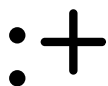


Igor Stokfiszewski

Sztuka jako wehikuł wspólnoty.
Prace *Workcenter of Jerzy Grotowski*
and Thomas Richards prowadzone
we włoskiej Pontederze w latach 2009-2012

www.polishtheatrejournal.com



Igor Stokfiszewski

Sztuka jako wehikuł wspólnoty. Prace *Workcenter of Jerzy Grotowski* and *Thomas Richards* prowadzone we włoskiej Pontederze w latach 2009-2012

Wiosną 2009 roku znalazłem się w gronie kilkunastu osób, które pojechały z wizytą studyjną do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* – ostatniego ośrodka teatralnego założonego przez Jerzego Grotowskiego – we włoskiej Pontederze. W *Workcenter* pracowały wówczas dwie grupy artystów: *Focused Research Team in Art as Vehicle* pracująca pod okiem Thomasa Richardsa oraz *Open Program Team* prowadzona przez Mario Biaginię. Podczas mojej wizyty grupa Biaginię była w trakcie prób nad działaniem, które następnie przekształciło się między innymi w opus performatywne pt. *I Am America*. Owa struktura dramatyczna składa się z tradycyjnych pieśni niewolników z południowych stanów Ameryki oraz wierszy poety Allena Ginsberga o tematyce buddyjskiej, antywojennej, gejowskiej. To teksty analizujące i krytykujące konserwatywny kształt amerykańskiego społeczeństwa, innymi słowy – wiersze zaangażowane. W opus są one bądź to śpiewane do linii melodycznych skomponowanych przez samych wykonawców, bądź wypowiedane w formie monologów lub dialogów. *I Am America* – około godzinne opus performatywne o niezwyklej dynamice, bardzo wysokiej jakości wykonania, sugestywnie oddziałujące na percepcję świadka – zorientowane wokół wiersza *Ameryka*, który otwiera znany incipit: „Ameryko oddałem ci wszystko i teraz jestem niczym”¹ – jawiło mi się jako zróżnicowany pod względem etnicznym i kulturowym chór. Chór śpiewający, skandujący, performujący zaangażowane wiersze przeciw konserwatyzmowi zamerykanizowanej rzeczywistości, który zarazem – w jakiś nie do końca rozpoznany przeze mnie sposób – „tańczy i wyśpiewuje swoją jedność”². Podczas obcowania w kolejnych dniach z wykonaniami wierszy Ginsberga co raz uderzała mnie owa szczególna jakość więzi, jaka wytworzyć się musi między wykonawcami, by osiągnąć wysoki efekt artystycznego działania.

Z wolna zacząłem rozpoznawać szereg konkretnych technik performatywnych związanych z kontaktem, wzajemnym wspieraniem się w śpiewaniu i monologowaniu, strukturą grupy podczas działania z wyznaczonymi pozycjami i rolami dla poszczególnych wykonawców i dynamiką zmian w ramach owych pozycji i ról. Coraz jaśniejsze stawały się

1 Allen Ginsberg, *America*, w: tenże, *Collected poems 1974-1980*, Harper & Row Publishers, New York 1984, s. 154; „America I've given you all and now I'm nothing”, tłum. Igor Stokfiszewski, chyba że podano inaczej.

2 Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. Maciej Kropiwnicki, Jan Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 71.

dla mnie także kwestie złożoności relacji pomiędzy tym, co indywidualne i tym, co ponadindywidualne. W toku obserwacji zacząłem postrzegać grupę wykonawców jako zbiór jednostek w procesie konstytuowania się zbiorowości, w której jednostki połączone są wysokiej jakości więzią – budowaną na wzajemności i empatii – zaś płynąca organicznym strumieniem kolektywna choreografia jako nieustający „ruch autentyczny, ruch ciał tworzących wspólnotę”³. Energiczny komunikat wydobyty z krytycznych wierszy Allena Ginsberga wzbogacony został o afirmatywną koncepcję *praxis* zbiorowego życia.

W ten sposób zaczęła dojrzewać we mnie intuicja, mówiąca, że w procesie wypracowywania „narzędzi” doskonalenia Sztuki jako wehikułu – określenie ostatniego etapu działalności twórczej Jerzego Grotowskiego – równolegle ukształtowały się narzędzia ustanawiania więzi pomiędzy działającymi, które pozwalają osiągnąć niezwykle wysoką jakość wzajemności wewnątrz wspólnoty tychże działających oraz włączyć do niej zewnętrznych obserwatorów. Innymi słowy: poza szeregiem aspektów aktualnej pracy spadkobierców Jerzego Grotowskiego, takich jak samorozwój i doskonalenie rzemiosła aktorskiego, które to aspekty obecne były w Workcenter od jego zarania, podlegając urefleksyjnieniu przez samego Grotowskiego, a potem także przez Thomasa Richardsa, szczególnie istotny wydaje mi się element działania w przestrzeni problematyki dotyczącej zagadnień życia zbiorowego, czy mówiąc wprost – wspólnoty.

Wyłanianie się perspektywy wspólnotowej w toku rozwoju narzędzi Sztuki jako wehikułu w świadectwach Thomasa Richardsa

Gdy używam – wobec narzędzi Sztuki jako wehikułu mających wespierać ustanawianie się więzi pomiędzy działającymi – form czasownika zwrotnego „ukształtowały się”, robię to po to, by nie przypisać Jerzemu Grotowskiemu intencji eksplorowania problematyki zbiorowości czy wspólnotowości w ostatniej fazie jego pracy. Ani w *Performerze*, ani w tekście *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu* – zasadniczych dla okresu włoskiego wypowiedziach artysty – nie znajdziemy śladów, które upoważniałyby do zrobienia takiego kroku. Narzędzia, o których mówię – to jest „stare pieśni wibracyjne”⁴ – według Thomasa Richardsa „mogą być dla człowieka narzędziami pracy nad sobą [...], które pomagają organizmowi w procesie tego, co moglibyśmy nazwać transformacją energii”⁵, którą Richards w swoim prywatnym języku nazywa „akcją wewnętrzną”. „Pieśń tradycji, jako narzędzie wertykalności”⁶ – w ten lakoniczny sposób ujmuje to sam Grotowski.

Intuicje pozwalające wytyczyć wspólnotową perspektywę Sztuki jako wehikułu pojawiają się stopniowo w śladach pozostawionych przez Thomasa Richardsa w książce *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, gdzie między innymi rozważane są relacje działającego do „innej osoby” oraz omawiane jest zagadnienie kontaktu pomiędzy

3 Tamże.

4 Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia. Rozmawiała Lisa Wolford*, przeł. Artur Przybylski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2004, s. 12.

