

# Prezentacje





## Z historii polskiego performansu. Happening, performans, intermedialność

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Z historii polskiego performansu. Happening, performans, intermedialność* [From the history of Polish performance. Happening, performance, intermediality]. „Przestrzenie Teorii” 29. Poznań 2018, Adam Mickiewicz University Press, pp. 343–356. ISSN 1644–6763. DOI 10.14746/pt.2018.29.15.

Marek Hendrykowski’s case study shows the original idea of The Salon Niezależnych’s performances, one of the most spectacular events of 1970s Polish student counter-culture.

KEYWORDS: film, television, new media, intermediality, transmediality, corespondance des arts, Gesamtkunstwerk, contemporary art, off cinema, student counter-culture, performance, happening, spontaneity-discipline conflict, art of film, metaphor, irony, sarcasm, author, emotional impact, narration, narrative, semiotics, frame, frame-in-frame, spectacle-in-spectacle model

### Wprowadzenie

Na początek uściślijmy przedmiot naszych badań i rozważań. W polu zainteresowania poniższego studium znajdują się dwa niezwykle osiągnięcia polskiej sztuki początku lat siedemdziesiątych, ściśle związane z kulturą studencką PRL i twórczymi dokonaniem warszawskiego kabaretu Salon Niezależnych, należącymi do tamtego okresu. Mowa o dwóch legendarnych kabaretonach wystawionych przez tę grupę, wraz z licznymi zaprzyjaźnionymi posiłkami (artyści młodej kultury, muzycy, plastycy, filmowcy, mimowie, reżyserzy, przygodni aktorzy amatorzy i in.) podczas festiwalu kultury akademickiej FAMA w Świnoujściu. Tam właśnie, rok po roku, miały miejsce dwa niezapomniane happeningi. Pierwszy z nich nosił tytuł *Wyścig* (lipiec 1974), drugim była *Misja* (lipiec 1975).

### Wokół idei performansu

W odniesieniu do charakterystyki gatunkowej *Wyścigu* i *Misji* nietrudno o nieporozumienie. Czy chodzi o spektakl kabaretowy? przedstawienie sceniczne dziejące się we wnętrzu i w plenerze? o film fikcji? wstawkę filmową wykorzystaną jako element inscenizacji? czy może o amatorski filmowy zapis dokumentalny widowiska? Zamiast terminu „performans” pojawiło

się przed momentem umowne określenie „happening”. Nie osłabia to jednak w niczym argumentacji na rzecz określenia tych artefaktów mianem performatywnych.

Ponieważ nadal nie usuwa to ewentualnych wątpliwości natury terminologicznej, spróbujmy doprecyzować znaczenie podstawowej kategorii, jaką jest wieloznaczne pojęcie *performans*. Spośród możliwych jego znaczeń najważniejszym dla nas – ze względu na przedmiot badawczego zainteresowania – jest performans artystyczny. Wydaje się on najbardziej odpowiedni w odniesieniu do charakteru opisywanego tu zjawiska. W tym szczególnym przypadku nie wyklucza to jednak bynajmniej możliwości poszerzenia refleksji o jego kontekst kulturowy. Wprost przeciwnie, aspekt artystyczny i aspekt kulturowy performansu w tym jego wydaniu okazują się ściśle z sobą związane.

Sprawą drugą, co nie znaczy dalszorzędną, jest kwestia happeningowej poetyki performansów aranżowanych przez Salon Niezależnych podczas festiwalu FAMA. Forma happeningu, z istoty swej parodystyczna w stosunku do peerelowskich „spontanów”, pełniła w nich niezmiernie istotną – jeśli mowa o przesłaniu obu przekazów – funkcję ludyczną, wciągając zarówno aktorów, jak i tysiące przygodnych uczestników do wspólnej zabawy. Jej umiejętnie ukrytym, subwersywnym celem stawano się karnawałowe zakwestionowanie, wywrócenie i ośmieszenie ustalonego ładu peerelowskiej rzeczywistości. Performans artystyczny, czy raczej paraartystyczny, z całą jego ostentacyjnie wydobywaną koślawą bylejakością, i performatywne działania kulturowe łączyły się w tych spektaklach w jedno, tworząc unikatową jakość w postaci wschodnioeuropejskiej, lub jak kto woli „blokowej”, odmiany happeningu socjokulturowego.

Zarówno twórcy obu spektakli, jak i występujący w nich performerzy czynili bardzo wiele, aby dominujący akcent widowiska stanowiła wspólnota doświadczenia łącząca ich z widzami. Po stronie wykonawstwa nie ma tutaj elementów tradycyjnego „aktorstwa” ani „występu”. Jest natomiast czynny i świadomie eksponowany przez samych twórców udział licznego zespołu performerów znajdujących się przez cały czas *in statu activitatis*.

