

Wanda Pietrzyk-Małyśa

Sztuka in statu nascendi

Sztuka i Dokumentacja nr 3, 57-64

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA *IN STATU NASCENDI*

Przyjaciele z Paryża, Wrocławia, Warszawy, Marsylii
Myślę znowu dziś o Was w rocznicę zburzenia Bastylii
Patrząc na plażę z okna 46-ego piętra – gdzie Francuzi
Rozbijają na piasku kolorowe namioty.
Ciemnieje Lake Michigan
Moloch zapala swe światła
Dzień ku nocy się chyli.

Znów pamięci przywrócić chcą czasy
Jak błysk racy ulotne,
Jak wspomnienia przyjaźni przebrzmiałe.
Głośnej muzyki dźwięki!
Fajerwerki!
Wystrzały!

Przyjaciele ulotni, zagubieni, niewierni...
Szepczę dziś znowu do Was
Mgliste słowo-dźwięki,
O sprawach któreśmy razem tworzyli...
W dwusetną rocznicę
Zburzenia Bastylii.

Chicago, 14 lipca 1989

Nie przypuszczałam, że po trzech dekadach od momentu określenia się w polu dokonań artystycznych przypadnie mi niejako rola kustosa dziedzictwa po Plastycznej Scenie Spektaklu Autorskiego – Ambalangua, później przemianowanej na Krąg Współistnienia. Zadanie to niełatwe, aby wrócić do tego co rodziło się spontanicznie w burzliwym okresie rozwoju Solidarności i nikt nie dbał zbytnio o zapis działań, dokumentację – a co stanowiło niewątpliwie jeden z oryginalniejszych twórców wrocławskiej awangardy przełomu lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia.

Ambalangua – czy Ambasada Lingua, nie powstała *ex nihilo*, w próżni artystycznej. Wrocław jako silny ośrodek kulturalny lat siedemdziesiątych kipiał niczym wulkan. Od lat działała tu prowadzona przez Zbigniewa Makarewicza Galeria Pod Moną Lizą, która skupiała wokół siebie zarówno artystów, jak literatów i wszelkiego rodzaju intelektualistów otwartych na nowe prądy w sztuce. Galerie: Sztuki Najnowszej, Sztuki Aktualnej, Permafo (wykreowana przez małżeństwo Lachowiczów) i nie mająca równych sobie rozmachem – Galeria Fotografii prowadzona przez Jerzego Olka, która uchyliła okno na świat młodym artystom. Zaczyna się rozwijać kierunek nazwany roboczo „Foto-Medium-Art”. Mło-

dzi absolwenci WSSP coraz częściej odstawiają pędzle i farby, a sięgają po to nowe medium. Jeszcze świat sztuki nie nabral oddechu po zachłyśnięciu się doktryną sztuki konceptualnej Josepha Kosutha, kiedy w sukurs mu przychodzi Jan Świdziński. Dostrzega on genialnie, że młoda sztuka już nie mieści się w definicji sztuki jako koncepcji myślowej (przedstawiania pojęć i idei w formie zapisu procesu tworzenia), że potrzeba jej rezonansu ze światem. Powstaje teoria sztuki kontekstualnej, którą głównie rozwijają młodzi artyści z wrocławskiej pracowni Alfonsa Mazurkiewicza. Pomiedzy polskimi galeriami prezentującymi sztukę awangardową (m.in. warszawski Remont, Studio, lubelski Labirynt, krakowski Format) zaczyna się rozwijać wymiana i współpraca. Dołączają artyści eksperymentującej grupy łódzkiego Warsztatu Formy Filmowej. Odbывают się rozmaite zjazdy, sympozja, pokazy, spotkania – spośród których na szczególnie uwagę zasługuje zorganizowane przez Henryka Gajewskiego wiosną 1978 roku w Galerii Remont – Międzynarodowe Spotkanie Artystów – Warsztaty Performance pod nazwą *I am*. Była to pierwsza w Polsce prezentacja sztuki „performance”, która zainicjowała rozwój tego kierunku na naszym gruncie.