5 Tamże, s. 14-15.

6 Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, w: Thomas Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, przeł. Magda Złotowska, Andrzej Wojtasik, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, s. 166.

partnerami, by niemal bezpośrednio pojawić się w okresie powstawania i eksploatacji *Action* w połowie lat 90. W rozmowie z Lisą Wolford zarejestrowanej w Pontederze, w sierpniu 1995 roku, Richards mówi, że podczas wykonywania działań performatywnych „może się wytworzyć duży zasób energii między dwoma ludźmi, a to, co możemy nazwać transformacją energii, zdaje się zachodzić nie w jednym z nich lub w drugim, lecz w obydwu i pomiędzy nimi. [...] Jest to coś, co zaczęło pojawiać się w pracy dopiero niedawno”⁷. „Dopiero niedawno” może oznaczać okres po zaprzestaniu eksploatacji *Downstairs Action*, którą „postrzegać można było jako zbiór indywidualnych etiud (...) spojonych śpiewem zespołu, któremu przewodniczył Richards”⁸; „dopiero niedawno”, a więc w okolicach ’93, ’94 roku.

Zarazem w rozmowie z Tatianą Mottą Limą przeprowadzonej w Pontederze w lipcu 1999 roku – opublikowanej pod tytułem *As an Unbroken Stream* w książce Richardsa *Heart of Practice* – artysta, powracając pamięcią do roku 1986, a więc do roku powstania *Workcenter* oraz okresu opisywanego w *Pracując z Grotowskim...*, odpowiada na pytanie, dotyczące kwestii kontaktu pomiędzy partnerami słowami: „Grotowski stworzył warunki, w których rodzaj kontaktu mógł się pojawić”⁹. Richards ma tutaj na myśli sytuację, gdy Grotowski nakazał mu, by opracowywanie „acting proposition”, którą dotychczas rozwijał indywidualnie w odosobnieniu, kontynuował „w pomieszczeniu z innymi”¹⁰.

„Pamiętam uczucie, że uwaga Mario [Biagini] była w tym momencie w jakimś sensie skierowana na to, co robiłem. Rozpoczął się pomiędzy nami rodzaj ukrytego dialogu, pomiędzy tym, co on robił i tym, co ja robiłem. Ten dialog ożywił jego pracę i moją również. Pomiedzy naszymi pieśniami zaistniało silne połączenie na odległość; jak gdyby obie pieśni stały się jedną, śpiewaną w szczególnej harmonii”¹¹ – dopowiada Richards.

Z powyższego opisu wynika, że jakkolwiek sam Grotowski tworzył „warunki, w których rodzaj kontaktu mógł się pojawić” prawdopodobnie, przede wszystkim ze względu na rzemieślniczy aspekt pracy nad działaniami fizycznymi, to kwestia kontaktu, „ukrytego dialogu” i „szczególnej harmonii” mogła niewyartykułowana przez Jerzego Grotowskiego istnieć już u zarania Sztuki jako wehikułu, umożliwiając rozwinięcie się aspektu wspólnotowego. Być może również takie, a nie inne ujęcie tej kwestii w świadectwie Thomasa Richardsa w 1999 roku wynika z faktu, że doświadczenie transformacji energii „w obydwu [działających] i pomiędzy nimi”, będące udziałem artysty od połowy lat 90. retro-aktywnie rzutowało genezę tego zjawiska w narzędziach i praktykach rozwijanych

7 Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia...*, dz. cyt., s. 38.

8 Grzegorz Ziółkowski, *Guślarz i eremita. Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997-1998)*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 296.

9 Thomas Richards, *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Routledge, London–New York 2008, s. 83: „Grotowski created circumstances in which a kind of contact might appear”.

10 Tamże: „in the room with the others”.

11 Tamże: „I remember feeling that Mario at that moment was in some way attentive to what I was doing. This dialogue gave life to his work and to mine. A strong connection through the distance appeared between his song and mine; for example, the two songs became like one, in a special harmony”.

u zarania włoskiego ośrodka.

Wróćmy do wcześniejszej o cztery lata rozmowy z Lisą Wolford. Richards, odpowiadając na pytanie badaczki, dotyczące przekazu pieśni „na drodze ustnej transmisji”¹², mówi:

Niebezpieczeństwo polega na tym, że w nowoczesnym społeczeństwie, z powodu szybkości komunikacji i podróżowania, oraz z powodu tego, co jawi się nam jako ogólny rozpad rodziny i wspólnoty – młody człowiek może całkowicie przegapić fazę życia, w której mógłby w sposób naturalny przyswoić sobie te tradycyjne narzędzia¹³.

Wypowiedź ta zaświadcza, że Richards w połowie lat 90. postrzegał zbiorowość społeczną, w której funkcjonował jako człowiek i jako artysta, w kategoriach „ogólnego rozpadu rodziny i wspólnoty”. Nie oznacza to jeszcze, że pogląd ten traktował jako punkt wyjścia dla swojej pracy, a zapobieżenie „niebezpieczeństwom” związanym z owym „rozpadem” jako jeden z celów artystycznej praktyki. Niemniej jednak obserwacje dotyczące „wspólnoty” stanowiły jeden z urefleksyjnionych obszarów horyzontu postrzegania świata przez Richardsa.

W rozmowie z Krisem Salatą zarejestrowanej we Wiedniu 6 listopada 2004 roku, która pod tytułem *In the Territory of Something Third* opublikowana została w książce Thomasa Richardsa *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, artysta wyznaje:

Na pewnym poziomie, poszukiwania prowadzone w Workcenter są praktycznymi badaniami wewnętrznych możliwości człowieka, wylaniających się ze sposobów, w jakie istoty ludzkie mogą wchodzić ze sobą w relacje je łączące, w sytuacji performatywnej. (...) Jeśli przywiążemy wagę do jakości tego, w jaki sposób postrzegamy drugiego człowieka – jeśli postrzegać go będziemy na sposób czynny, starając się go naprawdę pojąć, jeśli postrzegać go będziemy bez lęku – może się zacząć otwierać wyjątkowa przestrzeń wewnątrz nas samych, w której przeważa formuła [word] «my». Możesz zauważyć ową przestrzeń nawet w życiu codziennym, na przykład w wyjątkowych chwilach ożywionej i intymnej rozmowy, gdy to, co pozytywne i to, co negatywne w osobie, do której się zwracasz, nie może uczynić ci krzywdy. Nie ma wówczas, powiedzmy, gry o to, kto nad kim będzie dominował. Zamiast tego unosisz się na fali empatii, tak jakby to, co było pozytywne w twoim rozmówcy, było pozytywne w tobie, a to, co u niego jest negatywne, było negatywne u ciebie¹⁴.

A zatem już w roku 2004 Richards postrzegał zagadnienie „wewnętrznych możliwości człowieka” w relacji do więzi z innym człowiekiem jako

12 Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia...*, dz. cyt., s. 75.

13 Tamże, s. 77.

14 „On a certain level, the Workcenter research is a practical study of the inner possibilities that emerge from the ways human beings can connect in a performing situation. [...] If we give attention to the quality of the way we see another human being – seeing with an active comprehension, without fear – a special inner territory can begin to open in which the word ‘we’ is preponderant. You can notice this territory even in your daily life, in the special moments of a living and intimate conversation, for example, when the positive and negative of the person to whom you are speaking is not to your detriment. There’s no power game, let’s say. Instead, you are riding a wave of empathy, as if your partner’s positive is your positive and his negative, your negative.”, Thomas Richards, *Heart of practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, dz. cyt., s. 131.

stanowiące jeden z poziomów, na których rozwijane były badania prowadzone we włoskim ośrodku.

