

PREFORMANCES, PERFORMERS AND TRANS-POSERS
(przedstawienia, przedstawiacze i przestawiacze)

Jak wozić drzewo, to do lasu.

W 1981 roku w sali widowiskowej teatru "Kalambur" we Wrocławiu odbywała się konferencja pod hasłem "Parateatr" zorganizowana przez Ośrodek Teatru Otwartego. Wprowadzeniem do dyskusji było wydawnictwo p.t. "Parateatr"¹. Zamieszczono w nim różne materiały dokumentujące widowiskowe poczynania tak zespołów jak i pojedynczych osób poza sceną. Jednym z referentów był Zbigniew Warpechowski, który ogłosił sensacyjną nową praktykę artystyczną nazywaną przez niego "performance". Po tej wypowiedzi zabrał głos w dyskusji Jerzy Ludwiński zaczynając od słów "Zbyszku ty wozisz drzewo do lasu"². Cokolwiek zdziwiony Warpechowski musiał wysłuchać wyводу, z którego wynikało, że propagowane przez niego "performancje" mają swoją dość długą we Wrocławiu tradycję, chociaż używano dla nich m.in. określenia "przedstawienie", co zresztą przekłada się na angielski jako właśnie "performance". Pod tym terminologicznym hasłem od kilku już lat można było znaleźć informacje w publikacjach zagranicznych w odniesieniu do działań niektórych Wrocławian³. Ludwiński kilkakrotnie wskazywał na fakt, że "nowe rodzaje sztuki w latach sześćdziesiątych były właściwie tylko we Wrocławiu", a to co się wydarzyło w sztuce polskiej, "było całkowicie równoległe do tego, co się działo na Zachodzie"⁴. Mówił w jednym z ostatnich wywiadów, że "artyści podejmowali rozmaite inicjatywy, czasami bardzo interesujące. Na przykład w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych działał teatr "Trumna", którego twórcą był Adam Rząsa. Byłem w tym teatrze. To był bardzo ciekawy, właściwie wcale nie teatr, tylko klasyczny performance i był to chyba chronologicznie pierwszy performance w Polsce"⁵.

Rzecz ciekawa, że oto teraz, w 2011 roku Grzegorz Dziamski (profesor z Poznania) opublikował swoje rejestry neoawangardowych ruchów w "Dyskursie" periodycznej publikacji wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, co dodaje całej zabawie nieco pikanterii. Leitmotiwem rozważań poznańskiego postmodernisty jest zestawienie stanowiska Franka Poppera i Jerzego Ludwińskiego – ich wizji "artystycznej współczesności". Ludwiński zapewne przewraca się w grobie, ale gdyby żył, zmieniając tym razem imię adresata, zawołałby "Grzesiu ty wozisz drzewo

¹Ewa Dawidejt (red.) *Parateatr*, O.T.O. Kalambur, Wrocław 1980.

²Ewa Dawidejt (red.) *Parateatr II*, O.T.O. Kalambur, Wrocław 1982.

³*To Callanish from Hagar Qim*, The Richard Demarco Gallery, Edinburgh 1975.

⁴*Sztuka zmierza do maksymalnej różnorodności. Z Jerzym Ludwińskim rozmawia Rafał Jakubowicz*, (w:) Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, Poznań, 2009, s. 326.

⁵*Sztuka bez granic. Z Jerzym Ludwińskim rozmawia Andrzej Saj*. (w:) Tamże, s. 291.

do lasu!". Dziamski, gdy przyszło mu wymienić szczególne nowe formy aktywności artystycznej neoawangardy, znalazł polskie początki w objawieniu się dadaistycznego stanu umysłu w "postaci kabaretów i teatrzyków studenckich", ale o "Kalamburze" i sensybilistycznych teatrach wrocławskich, ani się nie zająknął. Poznański profesor zauważył wprawdzie, że "neoawangarda nie została tak dobrze przebadana jak awangarda historyczna", ale stwierdził jednak stanowczo iż tendencje, które zajęły w neoawangardzie miejsce kierunków, są "wszystkie zrodzone w Stanach Zjednoczonych i stamtąd docierające do Europy"⁶.

Teatry eksperymentalne.