W tym czasie jest już szeroko znany i oglądany na świecie wrocławski Teatr Laboratorium. Ulicami miasta coraz rzadziej przechadza się, niczym brodaty prorok otoczony gromadką apostołów, jego charyzmatyczny twórca – Jerzy Grotowski. Po dwudziestu latach eksperymentowania, teatr zaczyna być gościem na swoim własnym podwórku, ponieważ jako swoisty instytut badania metody aktorskiej, oprócz przedstawień, prowadzi również warsztaty i szkolenia na obu półkulach naszego globu.

Niemniejszą rolę w rozwoju artystycznym ówczesnego Wrocławia odegrał, wydawałoby się skromny, studencki teatr Kalambur, którego dyrektor Jerzy Litwiniec na niespotykaną dotychczas skalę zorganizował Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego. Przez wiele lat do nadodrzańskiego grodu ścigał wielojęzyczny tłum, przywożąc znakomite przedstawienia teatralne (parateatralne) grane na niemal wszystkich wrocławskich scenach.

Bardzo ważną rolę w rozwoju kulturalnym miasta odgrywało Akademickie Centrum Kultury Pałacyk, będące swoistym matczynym i wylegarnią talentów. Przy wszystkich tego rodzaju imprezach, otwierało ono gościnnie swoje podwoje, wspierało finansowo w miarę skromnych możliwości akademickich fundu-

szy, otaczało opieką, a nawet rozpieszczało. Trzeba przyznać, że instytucją tą kierowali z prawdziwego zdarzenia społecznicy, wychuleni na potrzeby środowiska i chętnie z nim współdziałający. Na przełomie lat osiemdziesiątych działało pod jego dachem kilka różnych ugrupowań artystycznych m.in. założone przez Witolda Liszkowskiego i Lecha Mrożka Centrum Sztuki Współczesnej, pod patronatem którego młodzi artyści mieli okazję prezentować swoje pomysły artystyczne.

Przy okazji kolejnej prezentacji Centrum Sztuki Współczesnej w jednej z sal Pałacyku odbywa się performance. Przez uchylone drzwi dobiegają dźwięki muzyki fortepianowej. Po drugiej stronie klawiatury siedzi młody człowiek z rozwichrzoną czupryną, niczym wcielenie młodego Ignacego Paderewskiego i wygrywa jakieś karkołomne pasaże. Wchodzę cicho wraz z kilkoma osobami do wypełniającej się sali i siadam z boku. Artysta improwizuje, jest skupiony. Tworzy nastroje, prowadzi jakiś muzyczny dialog pomiędzy prawą i lewą ręką. Chwilami zasypuje nas wręcz kaskadami dźwięków w tempie tak zawrotnym, że nawet Adam Makowicz zadziwiłby się jego techniką. Milkną ostatnie akordy... pianista wstaje od fortepianu i wówczas widzimy, że trzyma w dłoniach pomarańcze. Brawa mieszają się ze śmiechem.

(Po tym jak japońscy aktorzy zamordowali koguta na scenie Teatru Polskiego, wrocławska widownia przywykła do różnych artystycznych ekscesów i nic jej nie zdziwi, byle tylko artyści nie chodzili po głowach, co też się swego czasu wydarzyło).

Tym razem chyba nic takiego nam nie grozi, myślę – przyglądając się jak „pianista” bierze do ręki nóż i rozkłada nim pomarańcze, których skórki zapewne jeszcze czują dotyk klawiszy. No coż, to tylko owoce, którym artysta przywraca ich właściwą konotację i pewnie je zaraz skonsumuje. Na tym jednak nie koniec. Podchodzi do jednej z dziewcząt siedzących w pobliżu na krześle, klęka przed nią, zdejmując jej obuwie i wyciskając sok z pomarańczy obmywa nimi jej stopy. Robi to z namaszczeniem, niczym jakiś rytualny obrządek. Jest prowokujący w tym działaniu, obrazoburczy niemal – zwłaszcza, że wypadaloby tu przypomnieć, iż – w owym czasie cytrusy były rzadkim rarytasem, o potem stały się wogóle nieosiągalne. Jednocześnie symbolika tych gestów nasuwa porównanie z biblijnym Mesjaszem myjącym nogi apostołom podczas ostatniej wieczerzy. I tu odczytujemy to przeciwnie. Ileż humanizmu zawiera się w tym akcie pokory, uniżenia, akceptacji i oczyszczenia. Jednocześnie jest w tych działaniach jakaś nieuchwytna doza poezji, która dotyka czułych strun ludzkich emocji. Artysta wyraźnie podsuwa nam też swoiste przesłanie. To nic trudnego. Zrzuci maskę i *follow me*.

