

²⁸ Zob. S. Morawski, *Happening. Rodowód – charakter – funkcje*, „Dialog” 1971, nr 10, s. 120-121.

²⁹ M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984 s. 105.

układała się w najkapryśniejsze meandry, naśladuje rzeczywisty porządek świata”³⁰. Jednak w połowie wieku XX świat przestał prezentować się jako harmonijny układ przyczyn i skutków, ponieważ „życie nie opowiada fabuły. Życie jest chaotyczne, płynne, przypadkowe, pozostawia miriady zakończeń nierozwiązanych, nieuporządkowanych. Pisarze mogą wydobyć fabułę z życia tylko przez precyzyjny, ścisły wybór, a to oznacza fałszowanie. Opowiadanie fabuły to opowiadanie kłamstw”³¹. W rezultacie – jak pisał amerykański krytyk Mas’ud Zavarzadeh tradycyjni pisarze ignorują „nowość nowych realności i zmyślając mit ciągłości, oparty na przesłance konkretnej rzeczywistości, okłamują czytelników, fałszywie upewniając ich o nieistniejącym ładzie”³². Także sposoby przedstawiania rzeczywistości stały się zbyt łatwe dla twórcy i nie wymagają już wysiłku myślowego czytelnika. Dlatego, jak stwierdziła Natalie Sarraute: „życie, do którego w ostatecznym rachunku sprowadza się sztuka (...), opuściło te formy, niegdyś pełne tyłu obietnic i przeniosło się gdzie indziej”³³. Pojawia się wręcz teza, że powieść przestała istnieć jako gatunek literacki. Jednak, jak twierdzi Maria Gołaszewska: „Zapewne zachodzą przemiany stanowiące rozwój gatunku, a określenie „śmierć powieści” oznacza niewiele więcej niż zachętę do dalszych poszukiwań”³⁴. Wszystkie te uzasadnienia nieadekwatności powieści tradycyjnej wobec świata współczesnego otworzyły szerokie pole różnorodnym innowacjom. Na tym obszarze znalazł dogodnie miejsce również happening, przede wszystkim jego dwie istotne cechy.

Klasycznym przykładem takiej próby jest *Ulisses* Jamesa Joyce’a, niewątpliwie jeden z głównych punktów wyjściowych nowatorskiej prozy XX wieku. Jeśli wielki monolog usypiającej Moll Bloom w rozdziale osiemnastym stanowi demonstrację żywiołu psychicznego (nb. monologi „strumienia świadomości” miały, w przekonaniu happenersów, wyrażać podświadome wnętrze człowieka), to opis przejazdu orszaku króla jest do dzisiaj wzorcowym literackim przekazem fizycznej jednoczesności zdarzeń, chaotyczności i przypadkowości potoku życia. Uchwycony w jego równoczesnych wielowymiarowych aspektach, ukazuje potok codziennej przypadkowości. Adekwatnym obrazem wizji Joyce’a mógłby tu być jakiś gigantyczny happening. Joyce zastosował tu technikę demontażu, segmentacji oraz przemieszania równoległych scen, by oddać rytm poplątanych, nakładających się na siebie przebiegów. W efekcie znika ciągłość fabuły, czas ulega

³⁰ M. Głowiński, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968, s.5.

³¹ H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 313.

³² Tamże, s. 314.

³³ Tamże, s. 313.

³⁴ Maria Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 105.

rozgałęzieniu, gdy jedna chwila rozszczepia się na zdarzenia równoczesne, przez co odbiorca otrzymuje tekst pozornie niespójny i musi go samodzielnie scalić. Erich Auerbach argumentował, że wieloosobowa prezentacja świadomości, rozwarstwienie czasowe, rozluźnienie zewnętrzne związku zdarzeń, zmienność stanowiska, z jakiego dokonuje się relacji – wszystko to nie jest tylko wyrazem zamętu, bezradności czy wrogości wobec świata, przeciwnie odkrywa niekiedy nieosiągalną poprzednio głębię rzeczywistości, a zarazem uświadamia czytelnikom elementarną wspólnotę egzystencji ludzkiej³⁵. Brzmi to bardzo znajomo.