Nie „spektakl” zatem i nie „występ”, lecz zaaranżowane w przestrzeni publicznej wydarzenie. Performatywność *Wyścigu* i *Misji* – jako zamysł (poetyka założona) i jako zasada konstrukcyjna (poetyka zrealizowana) – od samego początku była przez autorów wpisana w poetykę całości. I tu, i tam – po obu stronach – mamy więc uczestników wydarzenia. Owo współuczestnictwo i bycie razem w granicach dziejącego się przedstawienia oznaczało najdalej idącą eliminację ramy ograniczającej je od widza.

Wieloosobowy zespół wykonawców, wielka widownia we wnętrzu i w plenerze, setki ludzi i postronnych obserwatorów na ulicach wraz z wczasowi-

czami na plaży, potężny (jak na owe czasy, rzecz jasna!) aparat wykonawczy zaangażowany w wystawienie masowego widowiska. Specjalnie przygotowana scenografia, kostiumy, nagłośnienie, wyznaczone miejsca i trasy przebiegu uruchamianych i rozgrywających się na naszych oczach zdarzeń, obecność operatorów i kamer filmowych. Do tego element niespodzianki, zaskoczenia, ramowej aranżacji czegoś przewidywalnego i jednocześnie całkiem nieprzewidywalnego, wreszcie atmosfera święta sztuki – estradowego widowiska i ulicznej zabawy w jednym.

Czy był to performans? Nikt wtedy tego tak nie nazywał, choć dla elity polskich studentów i młodych artystów ówczesne nowatorskie eksperymenty awangardy i nazwiska Johna Cage’a, Nicka Parka, Merce’a Cunningham’a, Richarda Schechnera i Allana Kaprowa nie były czymś pusto brzmiącym i absolutnie nieznanym. Ale na podstawie naszej dzisiejszej wiedzy o tym zjawisku można w uprawniony sposób sądzić, że istotnie narodziła się w tamtym momencie w PRL oryginalna forma rodzimego performansu. A to oznacza, że w dziejach polskiej sztuki offowej wydarzyło się coś naprawdę ważnego i z dzisiejszej perspektywy wartego przypomnienia.

W moim przekonaniu *Wyścig* i *Misja* zasługują na ponowne odczytanie w kategoriach doniosłych artefaktów, których kulturowy horyzont i znaczenie wykracza daleko poza zbiorową pamięć dotyczącą świnoujskiego festiwalu młodzieży artystycznej. Jeśli tak, warto sobie postawić pytanie o ich szerszy społeczno-kulturowy kontekst. Otóż filmy te przynależą: primo, do historii polskiego kabaretu dekady lat siedemdziesiątych, secundo, do dziejów kultury studenckiej PRL, tertio – jako szczęśliwie zachowane do naszych czasów zapisy archiwalne dokonane na taśmie filmowej – zaliczają się do offowej (czytaj: alternatywnej, „nieoficjalnej”) historii rodzimego filmu dokumentalnego.

Czy to wystarczy? Każdy z tych trzech kontekstów ma swoją wymowę. Wszystkie pozostają na swój sposób ważne. Czegoś w nich jednak w sumie brakuje. Żaden bowiem nie pozwala dostrzec i właściwie ocenić tych produkcji w kategoriach artystycznych. A to one właśnie sprawiają, że *Wyścig* i *Misja* okazują się dzisiaj jeżeli nawet nie czymś absolutnie prekursorskim i oryginalnym, to w każdym razie wartym badawczej uwagi w kontekście rekonstruowanej historii intrygujących początków polskiego performansu.

Kreacje artystyczne, o których mowa, miały miejsce ponad czterdzieści lat temu. Dzisiaj nie bardzo się o nich pamięta, a przecież w tamtym czasie stanowiły swoistą rewelację na tle wielu innych – mniej lub bardziej rutynowo uprawianych – form studenckiej (i nie tylko studenckiej) aktywności twórczej. Należy przy tym zauważyć, iż kabaretony warszawskiego Salonu Niezależnych wniosły do kultury polskiej lat siedemdziesiątych nie tylko ożywczy powiew społeczno-politycznego krytycyzmu, ale i nową jakość arty-

styczną, bez której uwzględnienia i uważnego przestudiowania niepodobna sobie wyobrazić jakiegokolwiek syntezy rozwoju kultury alternatywnej w PRL dekady lat siedemdziesiątych.

Czy *Wyścig* i *Misja* były zjawiskami absolutnie oryginalnymi i unikatowymi, czy też – nie kwestionując w żadnej mierze oryginalności samego fenomenu artystycznego, jaki stanowiły – da się wskazać ich powinowactwa i antecedencje? Nasze rozważania zaczniemy dość nietypowo, a mianowicie nie od analitycznych poszukiwań pierwiastka nowatorstwa, lecz od bez porównania bardziej przyziemnej kwestii zaprojektowania widowiska, ściśle związanej z możliwością jego wyprodukowania i wprowadzenia do przestrzeni publicznej.