Najnowsze opus performatywne w domenie Sztuki jako wehikułu, powstałe w ramach poszukiwań Focused Research Team in Art as Vehicle¹⁵ pod okiem i z udziałem Thomasa Richardsa, sami twórcy charakteryzują w taki oto sposób:

The Living Room, nowe opus w dziedzinie Sztuki jako wehikułu, przenosi nas w przestrzeń domowego miru, w której witamy odwiedzających. Od tej podstawowej czynności, mogącej mieć miejsce w pokoju gościnnym [*in a living room*], rozpoczyna się badanie nad możliwościami, jakie daje sztuka performatywna we wzbogacaniu i byciu wzbogaczonym przez codzienne międzyludzkie relacje i realia. Jak nasz dom może zostać ożywiony? W jaki sposób da się wzbogacić codzienność o to, co niezwykle? Podczas spotkania ustrukturyzowane i precyzyjne zdarzenie performatywne rozwija się w żywy strumień działań, opartych na pracy z pieśniami tradycji, zgłębiający naszą wiedzę o tym, jak możliwe jest pobudzenie nas do spotkania twarzą w twarz z nami samymi, z innymi oraz otaczającym światem¹⁶.

Charakterystyka ta pozwala wnioskować, że badania nad Sztuką jako wehikułem przewidują między innymi również eksplorowanie zagadnień związanych ze „spotkaniem twarzą w twarz z nami samymi, z innymi oraz otaczającym światem”, a zatem z budowaniem bezpośrednich relacji między wykonawcami, a nawet wykonawcami i świadkami.

Opus, nie tylko w warstwie tytułu odwołującego się do familiarnej atmosfery spotkania pomiędzy domownikami i ich gośćmi, pobudza pro-wspólnotowe skojarzenia. Cała „scenografia” *The Living Room*, co przetłumaczyć można jako pokój dzienny, ale również jako pokój gościnny, oparta na regule przygotowanego uprzednio przez wykonawców poczęstunku, składającego się z lokalnych produktów i sezonowych owoców charakterystycznych dla miejsca i pory roku wykonania, którymi częstują się świadkowie, odwołuje się do „opisanej przez Robertsona Smitha wspólnoty posiłku”¹⁷. Jest w *The Living Room* moment, gdy spożywanie pokarmu przez Thomasa Richardsa wspólnie ze świadkami siedzącymi przy stoliku, będącym stałym rekwizytem opus, staje się częścią wykonania. Po prezentacji zaś działający przysiadają się do swoich gości na biesiadę i rozmowę. *The Living Room* jest przykładem działania

15 Focused Research Team in Art as Vehicle opiera się między innymi na tradycyjnych pieśniach afrykańskich, kreolskich, fragmentach *Ewangelii Tomasza*, na *Dziejach Jana*, *Tablicy Szmaragdowej*, tekście autorstwa Rumi, wierszu Baulów oraz na autorskich monologach, wyłonionych w czasie pracy.

16 „THE LIVING ROOM, a new opus in the domain of Art as vehicle, takes us home, to a place in which we welcome another. By starting from this fundamental action that can take place in a living room, we enter an investigation into how the potentialities of performance craft can both enrich and be enriched by daily interpersonal relations and realities. How can our room come alive? In what way can we call forth what is extra-ordinary in the quotidian? Within our meeting a structured and precise performance event unfolds, a living stream of actions based on work with songs of tradition, exploring what it takes to awaken oneself face to oneself, the other and the world.”, nota towarzysząca prezentacjom *The Living Room*, opracowana przez wykonawców – Focused Research Team in Art as Vehicle pod okiem Thomasa Richardsa, materiał Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, 2010.

17 Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 89.

nastawionego na poszukiwanie sposobów wejścia w relację z obecnymi podczas prezentacji świadkami oraz zachęcenia ich do uczestnictwa. Obecność tego aspektu w pracach Workcenter potwierdza również zdarzenie pod tytułem *Electric Party* przygotowane przez Open Program Team. Struktura performatywna oparta (podobnie jak *I Am America*) na wierszach Allena Ginsberga i pieśniach niewolników odbywa się w bliskim kontakcie z publicznością zgromadzoną w pubie, a jego materię stanowi czynne włączanie obserwatorów do uczestniczenia w działaniu poprzez nawiązywanie kontaktu za pomocą rozmowy w momentach krótkich antraktów w opus.

Ze świadectw Thomasa Richardsa, opartych na praktykowaniu narzędzi wypracowanych w ramach wieloletnich poszukiwań w domenie Sztuki jako wehikułu, wyłania się obraz, usprawiedliwiający twierdzenie, iż w toku swojego rozwoju narzędzia Sztuki jako wehikułu zaczęły działać na rzecz konstytuowania wspólnoty. Być może przekonanie to narasta we mnie tym bardziej, im mniej mowa jest o wspólnocie w narracji na temat pracy Workcenter prowadzonej przez jego członków, albowiem „mówienie o wspólnocie (dokładniej: wspólnota mówiąca o sobie jako o wspólnocie) to sprzeczność wewnętrzna”¹⁸. „Wspólnota może być jedynie nieświadoma sobie – albo postulowana”¹⁹.

Performatywne narzędzia konstytuowania wspólnoty wypracowane w Workcenter

Pytanie brzmi: które z narzędzi Sztuki jako wehikułu pozwoliły uzupełnić aspekt „pracy nad sobą” oraz rzemiosłem artystycznym o wymiar wspólnotowy? Wymieńmy najpierw – za Thomasem Richardsem – owe narzędzia:

Elementy naszej pracy wiążą się nie tylko z bardzo szczególnymi starymi pieśniami, lecz również z tworzeniem linii drobnych cząstek ludzkiego zachowania, linii detali performatywnych, partytury działań o szczególnych temporytmach; z odkrywaniem punktów kontaktu między działającymi partnerami i nadawaniem im struktury, z pracą nad organicznym, ale ustrukturyzowanym przepływem impulsów, z formami ruchu; z tym, co dotyczy «żywego słowa» (ujęcia tekstów)²⁰.

Gdy dodamy do tego zalecenie, sformułowane przez Richardsa za Grotowskim, że „za każdym razem powinniśmy utrzymywać kontakt z naszym partnerem”²¹, co zapobiec ma „umieraniu” linii działań fizycznych i podtrzymać wysoki poziom spontaniczności podczas działania, można zaryzykować wniosek, że to właśnie „odkrywanie punktów kontaktu między działającymi partnerami i nadawanie im struktury” jest tym narzędziem, które sprawia, iż w ramach Sztuki jako wehikułu możliwe stało się również podnoszenie jakości więzi między działającymi podczas wykonywania struktury performatywnej. Raz jeszcze podkreślę: nie jest moją intencją przypisywanie Grotowskiemu i/lub Richardsowi przesunięcia wektorów Sztuki jako wehikułu w kierunku praktyki na rzecz wspólnoty. Pragnę jedynie podkreślić, że w ramach Sztuki jako

18 Zygmunt Bauman, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepełnym świecie*, przeł. Janusz Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 19.