Tej drogi próbowali później liczni awangardowi pisarze. Z polskich przykładów Stefan Morawski wymienia tu przede wszystkim utwory Leopolda Buczkowskiego³⁶. Pisarz ten najdalej odszedł od powieści tradycyjnej. Z książki na książkę zanika narrator, gubią się zarysy zdarzeń, niknie uporządkowany ciąg czasowy. Takie są właśnie *Uroda na czasie* i *Kapiele w Lucca*, pozycje afabularne, atematyczne, niszczące logikę sekwencyjną między postaciami, fragmentami, sytuacjami. Złożoność tych utworów zahacza nieraz o nieczytelność, stąd funkcjonują w powszechnym obiegu jako przykłady programowego niezrozumiałstwa w prozie. Sam pisarz zastrzegał się, że jego utwory nie są powieściami, lecz „dokumentami, preparacjami”, w których dąży do ukazania świata w jego wielowymiarowości i „rozedrganiu wszechdialogicznym, które jest skłębieniem”³⁷. „Proces odbioru tekstu tego rodzaju powtarza jak gdyby fazy czynności podejmowane przez nadawcę; podobnie jak dla piszącego, pierwszą reakcją odbiorcy jest zagubienie, wrażenie niezrozumiałości tekstu. Postrzeżenie „dziwności” praktyki pisarskiej jest zarazem odebraniem prymarnej instrukcji lekturowej: odrzucającej system oczekiwań związany z recepcją utworów odpowiadających „klasycznej”, mimetycznej koncepcji literatury”³⁸. Niezrozumiałość wzywa czytelnika do lekturowej inwencji, pozwalającej zrekonstruować płaszczyznę odniesienia, stworzyć skuteczną hipotezę spójności. „Z tych przelotnych obrazków mogą sobie zdolniejsi czytelnicy złożyć całość dla własnego użytku”³⁹.

Drugą literacką formę para-happeningową reprezentuje *Gra w klasy* Julio Cortazara. Tutaj pokrewieństwo uwidacznia się już w samej budowie utworu. Powieść ta składa się ze

³⁵ Zob. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 315.

³⁶ S. Morawski, *Happening*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1992, s. 372.

³⁷ Cyt. za: H. Markiewicz, *Polskie teorie powieści*, Warszawa 1998, s. 175.

³⁸R. Nycz, *O kolażu tekstowym (Na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego)*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślíkowa, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 224.

³⁹ Cyt. za: Tamże, s. 226.

155 krótkich rozdziałów i może być czytana co najmniej na dwa sposoby: według porządku stron lub według klucza, wyznaczającego zygzakowatą kolejność. Konstrukcja powieści sprowadza się do kalejdoskopu epizodów z umyślnie urwaną fabułą i zatartymi relacjami między postaciami a zdarzeniami. Fikcja przeplata się tu z ogłoszeniami z gazet, publicystyką, fragmentami z książek filozoficznych. Ten kolażowy, potencjalnie zmienny układ narracji dodatkowo rozbijają notaty Morellego będącego porte-parole autora. Czytamy w nich m. in., że pisarstwo będące ekspresją czysto artystyczną jest kłamstwem, natomiast on sam planuje pisanie niepowiązane, chaotyczne, chce „niszczyć w zarodku każdą sztywną konstrukcję zarówno charakterów jak i sytuacji”⁴⁰, bo to co „tak zwana rzeczywistość ukazuje nam jako życie innych” to tylko „eleatycznie powycinane fragmenty”⁴¹. Stąd właściwe zrozumienie racji bytu jego świata to być może tylko „nieporządek, bezsens, bezcelowość”⁴². Dlatego pisać powinno się tak, by wciągnąć czytelnika w grę kreacyjną, by zmusić go do budowania pomostów pomiędzy częściami utworu, by uświadomić mu ów nieporządek świata, który tylko częściowo da się okiełznać. Można zakwestionować taki wybór refleksji, gdyż notaty Morellego są tylko jednym z wątków utworu. Można wręcz rzec, że Cortazarowi nie udało się zerwanie z logiczną konstrukcją, ani uczynienie jedynym bohaterem czytelnika. Zdaniem Stefana Morawskiego zastrzeżenie to jest słuszne, gdyż fragmenty te są programem przekraczającym literacką praxis ujawnioną w powieści. Jednak „jest pewne, że utworu tego nie można nazwać po prostu powieściowym, że jego struktura jest para-happeningowa, że czytelnik współpracuje z pisarzem, nawet gdy nie zostaje wciągnięty w poszukiwanie ostatecznej prawdy”⁴³. Morawski stwierdza tu pokrewieństwo z założeniami happeningu typu francuskiego.

Inne wymowne świadectwo, choćby ze względu na tytuł książki, to *Wydarzenie* Gomolickiego. Również tutaj refleksje autorskie pozostają w opozycji do samej tkanki literackiej. Gomolicki sugeruje happeningową strukturę prozy, która mogłaby się realizować w rozmaitych wariantach oraz w montażu cytatów wziętych z różnorodnych źródeł (co stanowi jeden z instrumentów destrukcji ładu literackiego w książkach Buczkowskiego) i „w związku z czym takie poluzowanie konstrukcji, że czytelnik nie jest informowany, ale nie prezentuje tej struktury. Wprowadza natomiast dowolne i niespodziewane zakończenie, dopowiadając w konkluzji, że „wydarzenie”, jak życie, jest czymś otwartym, wbrew zasadzie

⁴⁰ J. Cortazar, *Gra w klasy*, tłum. Z. Chłodzińska, Kraków 1968, s. 377.