## Performans jako projekt spektaklu

Sztuka dramatyczna jako domena szeroko rozumianego spektaklu stanowi projekt nie tylko stricte artystyczny. Ze względu na właściwą jej konstrukcję, gatunek, charakter, styl, zaangażowanie wybranych środków wyrazu, format inscenizacyjny i potencjał widowiskowy sztuka przeznaczona do wystawienia – podobnie jak scenariusz filmowy – bywa także za każdym razem projektem produkcyjnym. Zdarza się, że w grę wchodzi projekt zmierzający ku pewnej kompletności, wszechstronnie rozwinięty w swym wyposażeniu. Kiedy indziej pozostaje on ledwie szkicem zadania inscenizacyjnego, które zostanie urzeczywistnione dopiero w dalszych stadiach pracy nad nieistniejącym jeszcze spektaklem.

Wyprodukowanie tego rodzaju działań oznacza nie tylko samą ich realizację, lecz również – dodajmy zaraz, iż w przypadku performansu przede wszystkim – wprowadzenie ich do obiegu społecznego, a tym samym zamierzone nadanie im wartości społeczno-artystycznego wydarzenia. W przypadku *Wyścigu* i *Misji* sprawą o podstawowym znaczeniu było wyjście z realizowanym widowiskiem na zewnątrz i dotarcie z nim do maksymalnie szerokiego kręgu adresatów. Słowem: karnawałowego „wejścia w miasto”.

Pojęcie „wyprodukowania” spektaklu zbliża się w tym momencie do potocznego wyrażenia „produkcja”, a ponadto także do aktu „zaprodukowania się” przed publicznością. Aktor zaś jako uczestnik spektaklu staje się, zgodnie z antyczną etymologią tego słowa, w sposób najdosłowniejszy „działaczem”: kimś, kto „oddziałuje”, w swoisty sposób angażując w spektakl otoczenie i działając na widza. W tym sensie performans – niezależnie od stopnia jego własnej genologicznej swoistości, która czyni go odmiennym od innych tradycyjnych postaci widowiska – przynależy do wielkiej rodziny dramatu. Co więcej, powraca niejako do jego źródeł (gr. ‘drama’ = ‘akcja’, ‘czynność’),

‘działanie’), będąc zdarzeniem wyposażonym w cechy incydentu dramatycznego o wysokim współczynniku więzi łączącej aktorów ze spektatorami.

Znawczyni performansu Andrea J. Nouryeh w niepublikowanym opracowaniu definiuje jego złożoną charakterystykę na podstawie pięciu następujących cech:

- 1) performans powinien zawierać w sobie element body artu, polegający na tym, że performer poddaje próbie własne ciało;
- 2) widowisko performatywne eksploruje i przekształca przestrzeń i czas;
- 3) jego autor realizuje i odgrywa autobiograficzne przedstawienie, w którym prezentuje rzeczywiste zdarzenia z własnego życia;
- 4) jego autor bierze udział w ceremoniale rytualnym lub mitycznym;
- 5) performans zawiera komentarz lub krytyczną ocenę rzeczywistości, w jakiej się rozgrywa<sup>1</sup>.

Otóż, jeśli uznać powyższe kryteria za prawomocne względem opisywanego gatunku widowiska, zarówno Wścig, jak i *Misja* spełniają wszystkie pięć wyznaczników performansu w stopniu zdumiewająco kompletnym. Szczególnie intrygująco wypadają w tym świetle punkty trzeci, czwarty i piąty. Twórcy zdołali bowiem wykreować na użytek tworzonego spektaklu nad wyraz oryginalną i jednocześnie osobistą (wziętą z własnego oraz zbiorowego doświadczenia) postać zarówno indywidualnego, jak i zbiorowego zaangażowania w rzeczywistość, czerpiąc z niej jednocześnie nie tylko materiał, lecz również sposoby i mechanizmy służące jego wykreowaniu.

Zastanawiające, w jak małym stopniu w rozprawach poświęconych sztuce performansu zwraca się uwagę na formułę jego wyprodukowania, która w ostatecznym rachunku przesądza o jego takim, a nie innym kształcie i charakterze. A przecież zjawisko to – z natury swej offowe – pojawiło się i zaczęło kształtować właściwą mu estetykę właśnie w opozycji do teatru instytucjonalnego i oficjalnych rytuałów życia publicznego, które udatnie i przewrotnie parodiowało. Nie koniec na tym, bo jednocześnie również poszukiwało swej tożsamości w twórczym sprzeciwie wobec zastępych form ekspozycji typowych dla sal muzealnych i obiegu galeryjnego.

## Glosa historyczna

Ma rację Jerzy Karpiński, autor wspomnieniowej książki *Bujać w obłokach*<sup>2</sup>, gdy w rozdziałach zatytułowanych „Happeningi” oraz „Maksymilian

<sup>1</sup> Zob. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, hasło: performance, przeł. S. Świontek, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 350.

<sup>2</sup> J. Karpiński, *Bujać w obłokach. Prawdy, półprawdy i mity wokół „Stodoły”*, Warszawa 2012.

Szoc i inni” przypomina nie tak w końcu odległą przeszłość kultury studenckiej i upomina się o społeczną pamięć dla doniosłych rodzimych dokonań w specyficznej dziedzinie sztuk widowiskowych, jaką stanowi happening.