Ludwiński spotkał we Wrocławiu "klasyczny performance", a więc "nowy rodzaj sztuki" już w dojrzałej fazie rozwoju. Teatr "Trumna" działał w latach 1962 – 1966⁷. Na wykrystalizowanie się parateatralnych praktyk miały tutaj ponadto wpływ nowego typu teatry jak "Teatr sensybilistów" – pierwszy spektakl, a właściwie zdarzenie (happening) – maj 1957, "Kalambur" (założony w 1958 roku), "Turoń" (1963), także w Koszalinie działał "Teatr Eksperymentalny" (1958), w Opolu zaistniał fenomen "Teatru Laboratorium - Trzynastu Rzędów" (1959). Analogiczne do sensybilistów poczynania ruchu "Fluxus" na Zachodzie to dopiero rok 1961. Pięć lat później! W Stanach Zjednoczonych w tym samym czasie na ukształtowanie się "art-world performance" podobnie oddziaływały eksperymentalne teatry jak "San Francisco Mime Troupe", nowojorskie teatry "Off-Off Broadway", jak "La MaMa Experimental Club" (założony w 1961 roku przez Ellen Stewart) i "Living Theatre" (założony w 1947 roku przez Judith Malina), w Wielkiej Brytanii edynburski "Traverse Theatre" (założony w 1963 roku przez Jima Haynesa). Autorzy francuscy, amerykańscy i brytyjscy sięgają po jeszcze wcześniejsze tradycje poczynające się od spektaklu groteski „Ubu król czyli Polacy” Alfreda Jarry'ego w paryskim Theatre de l'Oeuvre (premiera 10 grudnia 1896 roku), różne działania dadaistów („Cabaret Voltaire” w Szwajcarii) surrealistów, futurystów, a w Niemczech w okresie tzw. Republiki Weimarskiej - teatr Bauhausu. Ukształtowanie się nowego rodzaju artystycznego i tutaj i w każdym innym przypadku, ma swoich mniej i bardziej szacownych antenatów. Nie wszyscy zaczęli od okrzyku „Merdre!”, co Tadeusz Żeleński - Boy przetłumaczył z Jarry'ego jako „Grówno!”.

Sensybiliści zajmowali miejsce, które było teatrem, tak samo mogli wykorzystać (co zresztą później czynili) kawiarnię, plac, ulicę, salę muzeum, galerię, lub łąkę. Wynajęcie sali teatru było jednakże niezbędnym gestem prowokacyjnej desakralizacji środków przekazu, podobnie jak prowokacyjnie w swoim manifestie (1956) odrzucili hierarchię uznanych konwencji artystycznych

⁶Grzegorz Dziamski, *Neoawangarda, wprowadzenie do sztuki współczesnej*, (w:) *Dyskurs*, nr 12 / 2011, s. 7.

⁷ Wędrowną trupę teatru „Trumna” tworzyli: Zenon Gryśka, Kazimierz Jasiński-Szela, Bartłomiej Małysa, Ewa Mehl, Wanda Potacka, Adam Rząsa, Alicja Stoksik, Bogdan Wiśniewski („Anastazy”).

(„sensibilizm je wchłania, twórczo przekształca i uszlachetnia”). Po „Teatrze Sensibilistów”, „Niezależnej Szopce sensibilistycznej”, prowadzonej przez Kazimierza Głaza w Wałbrzychu i „Teatrze Katastrofistów” powstaje, jako ideowa kontynuacja tamtych przedsięwzięć, teatr „Trumna”. Skąd się to dziwo parateatralne wzięło w Polsce i to najpierw we Wrocławiu?

Teatr, galeria, klub i kawiarnia, pracownia artysty, mieszkanie poety.

Instynkt gry, zabawy i rytualnej teatralizacji zostały do Wrocławia przyniesione jak ze Lwowa, Krakowa, Warszawy i Wilna. Na to nałożyła się pamięć tradycji zaznaczającej się już w początku lat dwudziestych ubiegłego wieku w manifestacjach futurystów, albo i w tym, co łączyło robotników od młota i dłuta z malarzami i pisarzami, a co Kornel Makuszyński postrzegał jako wielką potrzebę "urządzenia spektakli". Powiedzielibyśmy dzisiaj, że "performances" tam miały początek.

„Pamiętam jedno z przedstawień (wspomina Hanna Krzetuska), może dlatego, że odgrywałam w nim rolę jakby rekwizytu. Była to parafraza z Otella, kulminacyjnym punktem było naturalnie uduszenie Desdemony i wyrzucenie jej przez okno. Bawiliśmy się cudownie, zarówno aktorzy, jak i widzowie. Takich naszych eksperymentów – bez publiczności i rozgłosu – było wiele. Takim przedstawicielem był również, choć na innych zasadach, znany rzeźbiarz Jacek Puget. Następnie zrodził się sławny teatr „Cnicot” zainicjowany przez Józefa Jaremeę, autora wielu sztuk i głównego animatora tej imprezy”⁸. Przypomnijmy też ważne doświadczenie niezależnych teatrów awangardowych działających konspiracyjnie w czasie niemieckiej okupacji w Warszawie Stanisława Swena (z Mironem Białoszewskim), a w Krakowie „Teatr Eksperymentalny” Tadeusza Kantora i następnie pod okupacją sowiecką założone w 1955 roku w czasie tzw odwilży „Cricot 2” Kantora w krakowskim Domu Plastyka i „Teatr na Tarczyńskiej” Białoszewskiego w prywatnym mieszkaniu poety w Warszawie.