19 Tamże.

20 Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia...*, dz. cyt., s. 25.

21 Thomas Richards, *Pracując z Grotowskim...*, dz. cyt., s. 114.

wehikułu praktyka ta się również realizuje. Nie oznacza to wyrugowania innych aspektów, takich jak jednostkowa „praca nad sobą” czy doskonalenie rzemiosła aktorskiego, przeciwnie – jak pokażą moje dalsze rozważania – wszystkie one są ze sobą ściśle powiązane.

Miejsce „innej osoby” w opracowywaniu linii działań fizycznych

Perspektywa budowania wspólnotowych więzi w ramach narzędzi Sztuki jako wehikułu zaczyna rysować się już na poziomie pracy nad działaniami fizycznymi podczas opracowywania indywidualnej struktury dramatycznej.

Punktem wyjścia dla pracy nad działaniami fizycznymi jest wywołanie „nurtu skojarzeń osobistych aktora”²² poprzez odtwarzanie „z najdrobniejszymi działaniami oraz impulsami fizycznymi i głosowymi”²³ „wspomnienia”, na którym działający opiera swoją partyturę. W fazie Sztuki jako wehikułu Grotowski eksplorował praktykę pamięci ciała, którą znamy z okresu Teatru Laboratorium.

„Wspomnienie” dotyczyć może osoby samego działającego. W świadectwach Thomasa Richardsa odnajdziemy szereg przykładów pracy ze „wspomnieniem”, które dotyczy opracowującej je osoby. Na przykład „mężczyzna B., który później stał się kluczowym członkiem «Downstairs Group»²⁴ – mowa o Mario Biagininim²⁵ – i jego praca nad „Acting proposition”, którą buduje „wokół wspomnienia z dzieciństwa, kiedy miał siedem lat”²⁶. Tu „B.” ucieleśnia siedmioletniego siebie.

W świadectwach Richardsa szczególne miejsce zajmuje „kluczowa sesja” pracy z Grotowskim w Objective Drama, która stanowiła „punkt zwrotny w stosunku Grotowskiego”²⁷ do jego osoby i aktorstwa:

Grotowski obejrzał zarys *Main Action*, w której miałem mały fragment – szedłem i zanośiłem innemu aktorowi pewien przedmiot. Powiedział, że było coś w moim działaniu, w tym, co robiłem. Zdziwiło mnie to, ponieważ tylko szedłem. Nie – powiedział – w tym momencie była to organiczność, zarodek organiczności w tobie. Zapytał, jakie było moje skojarzenie, o czym myślałem, gdy szedłem, dla kogo szedłem... Gdy mnie wypytywał, pojawiło się wspomnienie z młodości, gdy zanośiłem coś mojemu ojcu do szpitala. Zapisałem to wspomnienie w notatniku²⁸.

Jak widać Richards również ucieleśnia samego siebie, ale różnica w stosunku do „mężczyzny B.” polega na tym, że partytura działań fizycznych nakierowana jest na „inną osobę” – koncentruje się wokół pytania: dla kogo szedłem?

Pytanie to pojawia się wielokrotnie w świadectwach Richardsa, stając się ogólnym zaleceniem. W książce *Pracując z Grotowskim nad*

22 Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego...*, dz. cyt., s. 161.

23 Tamże, s. 160.

24 Thomas Richards, *Pracując z Grotowskim...*, dz. cyt., s. 110.

25 „A tak przy okazji, z pewnością zgadłaś już, że B. to Mario Biagini („By the way, I suppose you have already guessed, B. is actually Mario Biagini”) zwraca się do Tatiany Motty Limy Thomas Richards w rozmowie opublikowanej w jego książce *Heart of practice...*, dz. cyt., s. 79.

26 Thomas Richards, *Pracując z Grotowskim...*, dz. cyt., s. 110.

27 Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia...*, dz. cyt., s. 10.

28 Tamże.

działaniami fizycznymi Richards pisze:

Niebezpieczeństwo grożące każdemu typowi aktora polega na tym, że działania – po ujęciu ich w strukturę – «umierają» i wtedy to, co było niegdyś działaniami fizycznymi, zamienia się w puste ruchy lub gesty. Jest to niebezpieczeństwo największe i trzeba z nim czynnie walczyć przez cały czas. Należy pamiętać: co robiłem i w stosunku do kogo to robiłem? Lub nawet, dla kogo? Owo *dla kogo* lub *komu* stanowi klucz²⁹.

A zatem już na poziomie opracowywania indywidualnej linii działań fizycznych wykonujący czyni wobec lub dla „innej osoby”.

Znamy również świadectwa Richardsa, w których opracowywane „wspomnienie” dotyczy działania niewykonywanego przez osobę je opracowującą. Na przykład „aktor F.”:

Jego historia związana była z ojcem. Pewnej nocy pijany ojciec F. wrócił z baru do domu śpiewając, aż upadł i stracił przytomność. F. za pomocą własnego ciała zaczął rekonstruować fizyczne zachowanie ojca (...). W swej «Acting proposition» F., przypominając sobie dokładnie, co robił jego ojciec, budował wokół tego wspomnienia rzeczywistą linię fizycznego zachowania. Udało mu się niemal odkryć wewnętrzne pragnienia swego ojca, gdyż prawdziwe działania fizyczne wiążą się z pragnieniami i życzeniami. W pracy F. zacząłem widzieć jego ojca. Nie widziałem już F. «grającego ojca», lecz raczej to, jak w prosty sposób wykonywał on działania swego ojca. Zacząłem widzieć przez niego inną osobę: F. wciąż tam był, lecz jakby zjawiała się przez niego inna osoba³⁰.

Powyższe świadectwa prowadzą do wniosku, że na poziomie indywidualnego opracowywania i powtarzania horyzontalnej partytury działania fizyczne mogą co najmniej w trójnasób odnosić się do „innej osoby” niż sam właśnie je wykonujący. Ten, który działa może odsyłać poprzez fizyczne zachowanie do „innej osoby” jako nakierowany na nią (odpowiadać poprzez działanie – „dla kogo szedłem?”); może odsyłać do „innej osoby”, ucieleśniając ją (jak „aktor F.” swojego ojca), niemal odkrywając poprzez linię fizycznego zachowania jej „pragnienia i życzenia”; wreszcie – jeśli zauważymy podwójną tożsamość działającego, który wykonując partyturę „wciąż tam jest”, a zarazem „zjawia się przez niego inna osoba” – działający, nawet gdy ucieleśnia siebie samego sprzed lat – jak „mężczyzna B.” – w istocie również odsyła do „innej osoby”.

Wydaje się uprawnione wyciągnięcie wniosku, że już na poziomie indywidualnego opracowywania linii działań fizycznych silnie akcentowany jest rodzaj nakierowania się na intuicje ponadindywidualne. Pytanie „dla kogo szedłem?” zdaje się brzmieć jak rodzaj deklaracji poświęcenia wpisanej w praktykę artystyczną, zaś stwierdzenie, że „aktorowi F.” „udało [...] się niemal odkryć wewnętrzne pragnienia swego ojca”, którego starał się ucieleśnić, wskazuje na potencjalność szczególnego rodzaju empatii, która towarzyszy praktyce artystycznej w ramach Sztuki jako wehikułu.