Jestem pod niełatwym do sprecyzowania wrażeniem. Widziałam już wiele różnych pokazów, ale po raz pierwszy język performance został użyty tak wyraźnie, tak swoiście dla tej formy przekazu, przy tak minimalnej ilości środków. Uczestniczyliśmy bez ogródek w prawdziwym akcie tworzenia! Było to niezwykle. Wychodząc z sali zauważam przyklejony na drzwiach napis: „Muzyka pomarańczowej kuli – performance RYSZARDA PIEGZY”.

Okazało się, że Ryszard jeszcze jako student PWSSP założył Plastyczną Scenę Spektaklu Autorskiego, która rozpoczęła swoją działalność w roku 1979. To co inni artyści traktowali w tym czasie jeszcze w sposób marginalny (abstrahując tu od happeningów), jako dodatek do wystaw i rozważań teoretycznych, stało się głównym podmiotem sztuki, która ich zafascynowała. A była nią kreacja aktu twórczego na żywo. Uzewewnętrzenie procesu tworzenia, ukazanie jego mechanizmów, wykreowanie nowego języka porozumienia między twórcą i odbiorcą. Była ona praktycznie otwarta dla każdego kto chciałby na niej coś zaprezentować, czy chociażby wnieść wkład intelektualny. To też wkrótce dołączyłam do grupy, jako wspomagający członek ekipy. Jej działalność staje się coraz bardziej zauważalna, we wrocławskim środowisku artystycznym. Każde nowe spotkanie, każda próba przynosi coraz to nowe pomysły i rozwiązania. Odbывало się to pod przyjaznym patronatem Akademickiego Centrum Kulturalnego Pałacyk.

Jak już wcześniej zostało wspomniane PSSA powstała w mieście, gdzie niemal przez ćwierćwiecze żył jeden z największych współczesnych twórców sztuki teatralnej – Jerzy Grotowski. Jego dokonania na drodze poszukiwań do wykreowania koncepcji „teatru ubogiego” spowodowały, że usunięte zostało wiele barier mentalnych w podejściu do percepcji widowiska scenicznego. Ryszard był od początku zafascynowany jego twórczością. Jeszcze jako uczeń Liceum Plastycznego zorganizował w szkole spotkanie z Mistrzem i utrzymywał stały kontakt z zespołem. Bazując na niektórych z doświadczeń Teatru Laboratorium, PSSA zastosowała niektóre z jego rozwiązań formalnych.

Przede wszystkim zrezygnowano z tradycyjnego podziału na scenę i widownię. Widzowie siedzieli na poduszkach wokół centrum, gdzie odbywał się performance. Nie używano kostiumów, tylko codziennych ubrań, co czasem sprawiało, że widzowie, którzy przyszli na widowisko teatralne, bez przygotowania merytorycznego, wychodzili zawiedzeni. Nie staraliśmy się niczym „kokietować” publiczności. Czasem natomiast wykorzystywaliśmy ją „narzędziowo” – do podtrzymywania elementów konstrukcji, ich poruszania, asystowania w procesie lub jako żywy model. Również organizacja elementów „architektury scenicznej” (form, barw, świateł i dźwięków) miała pewne podobieństwo do pierwszych spektakli teatru Laboratorium. Jednak nie

było to stosowane na zasadzie kontrapunktu, tylko komplementaryzmu, jako elementy wzajemnie uzupełniające się, tworzące „przestrzeń synergiczną”. Wykorzystywane media i środki miały za zadanie głównie wzmocnić akcję performerską.