W 1962 roku w prowadzonej przez Adama Rzęsę galerii w Pałacyku, odbyło się otwarcie wystawy prac Rzęsy i Wieczorka. Tym razem pretekstem do zorganizowania zdarzenia – improwizowanego wraz z publicznością widowiska – nie był teatr, lecz galeria i obyczaj wernisażowy. Zdarzenie to odpowiadało w przybliżeniu zamysłowi „teatru akcji i przedmiotu”, było też specyficzną animacją zgromadzonych rekwizytów (manekiny, katafalk, światło świec itp.). Wykorzystano także elementy scenografii jednego z licznych wówczas teatrzyków studenckich, jakie gnieździły się w Pałacyku (autorem scenografii był Stanisław Brzezicki). Kontynuowała te praktyki założona nieco później (1964) „Grupa z Kuźniczej” rezydująca w siedzibie teatru studenckiego „Kalambur” i w Domku Romańskim. Galeria okazała się kolejnym miejscem, które

⁸ Hanna Krzetuska, List do redakcji, (w:) *Odra* nr 7/8 1978.

przez chwilę można było bezkarnie zajmować. Wrocławscy przedstawicze pojawili się więc w przygodnych lokalach galerii alternatywnych takich jak „Pod Moną Lisą” (1967 - 1971), w galerii „Babel” (1972 - 1981), w „Katakumbach” (1977 – 1979), w „Zakładzie nad Fosą” (1979 – 1991), „Ośrodku Działań Plastycznych” (1981 - 1998), w grupie „Studio Kompozycji Emocjonalnej” (1970 - 1990) i oczywiście na plenerach.

Ofiary izolacji.

W 1978 roku do Polski dotarły wzory „performancu”. Podobno pierwszym objawieniem był „International Artists Meeting” odbywający się od 29 marca do 6 kwietnia 1978 w studenckiej Galerii Riwiera – Remont w Warszawie, co poniektórzy autorzy uznają wogóle za początek tego nowego rodzaju artystycznego w Polsce. Władysław Kaźmierczak twierdzi, że „historia – performance jest kompletnie nieznaną w Polsce”, a także, że wspomniana impreza była „szokiem pojęciowym”. Jak już było wiadomo, że wprawdzie mamy „opóźnienie w stosunku do Europy Zachodniej 6 - 8 lat” odpowiednio dobrani artyści zaczęli to opóźnienie odrabiać. Tak oto wykształciły się regionalne odmiany naśladowczych stylistyk. Ośrodki warszawski i łódzki skłaniały się ku wzorom niemieckim i austriackim (Otto Muehl, Herman Nitsch, Joseph Beuys), w Krakowie odnalazły się wprawdzie powinowactwa własnej tradycji (teatr „Cricot”, „manifestacje” Jerzego Beresia) ale z chętnie przysposobionym anglosaskim stylem gry (Gilbert and George, Chris Burden). Różnica klasy, jaka wytworzyła się pomiędzy zachodnim ośrodkiem wrocławskim a resztą polskich ośrodków, polegała właśnie na tym, że „przedstawienie” (performance) było we Wrocławiu już mocno utrwalonym rodzajem sztuki o dobrze rozpoznanych regułach gdy gdzie indziej właśnie dowiadywano się, że dzwon dzwoni, ale jeszcze nie wiadomo w którym kościele.. Rzeczywiste spóźnienie Warszawki i Krakówka sięgało nie 6 – 8 ale co najmniej 12 lat. Wrocław reprezentowały wówczas o wiele subtelniejsze konstrukcje w przedstawieniach Wojciecha Stefanika, Grzegorza Dutkiewicza, Barbary Kozłowskiej, Andrzeja Dudka – Durera, Michała Bieganowskiego, Zbigniewa Jeża.

Z wielu tekstów można cytować narzekania na ponoć totalną izolację polskich artystów i stąd miało się wziąć owo spóźnienie. Żelazna kurtyna nie była jednak w po 1956 roku tak szczelna jak w latach 1948 – 1955. Wszelka twórczość artystyczna przed 1956 rokiem była po prostu zakazana i prześladowana. To fakt. Później ograniczana i kontrolowana. Ale dlaczego polscy artyści, jeśli byliby to artyści a nie mazgaje, mieliby czekać na jakieś zewnętrzne wzory? W Warszawie, Poznaniu, Gdańsku, Krakowie byli to mazgaje! Artyści byli we Wrocławiu.