„Nieco bliżej «my»” – aspekt ponadindywidualny w domenie pracy nad pieśniami

Póki co skupiłem się na ścieżce indywidualnej, związanej z tym, co sytuuje się w horyzontalnym wymiarze Sztuki jako wehikułu, a zatem

²⁹ Thomas Richards, *Pracując z Grotowskim...*, dz. cyt., s. 113-114.

³⁰ Tamże, s. 107-108.

– w wymiarze działań fizycznych. Wejdźmy teraz na obszar pieśni, pracy zbiorowej oraz wymiaru wertrykalnego, a więc „akcji wewnętrznej”, która ma wynieść działającego „na poziom znacznie subtelniejszej energii lub nawet ku *higher connection*”³¹.

Chciałbym przytoczyć obszerny fragment wypowiedzi Thomasa Richardsa zawartej w *Punkcie granicznym przedstawienia...*, gdzie opisuje on jeden z momentów *Action*, podczas którego działa wspólnie z Mario Biaginim:

W *Action* zobaczysz momenty kontaktu między nami, kiedy obydwaj śpiewamy i działamy, a w tym czasie rozpoczyna się „akcja wewnętrzna”. To, co się wydarza, gdy istnieje między nami tego rodzaju kontakt, różni się od sytuacji, w której aktor dokonuje projekcji obrazu ze swojego umysłu na partnera [...] W momentach kontaktu z Mariem jest tak, że oczekuję czegoś od niego, a on oczekuje czegoś ode mnie – czegoś wiążącego się z naszymi wertrykalnymi partyturami. Jeśli to ja w danym momencie prowadzę pieśń, on nakierowuje się na mój proces w taki sposób, że w tę podróż wyruszają dwie osoby, a nie tylko jedna. Z kolei gdy on prowadzi pieśń, wówczas ja nakierowuję się na jego proces. I w pewien sposób – dzięki podążaniu za nim – zachodzi we mnie proces indukcji; indukcji, która zaczyna we mnie działać. Innymi słowy, prowadzący rozpoczyna proces, „akcję wewnętrzną”, a druga osoba podąża za nim i również przenika całkowicie w głąb siebie, nie przestając przy tym wykonywać partytury działania i pieśni. Dzięki temu może się wytworzyć duży zasób energii między dwoma ludźmi, a to, co możemy nazwać transformacją energii, zdaje się zachodzić nie w jednym z nich lub w drugim, lecz w obydwu i pomiędzy nimi. Nawet odczucie jakości przestrzeni między dwiema osobami może ulec zmianie. [...] Na początku, gdy zmierza się podczas pracy ku temu wstępowaniu, ku tej transformacji energii, można postrzegać ją jako wiążącą się bardziej z czymś wewnątrz, odnosząc wrażenie, że owo coś zaciska się wokół ciebie. Wydaje się, że ta rzeka znajduje swoje ujście poprzez węzły, rozwiązując je jeden po drugim. A wtedy podczas pracy – tak się to postrzega – to coś niekoniecznie musi znajdować się tak blisko ciebie, lecz może być wszędzie wokół – nie tylko wewnątrz, ale także w pewnej odległości, wokół ciała. Może obejmować również twojego partnera i jego działanie, jego wnętrze i jego zewnątrz. To tak, jakby dwie osoby odnajdowały w przestrzeni między sobą wyjątkowy, nieprzerwany kontakt. Można powiedzieć, że w tej przestrzeni podnosi się jakość energii, a coś subtelnego wstępuje w nią, w nich. Jest to niezwykle złożone. Ktoś mógłby powiedzieć, że mówię o bardzo silnej emocji. Otóż, może to obejmować emocje, ale chodzi o coś jeszcze. W tych momentach jedna osoba prowadzi proces, a druga znajduje się w stanie niezwyklej otwartości na indukcję – a gdy się ona pojawi, obie aktywnie inicjują w sobie ową transformację energii i podążają razem, w tandemie, utrzymując kontakt. Wydaje mi się [...] iż siedliska energii znajdują się w nas nie tylko po to, byśmy mogli odkryć wertrykalność, ale również, by pomóc nam postrzegać drugiego, by nas wesprzeć w postrzeganiu stanu drugiego człowieka. Doświadczenie jest takie, że gdy owe siedliska są otwarte, można je postrzegać jako coś w rodzaju drzwi, a gdy są zamknięte, jako coś w rodzaju ścian. Podobnie jest z „sercem”. Można zacząć przeczuwać proces drugiego człowieka poprzez „serce”, przeczuwać część tego, co jest w nim. Nasze serce znajduje się nieco bliżej „my”, a nie tylko „ja”. Co jest w drugim? Odczuwać go także. Gdzie jest zablokowany? Gdzie otwarty? Jeśli dysponujesz pewną wiedzą o pracy nad tymi

31 Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego...*, dz. cyt., s. 163.

pieśniami, nad strumieniem żywych impulsów i linii działań, które się z nimi wiążą, a jednocześnie, powiedzmy, pewien przewód zostaje odblokowany w dostatecznym stopniu i twój partner znajduje się w tym samym punkcie tej praktyki – wtedy to, co postrzegam jako siedliska energii, może zmienić się w otwarte drzwi, które znajdują się jedne naprzeciw drugich. Mogą się one otworzyć do tego stopnia, że w percepcji działającego przestaje być jasne, gdzie się zaczyna, a gdzie kończy twoje „ja”. Możesz odkryć, że jesteście tak mocno połączeni, a przestrzeń między wami jest wypełniona do tego stopnia, iż to, co wnika w twój partnera pod postacią jakości energii, wnika również w ciebie. I kiedy te drzwi między twoim i jego byciem są otwarte, kiedy wykonuje się „akcję wewnętrzną”, utrzymując jednocześnie ów bardzo szczególny, horyzontalny, kontakt, możesz dostrzec, że to, co jest twoim „ja” i co dziesięć sekund wcześniej przyjmowałeś, że jest tobą, zmienia się, staje się znacznie bardziej rozległe, rozprzestrzenione, i że obejmuje również twój partnera, a to, co dzieje się w twoim partnerze, dzieje się również w tobie. A po skończeniu tego procesu, po zakończeniu tej interakcji, doświadczasz czegoś w rodzaju powrotu do zwykłego, bardziej codziennego „ja”. Dostrzegasz, że „ja” sprzed dziesięciu sekund, gdy toczyła się owa „akcja wewnętrzna”, to coś zupełnie innego niż teraz³².

Wypowiedź ta stanowi dla mnie dojmujące świadectwo próby oddania wrażenia, jakie towarzyszy działającemu podczas przejścia od „ja” do „my” (konstytuowania się „my”), a następnie „powrotu do zwykłego, bardziej codziennego «ja»”. Richards – jak wierzę – potwierdza, od stro-ny działającego, wrażenie wysokiej jakości wzajemnej więzi i wsparcia w dążeniu do indywidualnej oraz ponadindywidualnej „transformacji energii”, które rozpoznać możemy jako świadkowie opus powstałych w ramach Sztuki jako wehikułu.