Bardzo ważnym elementem w „spektaklach” była muzyka. W tym czasie świat zaczęła podbijać muzyka elektroniczna, która ze względu na bardzo kosztowny sprzęt nie miała jeszcze swoich wykonawców w Polsce, znaleźliśmy ją głównie z radia. Ryszard ze swoich wakacyjnych pobytów we Francji przywiózł bezcenne „czarne krążki” z muzyką Vangelisa. Mnie udało się zakupić w Niemczech (wówczas zachodnich) najnowsze nagrania Pink Floyd i Klausa Schultze. Kilka lat później, tego ostatniego miałam przyjemność poznać osobiście, podczas jego europejskiej tury, kiedy nagrywałam z nim wywiad dla telewizji wrocławskiej. Ich kompozycje, jak: *Chariots of Fire*, czy *The Wall* nieraz wypełniały „przestrzeń dźwiękową” w prezentowanych akcjach.

Odczuwaliśmy jednak potrzebę własnej, oryginalnej oprawy muzycznej, która byłaby tworzona podczas rozwijania się performance, równoległe do akcji. Zaczęliśmy eksperymentować z dźwiękami. Na scenie pojawiły się mikrofony, grzechotki, gwizdki, fujarki, bębenki, łańcuchy, toczące się koła; słowem wszystko co wydawało naturalne dźwięki i mogło wzbogacić przestrzeń akustyczną. Ryszard nawet pewnego razu dołożył stary kufer, który sam w sobie wyglądał niczym rekwizyt z *Umartej klasy* Kantora, a był swego rodzaju urządzeniem pirotechnicznym z którego podczas kulminacji akcji wydobywała się seria wybuchów. Szczególną aktywność na polu eksperymentów z mediami wykazywał Czesław Chwiszczuk (wówczas jeszcze student Łódzkiej Szkoły Filmowej). Czesław wprowadził do pokazów projekcję filmów i używanie rzutników. Obraz z nich był emitowany zarówno na ściany, jak też oświetlał ciało performerera, widza, czy przedmiotu wykorzystywanego w akcji. Wykonywał często ręcznie przeźrocza i nakładki na obiektywy, celem uzyskania coraz to nowych efektów. Dzięki temu można było uzyskać np. bardzo wąską linię kolorowego światła, przypominającą laser, które rzutowane na ścianie, czy innym obiekcie, dawało dowolną formę np. trójkąta, koła czy prostokąta o rozmaitych rozmiarach. W ten sposób na jednym ze spektakli „performance”, wyczarowaliśmy prawie samym tylko światłem trójwymiarową przestrzeń przypominającą obrazy Paula Klee. Aby uzyskać barwne plamy i rozproszyć światło przecinających się kolorowych linii, puszczałyśmy dym z papie-



Fotografie: M. Kiełkiewicz



Fotografie: J. Pietrzak



Fotografie: M. Kiełkiewicz

Lot nadal trwa – już 15 lat. Pasażerowie tej niezwykłej podróży ciągle się zmieniają. Wśród gości są ci, którzy kierują tym pojazdem, jak również zwykli pasażerowie. Ale lot ten jest podróżą po współczesnym świecie. Bez akceptacji, e z uwagą dotykamy tego, co razi nasze oczy. Widzimy wszystko, bo jest to podróż latającym dywanem. To tak, jakby pisało się nową historię świata, nie dając żadnego wytłumaczenia. To jednak nie książka, ale patrzenie przez pryzmat i doświadczenie innych. Czy zajmemy się jak linie lotnicze? Trochę tak, ale czy nie jest rozsądnie zabrać tych wszystkich, którzy obejrzą ten świat naszymi oczami? To działa w dwie strony. I tak jak głowy odpadają od kapeluszy – niespodziewanie, tak chwile spędzone z innymi na dywanie stają się najważniejsze.



Fotografie: M. Kielkiewicz



Fotografie: M. Kielkiewicz



Fotografie: R. Adamczyk

Powyższy tekst – napisany przez Ryszarda Piegę – był jego autorskim komentarzem do performance wykonanego 6 października 2007 roku w ramach 2 edycji Międzynarodowego Festiwalu W Kontekście Sztuki/Różnice w Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Po raz pierwszy ukazał się on w katalogu wydanym przy okazji tego festiwalu przez Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki w Warszawie [Międzynarodowy Festiwal W Kontekście Sztuki/Różnice 2007, katalog z festiwalu, red. B.Łukasiewicz, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Warszawa 2009]. Więcej informacji o działaniach Ryszarda Piegy znajduje się na stronie: <http://www.wlzya.net>