W rozdziale kreślącym sylwetkę nieżyjącego malarza i artysty medialnego Maksymiliana Szoca Karpiński pisze o tym następująco:

„Stodoła” powinna obchodzić 50-lecie swego istnienia w dniu 5 kwietnia 2006 roku. W dniu tym zmarł twórca happeningu – Allan Kaprow. W „Stodole” happening zmarł ćwierć wieku wcześniej. Nie żyją też czołowi twórcy happeningów „stodolnych” – Bogusław Choiński (1925–1976) i Maksymilian Szoc (1937–1983).

Bogusław Choiński, zanim pojawił się w „Stodole”, występował w Teatrze na Tarczyńskiej, który założył wraz z Mironem Białoszewskim i Lechem Emfazym Stefańskim. Na kilka tygodni przed oficjalną inauguracją „Stodoły” odbyła się tam premiera jednoaktówek, w których autorzy grali napisane przez siebie role. Były to „Lepy” Lecha Emfazego Stefańskiego (Sufitowy 1) i Mirona Białoszewskiego (Sufitowy 2) oraz tej samej spółki „Wyprawy krzyżowe”. W środkowej jednoaktówce, zatytułowanej „Szara msza” wystąpił Bogusław Choiński (Bohater) z żoną Marią Fabicką (Heroina)<sup>3</sup>.

Przechodząc do własnych doświadczeń happeningowych z kręgu „Stodoły” w początkach lat siedemdziesiątych, autor książki *Bujać w obłokach* dodaje:

Happeningi, które wówczas organizowaliśmy, stawały się pełnoprawnymi środkami wyrazu, bardziej adekwatnymi do czasów niż spektakle kabaretowe. Były to działania organizowane zanim powstała Pomarańczowa Alternatywa<sup>4</sup>.

Wspomniany wyżej Maksymilian Szoc odegrał niebywale doniosłą rolę podczas kolejnych edycji Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej FAMA w Świnoujściu – jako inicjator i niestrudzony spiritus movens bardzo wielu wydarzeń i działań scenicznych, które tam się rokrocznie odbywały. Był urodzonym antreprenerem z bożej łaski. W specyficznym mikrośrodoisku i klimacie studenckiego festiwalu obdarzony niewyczerpaną energią, wszędobylski Maks stał się człowiekiem-instytucją, pełniąc na FAMIE funkcję jednoosobowego impresariatu, ilekroć coś wydało mu się warte własnego udziału w realizacji. Szansa na taką twórczą współpracę pojawiła się na początku lat siedemdziesiątych, gdy do Świnoujścia zjechał warszawski Salon Niezależnych w doborowym składzie: Jacek Kleyff, Michał Tarkowski i Janusz Weiss.

Nie jest celem tej historycznej glosy dowodzić, iż to właśnie Salonowi Niezależnych należy przypisać zasługę absolutnego prekursora performansu w Polsce. Genealogia tej formy widowiska w naszym kraju okazuje się

<sup>3</sup> Tamże, s. 63.

<sup>4</sup> Tamże, s. 57.



nieporównanie bardziej złożona. Od jałowych rozważań w rodzaju „kto był pierwszy” bez porównania ciekawsze wydaje się co innego, mianowicie wskazanie na unikatowość tej wersji performansu, jaką Salon wówczas zaproponował. Zapewne inni nasi artyści awangardowi, dotyczy to w pierwszej kolejności plastyków, prezentowali swoje indywidualne happeningi wcześniej. I zapewne było w nich wiele przejawów odważnego łamania rozmaitych tabu, zwłaszcza obyczajowych. Pozostawały jednak działaniami z istoty swej kameralnymi.

Propozycja działań artystycznych, jaką zawierały w sobie *Wyścig* i *Misja*, zmierzała w innym niż tamte kierunku. Autorom obu tych widowisk zależało na stworzeniu performansu w wymiarze zbiorowym. A więc takiego, którego skala nie ogranicza się do ścian galerii i ram wernisażu, ale wychodzi na zewnątrz, apelując przekazem nie do własnego środowiska i wąskiego grona bywalców galerii plastycznych, lecz do społeczeństwa. To zaś wymagało nie tylko uzyskania instytucjonalnej zgody decydenta dysponującego środkami na realizację, ale i zgody cenzury, oficjalnie pieczętującej dozwolony poziom błazeństwa realizowanego performansu. Przygotowanie i wyprodukowanie takiego masowego widowiska w warunkach chronicznie panującej w PRL „powszechnej niemożności” było z wymienionych powodów prawdziwym ewenementem i nie było jakim osiągnięciem.

Rozmiary samej inscenizacji z przyczyn cenzuralnych i organizacyjnych nie mogą uchodzić w dzisiejszym pojęciu za imponujące. Ale na owe czasy takimi były. Ich autorzy wykazali się niebywałym rozmachem i pomysłowością zwłaszcza w aranżowaniu sytuacji, w których scena i ekran przenikają się z realnym doświadczeniem uczestników. Aranżowaniu z natury swej hybrydowym, swobodnie przechodzącym od medium do medium – takim, które zyskuje swój teatralny, estradowy, filmowy i happeningowy wyraz bez oglądania się na „czystość” użytych środków ekspresji. W tamtym czasie Salon Niezależnych nie tylko uprawiał sztukę intermedialną w pełnym tego słowa znaczeniu, ale czynił to w postaci zdumiewająco nośnej, krytycznej, a równocześnie niezwykle wyrafinowanej pod względem artystycznym...