Spróbujmy na podstawie powyższych obserwacji dokonać wstępnej charakterystyki warunków, na jakich ukonstytuować się może wspólnota o wysokiej jakości wzajemnych więzi. Jak sądzę, warunki te mogą wydawać się zaskakujące w porównaniu do potocznego wyobrażenia o egalitarnym współistnieniu. Proszę zwrócić na przykład uwagę na taki fragment:

W momentach kontaktu z Mariem jest tak, że oczekuję czegoś od niego, a on oczekuje czegoś ode mnie – czegoś wiążącego się z naszymi werbalnymi partyturami. Jeśli to ja w danym momencie prowadzę pieśń, on nakierowuje się na mój proces w taki sposób, że w tę podróż wyruszają dwie osoby, a nie tylko jedna. Z kolei gdy on prowadzi pieśń, wówczas ja nakierowuję się na jego proces.

Co może zaskakiwać, punktem wyjścia do osiągnięcia wysokiej jakości więzi nie jest tu rezygnacja z własnych oczekiwań, lecz przeciwnie – wygórowanie ich; nie jest roztopienie indywidualnych potrzeb i pragnień w tym, co wspólnotowe, lecz przeciwnie – podtrzymywanie ich. Dopiero bowiem realizacja pojedynczych oczekiwań wydaje się pozwalać działającemu na otwarcie się ku doświadczeniu wspólnemu. Tak jakby warunkiem dobrego współistnienia były dobre warunki indywidualnego życia. W tym właśnie sensie wspólnotowy wymiar Sztuki jako wehikułu może realizować się wyłącznie przy zachowaniu i pielęgnowaniu wymiaru indywidualnej „pracy nad sobą”, co w praktyce oznacza rozwijanie

32 Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia...*, dz. cyt., s. 37-40.

panowania nad własnym ciałem, podnoszenie umiejętności wokalnych itp., a więc to, co odsyła do rozwoju o charakterze rzemieślniczym. Tak oto indywidualne, zbiorowe i artystyczne stapiają się w tej samej performatywnej *praxis*, warunkując się wzajemnie, wzajemnie od siebie zależąc i na siebie wpływając.

Stabilny „fundament indywidualności” jako warunek „wejścia w głębszą relację” z „inną osobą”

Powróćmy do komentowanego cytatu z wypowiedzi Thomasa Richardsa. Procesowi konstytuowania się wspólnoty o wysokiej jakości wzajemnych więzi towarzyszy także – co znów nie jest takie oczywiste – dynamiczna, ale jednak relacja oparta na hierarchii: prowadzący – nakierowujący się na prowadzącego. Z pozoru obie te dyspozycje – pozostanie przy własnych oczekiwaniach i nakierowanie się na spełnienie oczekiwań kogoś innego – stoją w sprzeczności. Musimy bowiem pamiętać, że akcja, podobnie jak konstytuowanie się wspólnoty jest procesem. Gdy mówię „dynamiczna relacja oparta na hierarchii” mam na myśli zmienność w ramach tejże hierarchii z jednoczesnym zachowaniem hierarchicznej struktury. Każdy z działających śpiewa pieśń, i wówczas zajmuje pozycję nadrzędną, oraz stanowi wsparcie dla innego śpiewającego, sytuując się w pozycji podrzędnej.

Warunkiem, który musi zostać spełniony, by indywidualne pragnienia nie blokowały działających przed podążaniem za prowadzącym pieśń, a zatem usytuowaniem się w pozycji podrzędnej, jest „stan otwartości na indukcję”, czyli stan gotowości do włączenia się w „akcję wewnętrzną” prowadzącego. Ten wątek może wydać się punktem ryzykownym, sugeruje on bowiem swoisty przed-warunek otwartości na wspólnotę, by w istocie mogło dokonać się jej ukonstytuowanie. W wyjaśnieniu tej wątpliwości pomóc może fragment *Punktu granicznego przedstawienia...*, w którym Richards mówi o różnych fundamentach indywidualności, zagadnieniach relacji, w jakich pozostają one w stosunku do „innych osób”, mechanizmowi blokady, która nie pozwala otworzyć się na „inną osobę” oraz o „wybaczeniu”:

Powiedzmy na przykład, że w młodości z jakiegoś powodu obwiniałem swojego ojca i zacząłem go w pewien sposób odrzucać, próbując nieświadomie uwolnić się spod jego silnego autorytetu. Nie akceptowałem go, a ów brak akceptacji przyczynił się do tego, że zacząłem wyrabiać w sobie poczucie własnej wartości, próbując w jakiś sposób oddzielić się od niego, przeciąć pewną więź. [...] Nawet jeśli znajdujemy się wiele mil od siebie, łączy mnie z nim pewien rodzaj braku akceptacji. Doprowadza to do powstania spięcia w „sercu”, w siedlisku emocji [...]. Nie jest tak, że jako młody człowiek mogę sobie to wszystko zwyczajnie uświadomić i pomyśleć: „Ach tak, rozumiem. Muszę wyzwolić się z tego negatywnego związku i zrobię to... zaraz! Wybaczam, wybaczam, wybaczam...” - w rzeczywistości nic się wtedy nie zmienia. Jest to coś, co jak sądzę, może się zdarzyć w szczególnym momencie w rozwoju osoby, gdy to, co wiązało ją z kimś na owym poziomie obwiniania, co stanowiło rodzaj oparcia, może się rozplątać. Przestajesz wtedy opierać na tym swoją indywidualność. A więc węzeł, który potrafi wpływać na stan gotowości siedliska energii w danej osobie, może w rzeczywistości leżeć u podstawy tego, za kogo dana osoba się uważa. „Jestem naprawdę kimś, dlatego, że ten drugi jest nikim”. I taka fantasmagoria zanim rozplynie się, potrafi uciąć wszelki głębszy kontakt z drugim człowiekiem. Zatem, na pewnym poziomie, osoba, która uczestniczy w tej

pracy może stopniowo być konfrontowana z tym, „za kogo się uważa”. Owe spięcia zostają wzmocnione przez mniej lub bardziej ukryte negatywne projekcje. Nie możesz krzykiem i wrzaskiem rozkazać napięciu, aby się rozluźniło. Trzeba raczej próbować doznać, poczuć chwilę, w której twoje własne doznanie siebie oraz to, za kogo się uważasz przestaje od niego zależeć. Może się rozplątać. [...] Bardzo szczególny rodzaj akceptacji i wybaczenia może wypłynąć z tego, czym jest twoje życie. „Miałeś pewne potrzeby. Skąd mam wiedzieć, czego potrzebowałeś, a czego nie? Jakie mam prawo w taki sposób wiązać się z tobą poprzez mój sąd o tobie?”. Ten rodzaj powiązania może się więc rozplątać i coś, co nie należy do indywidualności „Ja jestem kimś, ponieważ ty się mylisz”, lecz jakiś inny rodzaj podstawy czy fundamentu indywidualności, zaczyna się wyłaniać. Może to jednocześnie doprowadzić do ponownego wejścia w głębszą relację z tą osobą³³.