rosów. Oglądający z zewnątrz ten proces prawdopodobnie nie zdawali sobie sprawy ile wysiłku fizycznego trzeba było włożyć, aby podczas kilkunastogodzinnej akcji kreować na żywo „dzieło plastyczne”. Ryszard zdawał sobie z tego sprawę, że na tym etapie potrzebna już była pomoc zawodowców. Zaprosił więc na jedną z otwartych prób – spektakli Ryszarda Cieślaka, twórcę legendarnych dziś *corporals & plastiques*, opartych na zasadach biomechaniki Wsewołoda Mayerholda, które rozwinął w Laboratorium Jerzy Grotowski. Cieślak bardzo przychylnie ustosunkował się do naszych dotychczasowych osiągnięć i zrobił nam wykład, wprowadzając różne korekty na temat ruchu ciała podczas akcji. Było to niezwykle spotkanie, które poszerzyło pole dotychczasowych eksperymentów.

Nasza scena rozrastała się systematycznie. Dla jej potrzeb został wykonany specjalny krąg zbudowany z drewnianych płyt, wykonany wg projektu Ryszarda. Składało się nań dwanaście segmentów połączonych w okrąg, pomalowanych czarną matową farbą. Zaczęło to w końcu przypominać porządne atelier, do którego prowadził niczym przejście do innego wymiaru – wąski ciemny labirynt. Jednocześnie została zmieniona nazwa sceny – na Krąg Współistnienia. Brzmiało to może bardziej poetycko, ale było też bardziej adekwatnym do jej założeń i celów.

Spróbuję zatem najogólniej naszkicować główne założenia przedstawianej w Kręgu sztuki.

Przede wszystkim, stawiając na pierwszym miejscu nie samo dzieło lecz jego motor stwórczy, czyli artystę wraz z jego indywidualnością, staraliśmy się *rehumanizować* sztukę. Poprzez unaocznienie procesu twórczego uwaga została skierowana na jego wewnętrzny mechanizm, na to co niewidoczne, a co jest jego siłą sprawczą. Siła ta realizuje się w postaci stwarzania faktów artystycznych.

Tak więc przedstawianie sztuki jest już samą sztuką. Sztuką efemeryczną, która sama się unicestwia w procesie twórczym w miarę, gdy dobiega końca akt twórczy. Zdarzenie odbywa się w realnym czasie.

Podmiot i przedmiot sztuki jest umieszczony w tej samej przestrzeni. Jest to przestrzeń multimedialna, w której poszczególne

elementy nakładają się na siebie. Narracja jest łańcuchem powiązań poszczególnych zdarzeń i budowaniem zakodowanych struktur pomiędzy podmiotem i obiektami wprzęgniętymi do akcji.

Przedmiotem sztuki praktycznie może być wszystko. Nawet kapiąca woda (*Drip Music*) czy dźwięk rozbijanych skrzypiec – jak proponowali to artyści Fluxus. Jednocześnie chcieliśmy przywrócić „boskość aktu tworzenia” – jak rozumiał to Zbigniew Beres. Zrzucić bałwochwalczy kult wyidealizowanego dzieła plastycznego obdarzonego statusem „profesjonalne” – malarstwo, grafika czy rzeźba, na rzecz świadomych aktów twórczych, w których artysta realizuje się w procesie tworzenia.

Krąg Współistnienia został pomyślany przede wszystkim jako miejsce do wystąpienia indywidualnych performerów. Interesującym jest jak jego kształt fizyczny oddziaływał na poszczególne osoby podczas trwania spektaklu. Każdy ktokolwiek znalazł się w centrum, mógł odczuć szczególny stan, w którym działał jak gdyby siłami ducha, a nie ciała. Był swego rodzaju narzędziem kreującym artystyczną wizję. Określony był punkt wyjściowy (*alfa*) i w przybliżeniu docelowy (*omega*). To co rozgrywało się na oczach widza, było improwizacją.