## Intermedialność jako wartość

Na połowę lat sześćdziesiątych XX wieku datowane jest pojawienie się kategorii „intermedialności” (ang. ‘intermediality’) w refleksji krytycznej i teoretycznej nad sztuką współczesną. Poznańska badaczka sztuki nowych mediów Ewa Wójtowicz trafnie wskazuje na dwa pierwszorzędnie ważne nazwiska prekursorów tego zjawiska odnotowujących jego pojawienie się w kulturze i sztuce sprzed półwiecza. Są nimi: Dick Higgins (autor pio-

nierskiego eseju na ten temat z roku 1965) oraz Gene Youngblood (znany przede wszystkim jako autor prekursorskiej książki o nowym kinie i nowych mediach zatytułowanej *Expanded Cinema*)<sup>5</sup>. Rzecz ciekawa, Higgins w autokomentarzu rozwijającym pewne wątki jego własnej idei opublikowanym kilkanaście lat później, w roku 1981, wymienia romantycznego poetę angielskiego Samuela Taylora Coleridge'a jako antenata i prekursora tej koncepcji, zafascynowanego w swoim czasie fenomenem „visual poetry” – rozpostartej między sztuką wizualną i poezją (1812).

Referując – odnosząc się do perspektyw rozwoju „kina rozszerzonego” na progu dekady lat siedemdziesiątych – koncepcję Youngblooda, cytowana autorka pisze:

Jako przykład intermedium Youngblood wybrał m.in. The Intermedia Theatre, który stanowi szczególne połączenie filmu i teatru. W tym medium zacierają się podziały na to, co jest sensu stricto „filmowe”, a co teatralne”. Składników tych nie daje się oddzielić, co powoduje, że „teatr intermedialny” nie jest ani „teatrem, ani „kinem”, ale stanowi „nowe medium”. W tym przypadku przeobraża się definicja doświadczenia kinowego, które polegało dotąd na uczestniczeniu w zjawisku projekcji – identyfikacji, a co za tym idzie również doświadczenia teatralnego, opartego na grze aktorów przed publicznością. W przypadku teatru intermedialnego kino stało się formą performance art, a projekcja obrazu filmowego na ekran jego przedmiotem. Opisana sytuacja była pierwszym znakiem przeobrażającego się układu, który przestał funkcjonować jako system podziałów i przeistoczył się w zintegrowany kompleks mediów, który przez Youngblooda został określony jako Multiple-Projection Environments<sup>6</sup>.

W dalszej części przywołanego artykułu Ewa Wójtowicz wymienia kluczowe wyznaczniki intermedialności wskazane przez Christophera Balme'a we *Wprowadzeniu do wiedzy o teatrze*. Cytowany przez nią autor definiuje zjawisko intermedialności następująco:

- dotyczy każdej transpozycji danych treści czy segmentu tekstowego z jednego medium do drugiego;
- [...] jest szczególną formą intertekstualności;
- [...] ma miejsce wówczas, kiedy w ramach danego medium próbuje się realizować konwencje estetyczne i/albo właściwości wzrokowe i słuchowe jakiegoś innego medium<sup>7</sup>.

Nic dodać, nic ująć. Powyższa definicja pasuje jak ulał do interesujących nas produkcji Salonu – z jednym wszelako zastrzeżeniem. Rodzimego chowu

<sup>5</sup> Zob. inspirujące rozważania Ewy Wójtowicz w artykule: *Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 2.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> C. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002, s. 204.

happening Niezależnych świadomie i z ostentacyjną wręcz śmiałością włącza w swą konstrukcję i poetykę na zasadzie kontrafaktury ówczesny kontekst społeczno-polityczny. Sztuka owszem, ale sztuka krytycznie zaangażowana w swój czas. Rzecz w tym, że intermedialność obecna w *Wyścigu* i *Misji* została wykorzystana w sposób nader przewrotny. Z jednej strony jest ona vehiculum zaaranżowanego przy jej udziale multimedialnego spektaklu. Z drugiej, zgodnie z McLuhanowską zasadą „medium is the message”, właściwa jej retoryka zostaje wywrócona na nice i poddana tyleż nieodparcie komicznej, co szyderczej parodii rytualnego peerelowskiego „spontanu”.

Intermedialność w tym przypadku jest więc wartością nieautonomiczną, służebną wobec autorskiego zamysłu i podporządkowaną realizacji nadrzędnego celu. Nie sztuka okazuje się tutaj najważniejsza, lecz – jak przystało na performans – dookólna rzeczywistość, na którą autor-performer zamierza oddziaływać za jej pośrednictwem. *Wyścig* i *Misja* powstały dzięki zaangażowaniu mnóstwa osób w formule, którą słowa piosenki Beatlesów z albumu *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* określają „with a little help from my friends” (Andrzej „Dudi” Dudziński, Maksymilian Szoc, Wojciech Müller, Lech Dymarski, Wojciech Wołyński, Jerzy Karpiński, Maciej Karpiński, Marek Drażewski, Marek Gołębiowski i wielu innych).