⁴¹ Tamże, s.377.

⁴² Tamże, s. 377.

⁴³ S. Morawski, *Happening. Rodowód – character – funkcje* „Dialog” 1971, nr 9, s.121.

arystotelesowskiej (początek – środek – koniec). Próba jego wskazuje w stopniu wyraźnie słabszym niż u Cortazara, że można tu mówić jedynie o tendencji ku-happeningowej, ale o niczym więcej. Reasumując: dowodzenie istnienia form happeningowych na gruncie literackim jest rzeczą dość osobliwą, całkowicie odbiegającą od klasycznego rozumienia tego zjawiska. Z drugiej jednak strony wyraziste przemiany, wpisujące się w kontekst neoawangardy, otworzyły drzwi zjawiskom, które literatura dawniejsza uznawała za marginalne, wręcz niemożliwe. Przedstawione wyżej przykłady dowodzą, że i happeningowi częściowo udało się przekroczyć ten próg.

Jednak, pomimo tak szerokiego oddziaływania happeningu, zarówno w sensie geograficznym jak i artystycznym, już druga połowa lat 70-tych przynosi osłabienie jego naporu na kulturę. Dotyczy to z resztą całej formacji neoawangardowej. Zasób energii eksperymentującej zaczyna się wyczerpywać. Nawet permanentna awangarda musi mieć swoje granice. Zbyt szybkie tempo przemian sprawiło, że ludzie nie nadążali z przyswajaniem nowych wartości. Awangarda stała się też modnym stylem, skomercjalizowała się. Stąd i happening stracił swój niepowtarzalny charakter. Jako próba wtopienia się sztuki w życie, happening właściwie już od początku niósł w sobie znamiona niepowodzenia. Porywał się na to, co z gruntu jest nierealne, tym bardziej, że tkwiła w nim sprzeczność między atmosferą świąteczności, która go na ogół cechowała, a ambicją wiernego zapisu rzeczywistości. Zwracał raczej uwagę na teatralność czy teatralizację życia codziennego, na spektaklowy charakter współczesnej kultury. Zbliżało to happening do steatralizowanych rytuałów i ceremoniałów życia codziennego, do meczów koszykówki, parad, festynów, obrzędów religijnych itp. Nie udało się zaimprovizować wspólnej zabawy, w której zacierają się granice między reżyserem, aktorami, publicznością. Autentyzm sytuacji, osób, rzeczy był pozorny, gdyż mimo wszystko inscenizowany; zawsze pozostawał cieniem czegoś sztucznego. Poza tym twórczość happeningowa – mimo radykalnej kontestacji świata sztuki – nie wyzbyła się ani przedmiotu artystycznego, ani ekspresji, ani określonych technik, a ponadto nie była pozbawiona rysów indywidualnych, nie wyeliminowała również zaangażowania ideologicznego. Happening dostarczył jednak nowych impulsów do refleksji nad pojęciem gry, roli, maski w życiu i w teatrze, nad splataniem się prawdy i fikcji, teatralności i realności w ludzkim działaniu, a jednocześnie nawiązał do marzeń awangardowych artystów początku XX wieku, dla których wielkomięjska ulica z jej przypadkowością i dziwnością stawała się przykładem nowoczesnego widowiska. Happening miał być takim przykładem nowoczesnego widowiska komponowanego z materii życia codziennego.

BIBLIOGRAFIA

1. Bauman Zygmunt, *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę*, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, pod red. G. Dziamskiego, Poznań 1996.
2. Brach-Czajna Jolanta, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984.
3. Cortazar Julio, *Gra w klasy*, tłum. Z. Chłędzyńska, Kraków 1968.
4. Czartoryska Urszula, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973.
5. Dziamski Grzegorz., *Happening, performance*, w: *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996.
6. Głowiński Michał, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968.
7. Gołaszewska Maria, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.
8. Jawłowska Aldona, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975.
9. Krakowski Paweł, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1984.
10. Markiewicz Henryk, *Polskie teorie powieści*, Warszawa 1998.
11. Markiewicz Henryk, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.
12. Morawski Stefan, *Happening*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1992.
13. Morawski Stefan, *Happening*. "Dialog" 1971, nr 9.
14. Morawski Stefan, *Happening*. "Dialog" 1971, nr 10.
15. Morawski Stefan, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.
16. Nycz Ryszard, *O kolażu tekstowym (Na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego)*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślíkowa, J. Sławiński, Wrocław 1980.
17. Paleczny Tomasz, *Bunt „nadnormalnych”*, Kraków 1998.
18. Pawłowski Tadeusz, *Happening*, Warszawa 1988.