Taką właśnie szczególną improwizacją było *action painting* jakie demonstrował w swoich performance Lech Twardowski. Jako tworzywo swojej efemerycznej sztuki wybrał on piasek. Przygotowywał go wcześniej farbując, susząc i umieszczając w woreczkach, co oczywiście stanowiło dosyć żmudny i długotrwały proces, odwrotnie proporcjonalny do czasu, w którym ten materiał zostawał zużyty w procesie tworzenia. Zanim przystąpił do akcji wytyczał sobie „pole malarskie”, które wypełniał różnymi kolorami piasku, formując ich kształty. Ziarenka piasku, migocząc w kolorowych światłach opadały na ziemię. Na oczach widzów powstawał „piktogram”, który nasuwał asocjacje z malarstwem prymitywnym odkrytym we francuskich grotach Lascaux, czy na płaskowyżu Nasca – jako, że ziemia była tu tworzywem. Było to jednak „malarstwo rytualne”, ze względu na sposób narracji. Lechu wykonywał tę czynność niczym jakiś mistyczny obrządek, poprzez który ujarzmił siły natury. Dodatkowo długa broda i włosy, które wówczas nosił nadawały mu wygląd szamana.

Również performance Ryszarda Piegzy z tego okresu należałoby zaliczyć do tego samego nurtu rytualistycznego. Jako rzeźbiarz z wykształcenia, wybrał on formę „asamblażu”, ponieważ spełniała warunek trójwymiarowości i jednocześnie dawała szerokie pole dla bogactwa narracji. W konstruowaniu ich używał najróżniejszych tworzywa: drewna, sznurków, kamieni, elementów metalowych, piór, papieru, kawałków tkanin, części mechanicznych. Ponadto ważną rolę w tworzeniu tych asamblaży odgrywały tzw. *objets trouvés*, pełne zakodowanych znaczeń. Przedmioty te często związane były z religijną ikonografią. Całość montowanej

konstrukcji zazwyczaj przyjmowała formę krzyża lub słupa czy totemu jako bazy, na której rozgrywała się dalsza akcja. Przypominała ona tajemnicze misterium, podczas którego artysta niczym kapłan wykonywał skomplikowany, duchowy obrządek. W trakcie jego trwania Ryszard często wprowadzał do kręgu następne elementy, wzbogacając narrację o kolejne wątki. Np. zawieszał na ścianach koła, które następnie wprawiał w ruch jak wielkie wahadła wiszących zegarów. Pozwalał im się rozkołysać i aby utrzymać je w ruchu biegał wzdłuż ściany popychając koła, ścigany obrazami z rzutników – niczym „szalony demiurg”, który stworzył różne czasoprzestrzenie i próbuje je opanować. Zresztą cokolwiek demonstrował, zawsze miało to wymiar transcendentny. W jego sztuce z tego okresu poetycko spletały się wątki kosmiczne, sakralne i ludyczne. Potrafił on po mistrzowsku ujawnić pewne stany nieprzekładalne na język werbalny, nakierować uwagę oglądającego ku wnętrzu podmiotu badającego, aby z kolei doprowadzić do połączenia się z najwyższym, kosmicznym wymiarem tworzenia. Poprzez sztukę przekroczyć granicę niepoznawalności... Dotknąć nieba.

Najwyraźniej w naszej kulturze schyłku dwudziestego wieku zaczęły się przebijać tendencje idealistyczne, o czym świadczyć może niebywałe zainteresowanie i rezonans społeczny, z jakim się spotkała działalność Kręgu Współistnienia we wrocławskim środowisku kulturalnym. Doszło do tego, że coraz częściej trzeba było odmawiać wstępu osobom zainteresowanym ze względu na ograniczoną ilość miejsc wewnątrz sceny, a nawet prosić o pomoc ochroniarzy, w obawie uszkodzenia konstrukcji pod naporem tłumu. Działalnością sceny zainteresował się Bogusław Jasiński, młody warszawski reżyser i zorganizował nam wyjazd na kilkudniowe turnee artystyczne, połączone z sesją teoretyczną do Gorzowa Wielkopolskiego. Sponsorem przedsięwzięcia zostało gorzowskie BWA, a termin ustalono na koniec pierwszej połowy grudnia 1981 roku.