W świnoujskich performansach Salonu Niezależnych zwraca uwagę spontaniczna ekspresja twórcza będąca rezultatem umiejętnie opracowanej logistyki ich urzeczywistnienia. Obejmuje ona nie tylko aranżację poszczególnych części składowych oraz indywidualnych i grupowych wysiłków, ale również kapitalnie wykorzystany współczynnik synergii, jaka zachodzi między uczestnikami całego przedsięwzięcia. Dało to w sumie efekt paradoksalny. Na pozór happening rozsadał zwyczajny porządek peerelowskiej rzeczywistości, wprowadzając w nią zamieszanie i chaos. W istocie było całkiem inaczej: to byle jaka prząsna rzeczywistość spoza ramy performansu na moment ulegała naddanym regułom ładu wyższego stopnia, wprowadzanego przez rozgrywający się w niej polifoniczny spektakl.

Rama widowiska projektuje perspektywę i tworzy dystans. Spojrzenie poza ramę obrazu/spektaklu/performansu określa intrygujący sens tych działań. Ich skuteczność polegała na triumfie pełnego dynamiki, żywego i twórczego ducha nad martwością, niezgulstwem i bezwładem materii. Znamienna jest funkcja prozaicznych rzeczy wykorzystywanych do wykreowania performansu: moment zamiany zwykłego przedmiotu w niezwykle znak. Dotyczy ona również somatyczności demonstrowanej w konflikcie i znaczącym napięciu między ciałami uczestników a rolą społeczną, w jakiej występują w ramach performansu. Realia przestrzeni zewnętrznej znajdują się tutaj w ciągłym konflikcie i ostentacyjnie podkreślanym dysonansie z przestrzenią wyobrażeniową.

„Dystans budowany przez ironię rozumianą jako kategoria myślenia – ocala”<sup>8</sup> – zauważa trafnie Anna Krajewska we wstępie redakcyjnym do numeru 24 „Przestrzeni Teorii”. Z kolei badacz sztuki performansu Jacek Wachowski w studium *Ciało performatywne* pisze, iż „podmiot może nie tylko działać, ale również wyobrażać sobie własne działania, przypominać sobie własne czyny lub też spekulować na ich temat. W ten sposób performatywność odnosi się zarówno do aktu czynienia, jak też myślenia o nim, do wspomnienia działania jak też do tworzenia wyobrażeń na jego temat”<sup>9</sup>.

Stąd tak doniosłe znaczenie przypada w performansach Salonu Niezależnych figurze pars pro toto i kwestii napięcia między ukazaniem w ramach widowiska fragmentem a zasugerowaną całością.

Zarówno *Wyścig*, jak i *Misja*, rozpatrywane jako kompozycyjna całość, sprawiają wrażenie rzeczy w zamyśle niedokończonych. Nieudałość wykonania, pewien świadomie podkreślony rodzaj celowego niedorobienia w zakresie inscenizacji spektaklu staje się tutaj zasadą strukturalną. Podobnie jak prowizorka sposobu przedstawienia i bylejakość jego poszczególnych elementów. Wykonawcy noszą byle jakie stroje, numery startowe są nieczytelne, niektórzy biegacze startują w wyścigu sportowym w garniturach, a po wbiegnięciu na plażę zawodnicy uczestniczą w wieloosobowej kraksie, która zamienia ich w gombrowiczowską kupę.

Podobnie niewydarzona i niedokończona okazuje się „misja” trzech Niezależnych, którzy prosto spod Pałacu Kultury docierają na festiwal oczekiwani przez famowiczów. Nasuwa się przewrotna myśl, iż zapewne my wszyscy potrafilibyśmy wspólnie coś zrobić i osiągnąć, gdyby nie uniemożliwiały nam tego realia i okoliczności. To, co razem robimy, cały nasz indywidualny i zbiorowy wysiłek demonstrowany w obu performansach zamienia się we własną karykaturę, choć przecież wszyscy bardzo się staramy.

Performans w wydaniu zachodnim – ten w proroczym projekcie Gene’a Youngblooda i ten w wydaniu Johna Cage’a i Nam June Paika – eksperymentował z najnowszymi technologiami intermedialnymi tamtego okresu. Podczas gdy peerelowski performans w wydaniu Salonu Niezależnych testował niewydolną i byle jaką rzeczywistość skrojoną, uszytą i ograniczoną na miarę krawca, nie Fidiasza, odsłaniając na każdym kroku jej groteskową prowizoryczność i niedopasowanie. Kunsztownie ogrywana przez twórców nieudałość i bylejakość jego wytworzenia (podobnie jak wyrafinowana bylejakość tak zwanych rymów żółtych w piosenkach Salonu) stanowiła istotę oryginalnej estetyki peerelowskiego performansu.