W 1977 roku na łamach dwutygodnika „Nadodrze” w cyklu „Nowe rodzaje i metody artystyczne” („Luz w kościach”, „W co się bawić”, „Przedstawienie”, „Tekst”, „Poezja konkretna i wizualna”) opisałem także i ten nowy rodzaj sztuki „przedstawienie – performance” i to angielskie

słówko tam się też znalazło, znalazły się też moje fotografie z przedstawień („performance'ów”) Josepha Beuysa („24 godzinny wykład” w Edynburgu w 1973 roku w Galerii Richarda Demarco) i Tima Jonesa („Interpretacja”, 1974 w Wiejskiej Galerii Sztuki w Piotrowicach, na Międzynarodowych Integracyjnych Spotkaniach Twórczych „Osetnica” organizowanych przez Anastazego B. Wiśniewskiego). W 1984 roku ukazała się nakładem Młodzieżowej Agencji Wydawniczej niewielka książeczka p.t. „Performance – wybór tekstów” autorstwa Grzegorza Dziamskiego, Henryka Gajewskiego i Jana St. Wojciechowskiego. To, że wówczas nie znalazły się w tym wyborze informacje o wrocławskich „przedstawieniach” i moje omawiające je teksty⁹ można wybaczyć. Ostatecznie wtedy lepiej było udawać, że się nie tylko nie miało nic wspólnego z Makarewiczem kryminalistą i „politiczieskim przestupnikiem”, a nawet, że się nic o „wrocławskiej zarazie” nie wie. Ale teraz? W Polsce wolnej od 20 lat?

Reguły gry

Dzisiaj więc po, bez mała, pięćdziesięciu latach, od czasu gdy Jerzy Ludwiński spotkał się z „klasycznym performace'em” wypada przypomnieć istotne cechy tego nowego rodzaju artystycznej pracy (i zabawy). Tak jak pisałem przed trzydziestoma czterema laty : „Przedstawienie jest widowiskiem, którego najbardziej rzucającą się w oczy cechą bywa udział bezpośredni twórcy takiego dzieła jako równocześnie autora koncepcji, aktora lub mistrza ceremonii. Może to być zredukowane do tylko fizycznej obecności przez umieszczenie swego ciała jako fizycznego nieomal obiektu w zaprogramowanej odpowiednio sytuacji. W realizacji przedsięwzięcia mogą uczestniczyć inni ludzie, pomagać lub zakłócać jego tok swymi reakcjami. Uwaga widzów pozostaje jednak skupiona przede wszystkim na postępowaniu, czynnościach czy też po prostu na sposobie cielesnej obecności autora, reżysera i aktora w jednej osobie”¹⁰.

Wrocławską tradycję przedstawień / performance'ów wyróżnia ich muzyczność - muzyka odtwarzana z taśmy (Stefanik), stosowana jako rodzaj przerywnika dźwiękowego (Ewa Benesz), tła akcji (Grzegorz Dutkiewicz), albo będąca głównym motywem całej akcji (Andrzej Dudek – Durer). Inną „szkoły wrocławskiej” jest zanik tendencji ekspresjonistycznej, oraz tzw. zaangażowania w jakąś aktualną tematykę społeczną. Światło nie jest li tylko oświetleniem, lecz świadomie komponowanym elementem gry. Ale zapewne najostrej odcina się wrocławski styl przedstawień od innych polskich i zagranicznych tradycji przez szczególną rolę poezji. Zdarzały się szczególne formy współpracy z poetami, na przykład w galerii „Babel”, gdzie przedstawienie było specjalnie skomponowane jako inspiracja dla poetów.

⁹Patrz: Zbigniew Makarewicz, *Wrocławska tradycja artystyczna – Przedstawienia i inne praktyki parateatralne*, (w:) E. Dawidejt (red.), *Parateatr II*, O.T.O. Kalambur, Wrocław 1982.

¹⁰Zbigniew Makarewicz, *Przedstawienie* (w:) *Nadodrże*, nr 24, 1977.

„Performance. The Review if Live Art Performance Magazine”, przeglądając to pismo brytyjskie znajdziemy tam nie tylko to, co zwykliśmy określać jako właśnie „performance” ale także (w części) balet, a nawet (w niektórych wypadkach) cyrk (nie zapominajmy zatem o rewelacyjnej polskiej grupie „Mortale”). To spektakle prowadzone przez jedną osobę lub grupę osób. Wprawdzie nie „teatralne”, ale właśnie „parateatralne” jak to określali i Grotowski i Litwiniec. Termin „parateatr” odpowiadałby zakresowi angielskiego „live art”.

Zbigniew Makarewicz, Wrocław, lipiec 2011