Jest piękna zima. Wyjeżdżamy z Wrocławia w podniosłych nastrojach. Przed nami wyjechała ciężarówka wypakowana po brzegi sprzętem. A zaczęło się tak skromnie, można powiedzieć, że od dwóch pomarańczy...

Do grupy dołączył Marek Haisig, młody wrocławski historyk i krytyk sztuki. Z Warszawy przyjadą również znani muzycy awangardowi - Andrzej Biezan i Krzysztof Knittel, którzy zgodzili się nam towarzyszyć w Kręgu. Jesteśmy tym szczególnie poruszeni i uradowani, ponieważ będziemy mieć żywą, improwizowaną muzykę w interakcji ze sztuką. Dwa pierwsze dni zajmuje nam montaż sceny i przygotowania do występów – wchodzenie w nową „strefę czasu”. Jednocześnie ja i Marek Haisig przeprowadzamy akcję promującą i przygotowującą gorzowian do uczestnictwa w spotkaniu ze sztuką performance w Kręgu Współistnienia.

Gorzowska fabryka styłonu, która finansuje również działalność BWA, odpaliła nam kilkadziesiąt metrów białego styłonu. „Owijamy” nim – jak to robił Christo – ściany kręgu i podwieszamy wysoko pod sufitem. Scena nabiera jasności i strzelistości.

Krzysztof Knittel przywiózł ze sobą wypożyczony ze studia radiowego, jeden z pierwszych w Polsce, syntezatorów. Demonstruje jego możliwości. Przybliżamy się do tego „pudełka” ostrożnie niczym do arki przymierza. Zaskakuje nas Andrzej Biezan. Nie spodziewaliśmy się, że będzie nam towarzyszył na dwustrunowym drewnianym instrumencie, podobnym do hinduskiego sitaru, o bardzo długiej szyjce, który sam wykonał. Oczywiście okazało się to doskonałym pomysłem. Zaczynamy ze sobą rozmawiać, ustalać, próbować.

Ryszard akceptuje mój pomysł. Chcę pokazać proces samostawiania się „dzieła” zaczerpnięty z natury. Do tego celu zamrażam wodę o niebieskim kolorze w naczyniach. Podczas performance chcę użyć lodu jako tworzywa malarskiego, które rozłożę na białym płótnie. Pomysł nie nowy, bo użył go Allan Kaprow w swoim happeningu *Fluid*. Mnie interesuje w tym procesie zamiany ciała stałego w ciekłe nie efekt destrukcji, lecz konstrukcji. Roztopiona woda o kolorze niebieskim, wsiąkając w płótno, stworzy bez mojego udziału abstrakcyjne obrazy - zapisy, które nazwałam – *Błękit samoistny*. Zarówno lód, jak i woda są tworzywem efemerycznym, przechodzącym w trzeci „niewidzialny” stan. Jednak poprzez użycie płótna i niebieskiej farby zarejestruję ich obecność. Nagrywamy na sequencerze długi ciąg wyrazów mówionych półszepem, jakie kojarzą się z kolorem błękitnym, które wraz z dźwiękami sitaru towarzyszyć będą przez cały ciąg akcji.

Pierwszy występ odbywa się 12 grudnia. Chociaż publiczność tego nie dostrzega artyści nawzajem się docierają, prowadzą ze sobą dialog, badają możliwości. Następnego wieczoru, tworzymy już zgrany zespół. Najwyraźniej też poszła już fama po pierwszym spotkaniu, bo w kręgu zrobiło się ciasno. Nikt tego nie zauważa, że spektakl przedłuża się do prawie czterech godzin. Rośnie napięcie emocjonalne, które powoduje, że w ostatniej sekwencji zaczynamy działać niczym w surrealistycznym transie. Z premedytacją burzymy i niszczymy to, co wcześniej wykreowaliśmy podczas performance. Procesowi destrukcji towarzyszy coraz głośniejsza muzyka. Powstaje coraz większy chaos. Anna Baranek zaczyna zawoalowywać grającego na

„sitarze” Andrzeja Bieżana białym stylonem.