Jak wynikać może z powyższej wypowiedzi, otwarcie się na „inną osobę” oraz wejście z nią w głębszą relację możliwe staje się wówczas, gdy oprzemy fundament naszych indywidualności na czymś, co nie będzie wiązać się w sposób bezpośredni z projekcjami innych ludzi. Nie wiem, czy nie posunę się zbyt daleko, jeśli zaryzykuję interpretację mówiącą, że to rodzaj samoakceptacji, ufundowanie poczucia własnej wartości na rozwiniętym i, w jakimś sensie, pewnym sobie „ja” (lub też „ja” o sobie spokojnym), które może dokonać się dzięki samorozwojowi, polegającemu na doskonaleniu właściwych nam cech i umiejętności, ale również – rozwojowi ciała i rzemiosła artystycznego – umożliwi „stan otwartości na indukcję”, naturalne podporządkowanie się procesowi „innej osoby”, a w efekcie „podążanie razem, w tandemie, utrzymując kontakt”, co rozpoznaję jako stan ukonstytuowania się „my”. Dariusz Kosiński pisał, że „*higher connection* jest odpowiednikiem spotkania z Ty [...] i że «Ty» stanowi odpowiednik przemienionego, całkowitego ja”³⁴. Moja intuicja zmierza w podobnym kierunku. Sztuka jako wehikuł w tej perspektywie mogłaby być praktyką samorozwoju, dającą poczucie indywidualnej „pewności siebie”, która umożliwi nieobciążone „fantasmagoriami” otwarcie się na „inną osobę”, a w konsekwencji konstytuowanie „my” – to jest wspólnoty.

Dialektyka konfrontacji i afirmacji jako narzędzie podnoszenia jakości więzi zbiorowych

W przytoczonej powyżej obszernej wypowiedzi Richardsa, uwagę moją przykuło zdanie, które może sprawiać wrażenie jakby podążało wbrew łagodnej argumentacji artysty: „na pewnym poziomie, osoba, która uczestniczy w tej pracy może stopniowo być konfrontowana z tym, «za kogo się uważa»”. Fragment ten sugeruje, że praktyki rozwijane w Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, dotyczą nie tylko pozytywnych aspektów samorozwoju, konstytuowania się indywidualności i rozwijania dyspozycji zbiorowych opartych na wysokiej jakości więzi łączących jednostki, ale także na konfrontacji ze słabościami, na negatywnych aspektach samozadowolenia i fałszywym postrzeganiu własnej osoby, że „to, co pozytywne i to, co negatywne”³⁵ zawsze występuje

33 Tamże, s. 46-48.

34 Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 493.

35 Thomas Richards, *Heart of practice...*, dz. cyt., s. 131.

obok siebie, zaś „doświadczenie «afirmacji»”³⁶ porusza się zawsze w tandemie z doświadczeniem konfrontacji.

Dotychczas – w omówieniu aspektów wspólnotowych Sztuki jako wehikułu – koncentrowałem się na pozytywnym wymiarze organicznego, zrównoważonego rozwoju jednostki, będącego gwarantem otwartości na „inną osobę”. Jakkolwiek wymiar ten nie byłby zasadniczy dla omawianej problematyki pełni wspólnotowego aspektu Sztuki jako wehikułu, podobnie jak wszystkich innych aspektów, towarzyszyć mu musi „cukier w rosole, pójście pod prąd”³⁷, a zatem jakości, działania mające na celu dopełnienie praktyki w taki sposób, by wyłoniła się z niej prawda o życiu, na które składa się „aspekt «tak» i aspekt «nie»”³⁸, „aspekt tworzenia i aspekt niszczenia”³⁹, wynikający z tego, że „masz w sobie «za» i masz w sobie «przeciw»”⁴⁰. Towarzyszyć musi coś, co mógłbym określić jako dialektykę konfrontacji i afirmacji, zmierzającą do nasycenia więzi międzyludzkich realną wzajemnością, nie zaś „nastawienia ich” za pomocą pozytywnych emocji z pominięciem tego, co negatywne, a co jest wszak naturalnym elementem międzyludzkich relacji.

By doprecyzować ten fenomen, należałoby zacząć od zapewnienia sformułowanego przez Thomasa Richardsa w rozmowie z Tatianą Mottą Limą:

Po pierwsze – w pracy nigdy nie poszukujemy negatywnych emocji. A także – nawet gdy się pojawiają – nie szukamy sposobów na włączenie ich w strukturę performatywną. Negatywne emocje – takie jak zazdrość czy nienawiść – po prostu blokują nas w naszej pracy. Mogą zablokować wewnętrzny proces wstępowania ku wyższym energiom. Po drugie – absolutnie nie szukamy negatywnych działań, działań podążających wbrew sumieniu osoby, która je wykonuje⁴¹.

Konfrontacja zatem nie polega na rozwijaniu i eksploatowaniu negatywności, lecz na czymś, co Richards określa jako „aspekt bluźnierstwa”⁴². Richards rozwija to określenie, odpowiadając na pytanie Lisy Wolford dotyczące fragmentów *Action* o bardziej teatralnym charakterze – rozwijanych na zasadzie kompozycji, nie zaś organicznego strumienia działań, fragmentów idących na przekór całości opus. „Gdy w *Action* patrzymy na ten aspekt «przeciw», na cukier w rosole, jest to dla nas niczym wyciągnięcia obu rąk. Są obie. Jesteś świadom obu [...]”⁴³. Tak jak w przebiegu *Action* dla pełności opus niezbędne jest pójście na przekór jego organicznemu rozwojowi za pomocą fragmentów kompozycji, tak w procesie

36 Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia...*, dz. cyt., s. 24.

37 Tamże, s. 58.

38 Tamże, s. 60.

39 Tamże.

40 Tamże.

41 „First, in work we are never looking for negative emotions. And also, if they appear, we are not at all looking to incorporate them in the performing structures. Negative emotions such as jealousy or hate simply block in our work. They can block interior ascension. Secondly, we are absolutely not looking for negative acts, acts that go against one’s conscience.”, Thomas Richards, *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Routledge, New York 2008, s. 89.

42 *Punkt graniczny przedstawienia...*, s. 58.

43 Tamże, s. 60.

ustanawiania więzi „doświadczenie «afirmacji»”⁴⁴ musi zostać osiągnięte w pełni poprzez bluźnierstwo przeciw niej.

Dzieje się tak na przykład w dojmującym fragmencie *The Living Room*, w którym domostwo, będące domyślną areną akcji staje się miejscem „sceny” walki wręcz pomiędzy działającymi, będącej akcją wynikłą z opracowywania 16. legionu *Ewangelii według Tomasza*, który mówi: „Gdy bowiem pięciu będzie w domu, trzech powstanie przeciw dwom, a dwu przeciwko trzem, ojciec przeciw synowi, a syn przeciwko ojcu. I staną się wobec siebie samotni”⁴⁵. Konfrontacja działających zdaje się przezwycięzać, lub przepracowywać, panujący między nimi antagonizm po to, by nasycić więzi ich łączące pełnią.