<sup>8</sup> A. Krajewska, *Przestrzenie performatywne*. „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 24.

<sup>9</sup> J. Wachowski, *Ciało performatywne*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23.

## Po obu stronach żelaznej kurtyny

Żelazna kurtyna opadła dawno temu, a mimo to jej istnienie, a ściślej rzecz ujmując, dalekosiężne skutki i nieobliczalne społeczne straty, jakie spowodowała, nadal dają o sobie znać w refleksji nad obrazem dziejów europejskiej sztuki XX i XXI wieku. Należy postawić w tym miejscu podstawowe pytanie: czy Zachód i Wschód jako formacje społeczno-polityczne oraz kulturalno-artystyczne wytworzyły w okresie zimnej wojny i później dwie oddzielne (ergo samoistne) domeny, czy też procesy i zjawiska w nich występujące należy traktować łącznie?

Za pierwszą z powyższych opcji przemawia przede wszystkim odmienność kontekstów kultury Zachodu w stosunku do kultury krajów bloku sowieckiego – i vice versa. Samo istnienie przez kilka dekad żelaznej kurtyny spowodowało zamierzone przez ZSRR odcięcie i izolację społeczeństw żyjących w podbitych krajach zmuszonych do realizacji ideologii komunistycznej. W różnych okresach wyglądało to różnie: inaczej w czasach ofensywy socrealizmu, inaczej po roku 1956 itd. Generalnie jednak, w kulturze i sztuce miała to być (inna sprawa czy rzeczywiście była) droga całkowicie innego – z założenia przeciwstawnego – rozwoju tych dziedzin.

Na rzecz drugiej opcji przemawiają zgoła inne argumenty. Istnieją przecież niezliczone dowody na przenikanie się obu systemów kulturowych i artystycznych: wymiana kulturalna, festiwale i konkursy, przedsięwzięcia koprodukcyjne, emigracja artystyczna uciekinierów zza „żelaznej kurtyny”, ale też indywidualne przypadki dobrowolnych transferów z Zachodu na drugą stronę (zwłaszcza w podzielonych powojennych Niemczech, choć nie tylko, również u nas, o czym świadczy znana historia Eleanor Griswold).

W przypadku PRL wieloletnie „wyposzczenie” i spowodowany nim permanentny głód zachodniej kultury i sztuki w społeczeństwach takich jak polskie skutkowało z kolei niebywałą aktywnością polegającą na „nadrabianiu zaległości” w momentach każdej kolejnej odwilży politycznej i wiosennie ożywczej aury kulturowej. Mowa tu o okresach: 1955–1957, 1970–1971 oraz 1980–1981. W okresach „szarych” natomiast, które charakteryzowały się przemożnym ciśnieniem panującej ideologii i opresyjną kontrolą cenzury, codziennością było wyrywanie przez twórców możliwie najszerzego w danej chwili marginesu swobody w sztuce.

Należało wywalczyć tyle twórczej wolności, ile wówczas było można. Droga ku temu bywała nieraz bardzo wyboista, ale chętnych, by w nią mimo wszystko wyruszyć, nie brakowało. Skromne ramy inscenizacyjne i równie skromne możliwości realizacyjne rodzimego performansu wydatnie poszerzał smak wspólnego twórczego działania. Nie tylko w przypadku produkcji Salonu Niezależnych. Świadomość, że gdzieś za żelazną kurtyną istnieje

pełnia życia artystycznego, odgrywała w tym wszystkim niemałą rolę, oferując coraz to nowe inspiracje, zauroczenia i odkrycia. Osmoza i wymiana wartości odbywała się u nas nieprzerwanie przez cały czas na zasadach kulturowej i artystycznej kontrabandy.

Niesprzeczność i rozumny balans w tej materii daje się uzgodnić tylko przy równorzędnym uwzględnieniu obu punktów widzenia. Było bowiem i tak, i tak. Z jednej strony, totalna izolacja tzw. demoludów wraz z jej negatywnymi skutkami i czujnie kontrolowany przez władzę eksport opakowanej w sztukę ideologii komunistycznej na Zachód. Z drugiej – przełom kulturalny i artystyczny przez zieloną granicę do kraju i równoczesna infiltracja niechcianego systemu polegająca na okazjonalnym imporcie, uprawianiu kontrabandy i niezmiernie płodnym asymilowaniu zachodnich prądów kulturalnych i artystycznych nie tylko przez środowiska twórcze, ale i społeczeństwa: Polski, Czechosłowacji, Węgier i innych krajów bloku.

Dopiero z uwzględnieniem takiej podwójnej perspektywy i przy konsekwentnie alternatywnym podejściu do kwestii złożoności obrazu dziejów kultury Europy po drugiej wojnie światowej można trafnie opisać swoistość jej przemian i serię wartościowych dokonań w omawianym okresie. Owszem, wypada się zgodzić, że i tu, i tam mamy do czynienia z różnymi przejawami twórczych realizacji spod znaku performance art, na które składa się nie jeden wzorcowy wariant, lecz wiele różnych alternatywnie stworzonych modeli i rozmaitych artefaktów.