Dobrze rozumiemy co poprzez te działania chcemy pokazać. Dla nas nie liczy się malarstwo czy rzeźba, ważny jest sam akt tworzenia. Doskonale to sprecyzował Tadeusz Kantor: „Dzieło sztuki – to dziura w rzeczywistości bez przeznaczenia, bez miejsca, która jest jak samo życie – przemijające, ulotne, nie utrwalone...”

Grubo po północy wracamy do hotelu, dzielimy się wrażeniami, żartujemy, nie mając pojęcia co w międzyczasie się wydarzyło. Nie przypominam sobie dokładnie, w którym momencie to odkryliśmy. Ktoś włączył chyba radio, a potem wysłuchaliśmy w telewizji nagranych do narodu przemówienia Wojciecha Jaruzelskiego. Powoli zaczęło do nas docierać, że stało się coś nieodwracalnego.

Cokolwiek się zdarzy potem, nie będzie już tym samym. Runął nasz oniryczny bastion sztuki budowany na iluzjach wolności.

Następnego ranka, podczas śniadania, które jedliśmy w hotelowej restauracji, panowała pośporna cisza. Nikt nie odczuwał potrzeby komunikowania się. Każdy indywidualnie przeżywał ten cios wymierzony w ducha polskiego narodu. Czekaliśmy na decyzję władz, które nie bardzo wiedziały co z nami mają w tej sytuacji zrobić. Ciszę przerwał w końcu Andrzej Bieżan, który usiadł za fortepianem i zaczął grać Chopina. Personel restauracji, udawał, że ich to w ogóle nie interesuje. Postanowiono nas zatrzymać przez kilka dni w „areszcie domowym”. Komunikacja w kraju nie działała, ustała wszelka produkcja i łączność telekomunikacyjna. Gdy po kilku dniach wróciliśmy do zamkniętego Wrocławia czekała nas jeszcze żmudna, nawet kilkugodzinna wędrówka do domów. Ciężarówka ze sprzętem powróciła dopiero na wiosnę. Działalność placówek kulturalnych, w tym Akademickiego Centrum Kultury, została na wiele miesięcy zawieszona.

I cóż nam po niemal trzydziestu latach od tamtego momentu pokazała historia? W państwie terroru i zakłamania nie ma warunków dla rozwoju sztuki, bowiem jej napędem jest prawdziwa, niczym nieskrępowana wolność. Sztuka nie rozwija się w izolacji od świata, potrzebuje konfrontacji, wymiany myśli, dialogu i uznania nie tylko we własnym kraju, lecz także na forum

międzynarodowym. Najlepszym tego dowodem był niesłyszany jej rozwój w okresie „przebudzenia” u schyłku lat siedemdziesiątych, do grudnia 1981 roku. Nie dziwi zatem, że kraj opuściło wielu znaczących twórców.

Ci, którzy wytrzymali ekonomiczną „nędzę”, po zabójstwie Popiełuszki stracili wszelką nadzieję, że w tym kraju będą szanowane prawa człowieka. Nie widząc dla siebie perspektyw wielu młodych wybrało raczej poniewierkę emigracji, niż „wygodne” życie pod pod butem reżimu Jaruzelskiego.

Między innymi Wrocław opuszcza, by nigdy już do niego nie powrócić, Jerzy Grotowski. Spuścizna jego dokonań artystycznych pozostaje na obcej – choć przyjaznej, ziemi – we włoskiej Pontaderze. Gdy zabrakło mistrza przestał się rozwijać Instytut Badania Metody Aktorskiej. Do dzisiaj następne pokolenia drapiąc się na szczyt nie potrafiły mocno uchwycić końca liny, którą pozostawił z dala od bazy swojej wspinaczki.

Kto wie jak potoczyłyby się losy naszej sceny, gdyby jej działalność nie została przerwana w tak brutalny sposób – i jaką drogą kroczyłby dziś naród, gdyby nie została wówczas podeptana jego godność i unicestwiony proces samoodradzania się poprzez prawdę historyczną. Jednego nie da się odmówić.

To, czym Polska jest dzisiaj i jak jest odczytywana na arenie międzynarodowej jest niewątpliwie zasługą twórców takich jak Ryszard Piegza.

**Wanda PIETRZYK-MALYSA,
Chicago / Styczeń 2010**

In statu nascendi
(łac.) – w stanie rodzenia się, powstawania