Podobnie w strukturze *I Am America*, zogniskowanej wokół konfliktu pomiędzy figurą Ameryki i „jej dziećmi”, społecznościami ją zamieszkującymi, na plan pierwszy wysuwa się krytyka kultury kontynentu wybrzmiewająca nie tylko w działaniach, ale także w wierszach Ginsberga. Ponieważ jednak „Prawda nigdy nie bierze się z Krytyki”⁴⁶, „aspekt «przeciw»” nigdy nie jest wystarczający dla zbudowania pełni interakcji w świecie. Krytyka ta przezwyciężona zostaje poprzez skontrastowane z nią wykonanie oparte na radosnym śpiewie i działaniach nastawionych na wspólne wykonanie, wzajemne wspieranie się w śpiewie i wysoką jakością więzi, łączącej wykonawców, będące swoistym bluźnierstwem poprzez pozytywność.

Uaktywnianie „aspektu bluźnierstwa” może odbywać się również poprzez wprowadzenie do organicznego strumienia działań, które generują utożsamienie się działającego z wykonywaną przezeń akcją, elementów humoru, który – jakkolwiek nie ma za zadanie pójść przeciw organiczności procesu rozwoju akcji – pełnić może funkcję zdystansowania się od tego procesu, a więc uaktywnienia nietożsamej z nim jakości.

Szczególne poczucie humoru – mówi Richards – może być całkiem wartościowe. Brak utożsamiania się może być pomocny w każdej sytuacji performatywnej, skoro każdy może popełniać błędy. Dystans wypełniony subtelnym humorem, wewnętrznym uśmiechem i radością, mogą być niezwykle istotne wewnątrz opus po to, by nieuniknione trudności zostały z czasem przezwyciężone. Kiedy nagły problem czyni cię spiętym – pojawia się coś czego nie lubisz, co rozpoznajesz jako błąd w tobie lub w innych – może to wpłynąć na jakość działań w nadchodzącym czasie. Praca wewnętrznego humoru może być czymś na kształt reakcji osoby posiadającej duże doświadczenie, która – poprzez świadome podejście do obserwowania zachodzących procesów – odpuszcza utożsamienie się z daną trudnością.

44 Tamże, s. 24.

45 Cyt. za tłumaczeniem powstałym w Zakładzie Egiptologii Uniwersytetu Warszawskiego z koptyjskiego oryginału: *Evangelium nach Thomas*, Antoine Guillaumont i.in., w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. Marek Starowieyski, TN KUL, Lublin 1986, s. 123-133. Zob. www.mr-all.republika.pl/ewToma.htm.

46 Alain Badiou, *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, przeł. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Seria Krytyki Politycznej, Kraków 2007, s. 114.

Wewnątrz opus może to pomóc uniknąć wzrastania problemu poprzez zduszenie go w zarodku⁴⁷.

Dialektyka konfrontacji i afirmacji, nadająca praktykowaniu na rzecz podniesienia jakości więzi zbiorowych prawdę, wynikająca z nasycenia relacji międzyludzkich wszelkimi pierwiastkami – tak pozytywnymi, jak i negatywnymi – których przepracowania domaga się realna wspólnotowość, wydaje mi się nadawać aktualnym pracom powstałym w Workcenter szczególną rangę. Nie tylko dlatego, że dialektyka ta pomaga uniknąć „czarowania” wspólnoty poprzez eksponowanie wyłącznie pozytywności bycia razem, ale również dlatego, że nadaje ona pracom powstałym w Workcenter wielowymiarowy charakter odpowiedzi na elementarne problemy świata. Współczesna twórczość artystyczna jest „opętana okrucieństwem, wizerunkami śmierci, cielesności i seksualności”⁴⁸ w odpowiedzi na panującą powszechnie i podtrzymywaną przez instrumenty rynkowe „ideologię szczęścia”. W reakcji na nią artyści starają się dotrzeć do obszarów rzeczywistości, które, ukrywane przed naszym wzrokiem przez dysponentów pilota wrażeń, stanowią bolesną prawdę o tym, co indywidualne i o tym, co zbiorowe: o ułomności pojedynczego ciała, okrucieństwie uciskających i cierpieniu uciskanych, strasznych śmierciach, złożonych seksualnych identyfikacjach i interakcjach oraz antagonizmie społecznych grup, który stanowi rzeczywisty mechanizm wyłaniania się tymczasowych zbiorowych konstelacji. Z pewnością „zajmowanie stanowiska krytycznego względem ideologii szczęścia jest artystycznym obowiązkiem, ale jest nim również dostrzeżenie nowych perspektyw, nowego światła, czegoś na kształt nowego świata”⁴⁹. Dialektyka konfrontacji i afirmacji jest odpowiedzią na niezbedność obu stanowisk.

Tekst stanowi fragment opracowania badań pt. „Sztuka jako wehikuł wspólnoty. Wspólnotowe aspekty odmiennych praktyk teatralnych ze szczególnym uwzględnieniem aktualnych prac twórców skupionych w Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (Pontedera/Włochy), działań artystyczno-społecznych czynionych w Teatrze Łąźnia Nowa (Nowa Huta/Kraków/Polska) oraz współczesnych polskich i zagranicznych spektakli teatralnych” zrealizowanych dla Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w latach 2009-2012. Jedna z wersji tekstu pt. *Sztuka jako wehikuł (2)* ogłoszona została na łamach internetowego magazynu „Performer” (2/2011).

47 „A certain sense of humor can be quite valuable. A lack of identification can be helpful in moments in any performing situation, since one can always make mistakes. A distance filled with subtle humor, inner laughter and joy, can be extremely important inside an opus in order that inevitable difficulties pass with time. If a momentary problem fastens onto you – something occurs that you don't like, that you consider a mistake in yourself or in others – it can affect the quality of the upcoming time. A movement of humor inside might be like the reaction of a person with a lot of experience who, through a conscious way of looking, releases identification with a momentary difficulty. Inside an opus it can help prevent a problem from growing by disposing of its seed”, Thomas Richards, *Heart of practice...*, dz. cyt., s. 75.

48 Alain Badiou, *Fifteen Theses on Contemporary Art*, www.lacan.com/frameXXIII7.htm.

49 Tamże.

BIBLIOGRAFIA

Badiou, Alain, *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, przeł. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Seria Krytyki Politycznej, Kraków 2007.

Badiou, Alain, *Fifteen Theses on Contemporary Art*, www.lacan.com/frameXXIII7.htm.

Bauman, Zygmunt, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, przeł. Janusz Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Ginsberg, Allen, *Collected poems 1974-1980*, Harper & Row Publishers, New York 1984.

Grotowski, Jerzy, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, w: Thomas Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, przeł. Magda Złotowska, Andrzej Wojtasik, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003.

Kosiński, Dariusz, *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.

Rancière, Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. Maciej Kropiwnicki, Jan Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.

Richards, Thomas, *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Routledge, London–New York 2008.

Richards, Thomas, *Punkt graniczny przedstawienia. Rozmawiała Lisa Wolford*, przeł. Artur Przybysławski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2004.

Richards, Thomas, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, przeł. Magda Złotowska, Andrzej Wojtasik, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003.

Ziółkowski, Grzegorz, *Guślarz i eremita. Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997-1998)*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.