Fakt, iż systemowo porównujemy tu z sobą dwa różne doświadczenia, nie oznacza bynajmniej intencji zamazywania różnic. Dzieje performansu na zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych przebiegały dalece odmiennie niż dzieje performansu w Polsce. Różne były wartości, o które toczyła się gra. Powierzchnowe podobieństwa formalne między jednym a drugim nie powinny nikogo zmylić ani zwiść. Nie one są bowiem najważniejsze w poruszanej przez nas kwestii. Przede wszystkim inna była semantyka tego zjawiska, inna też jego pragmatyka społeczna. Mówiąc potocznie: o co innego chodziło w nim tu, a o co innego tam.

Performanse Salonu Niezależnych wyprodukowane podczas świno-ujskiego festiwalu w kapitalny sposób operowały poetyką doświadczenia i chwytem „widowiska w widowisku”, angażując w zaskakująco pomysłowy i nośny sposób rzeczywistość, czyli „samo życie” jako wspólny mianownik zbiorowej eksperyencji. Zgodnie z podstawową zasadą konstruowania performansu, spektakl miał – tak daleko, jak to tylko możliwe – przenikać do otoczenia, wychodzić poza własne ramy i przy użyciu mechanizmów dzieła otwartego zamieniać tutejszą rzeczywistość w maksymalnie poszerzoną czasoprzestrzeń widowiska dziejącego się na oczach publiczności.

Performans w tym wydaniu bynajmniej nie dążył do tworzenia laboratorium sztuki. Wprost przeciwnie, jako błazeńska forma „życiopisania” i odważnego ujawniania prawdy miał poruszać ludzkie umysły, uruchamiać krytycyzm i skłaniać adresata do samodzielnego myślenia. Ludyczna „artystyczność” tych działań zmierzała w stronę karnawałowego efektu paradystycznego. O ile poeci Nowej Fali atakowali i „wylaamywali” język propagandowej nowomowy PRL, o tyle Niezależni wzięli na celownik telewizję jako sposób upupiania milionów obywateli przez gierkowską propagandę sukcesu<sup>10</sup>. Stąd tyle miejsca przeznaczono w obu widowiskach na demaskowanie chwytów (niezapomniany replay na mecie *Wyścigu!*) i prześmiewczą parodię różnych atrybutów oraz form gatunkowych telewizji, takich jak: serwis wiadomości, sonda uliczna, wywiad przed kamerą, transmisja wydarzenia sportowego „na żywo”, przedrzeźnianie telewizyjnej nowomowy itp.

Właśnie owa gra na wielu instrumentach i z przewrotnie ironicznym grymasem wykorzystana intermedialność stanowiła istotne novum estetyki rodzimego performansu wykreowanego przez twórców Salonu Niezależnych. *Wyścig* i *Misja* zawierają w sobie najbardziej jadowitą z ówczesnie możliwych karykaturę rzeczywistości realnego socjalizmu dekady Gierka. Atakują jej telewizyjną fasadę i grę propagandowych pozorów. Jak głosi końcowy napis *Misji*:

Świętowano bez końca,  
Choć nikt celu misji  
Nie poznał do końca.  
KONIEC

#### BIBLIOGRAFIA

- Carlson M., *Teatr i performance: zmienne paradygmaty, zmienna praktyka*, przeł. E. Kubikowska, „Didaskalia” 2000, nr 37–38.
- Cialdini R., *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, przeł. B. Wojciszke, Gdańsk 1996.
- Drama and Performance: An Anthology*, eds. A.J. Nouryeh, G. Vena, New York–London 1996.
- Hopfinger M., *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.

<sup>10</sup> Dla pełniejszego obrazu warto w tym miejscu dodać, iż w kontrkulturowym obiegu funkcjonowały już w tamtym czasie dwie operujące poetyką rymów żółtych słynne piosenki Jacka Kleyffa: *Telewizja* oraz *Papkin* (*Jedzie pociąg z Łodzi, co aktorów wozi*).

- Karpiński J., *Bujać w obłokach. Prawdy, półprawdy i mity wokół „Stodoły”*, Warszawa 2012.
- Katz A., *Memory-based and on-line processing of metaphoric sarcasm*, [w:] *Metaphor. A Multidisciplinary Approach*, ed. by T. Komendziński, Toruń 2002.
- Krajewska A., *Przestrzenie performatywne*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 24.
- Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia*, Warszawa 2012.
- Nyczek T., Weiss J., Kleyff J., Tarkowski M., *Salon Niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu*, Kraków 2008.
- Perelman Ch., *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*, przeł. M. Chomicz, Warszawa 2002
- Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Ball, W. Świątkowska, Kraków 2013.
- Ratajczakowa D., *Reality drama*, „Dialog” 2004, nr 7.
- Schechner R., *Peformatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Szczęsna E., *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007.
- Wachowski J., *Performans*, Gdańsk 2011.
- Wójtowicz E., *Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 2.