

grotowski i richards '97: na granicy teatru

Thomas Richards

the edge-point of performance

Workcenter of Jerzy Grotowski
Pontedera, Włochy, luty 1997

Werbalizacja istnienia

„Moja matka jest biała, a ojciec czarny. Moje pochodzenie ma w części europejskie a w części afrykańskie korzenie. Chociaż mam skórę o jasnym kolorze, w mojej fizyczności jest coś z afrykańskiej linii ojca. Wyrastałem w Nowym Jorku i byłem wychowywany na sposób zachodni, a ta afrykańska linia w aspekcie płynności poruszania, kontynuacji strumienia witalności poprzez ruch – co później odkryłem jako niezwykle cenny i twórczy kanał – była niemal w całości zablokowana, jeszcze nie odkryta. W pewnych fragmentach *Main Action* (Akcji Głównej) – zwłaszcza tych, przy których Grotowski pracował ze mną bezpośrednio – stało się coś, co spowodowało, że moje ciało zaczęło kierować mną absolutnie samo, falą ruchu płynącego z wnętrza, strumieniem biegnących przez nie impulsów. (...) Mój umysł przestał manipulować ciałem, ono samo mnie prowadziło. Źródło tych impulsów nawet nie płynęło z mięśni. Byłem jak jeździec na koniu, któremu nie narzuca się, gdzie i jak ma się poruszać, tylko się go lekko nakierowuje. Ten strumień życia zaczął płynąć w ciele coraz silniej i całość *Main Action* stała się dla mnie odkrywaniem mojej afrykańskiej linii i aspektu organiczności. (...) Od chwili, kiedy Grotowski zaczął pracować ze mną indywidualnie – poprzez jego spojrzenie i uwagę – zacząłem istnieć naprawdę.”

Tak mówi o swoich początkach pracy z Grotowskim Thomas Richards – jego „uczeń”, obecnie najbliższy współpracownik, dyrektor Programu Badań nad Sztukami Performatywnymi w Ośrodku w Pontederze.

Z uwagi na fundamentalny wkład w rozwój prowadzonych badań, Grotowski uznał w nim następcę – kontynuatora swojej pracy, a nazwa Ośrodka została oficjalnie zmieniona na Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Richards miał kontakt z Grotowskim już w pierwszych latach jego pobytu w Stanach. Znalazł się w wyselekcjonowanej grupie studentów, pracujących w programie *Objective Drama* (Dramat Obiektywny) i *Main Action*, a później brał udział w warsztatach Grotowskiego we Włoszech (z których zrezygnował po miesiącu, przerażony swoim dyletantyzmem i brakami w warsztacie aktorskim). Od października 1985 roku roz-

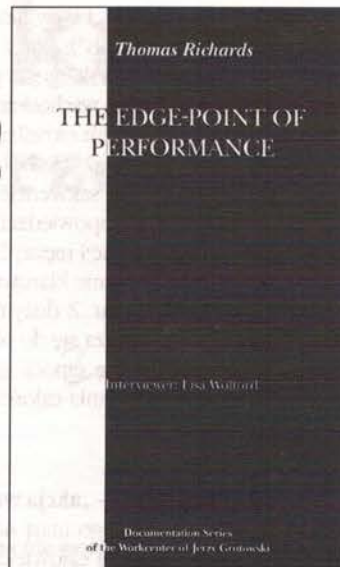
począł staż w Pontederze, stając się kreatorem i głównym wykonawcą *Downstairs Action*, sfilmowanej przez Mercedes Gregory w 1989 roku, a także twórcą i liderem aktualnej pracy nad strukturą performatywną tytułowaną *Action* (Akcja).

Jego pierwsza książka *At Work with Grotowski on Physical Actions* (W pracy z Grotowskim nad działaniami fizycznymi, Routledge 1995) opowiada o pierwszych latach w Workcenter opisuje praktyczne działania i pracę z Grotowskim nad elementami warsztatu aktorskiego. W tym roku został wydany w ramach Serii Dokumentacyjnej Ośrodka w Pontederze zapis wywiadu z Richardsem, prowadzonego przez Lisę Walford *The Edge-Point of Performance* (Punkt graniczny przedstawienia). Jest to próba zdefiniowania i prześledzenia rozwoju badań prowadzonych przez ostatnie dziesięciolecie.

Od 1986 roku w Workcenter trwa żmudna praca nad archaicznymi rytualnymi pieśniami wibracyjnymi, afrykańskimi i afro-karaibskimi („pieśni tradycji”), polegająca na próbach wydobycia z ich rdzenia najgłębszych podłożu organicznego zapisu „brzmienia” ludzkiej istoty, partytury ludzkiej obecności (ludzkiego istnienia?). Grotowski intuicyjnie wyczuwa, iż w podłożu rytualnych pieśni wibracyjnych – w tym olbrzymim drzewie tradycji, rozwiniętym w „rozłożystym łuku czasu” – ukryty jest, podobnie jak w greckich, egipskich (lub jeszcze wcześniejszych) misteriach, zakodowany potencjał organicznej obecności istoty ludzkiej.

Z pieśni i „wokół” nich budowana jest struktura performatywna wykonywana z ekstremalną precyzją. Praca nad perfekcyjnością formy jest środkiem do wyzwolenia wewnętrznego procesu, który staje się tą szczególną jakością obecności. W milczeniu, olbrzymim skupieniu i pełnej koncentracji kształtuje się praktyczna wiedza o tym doświadczeniu.

W wywiadzie Richards próbuje zwerbalizować swoje doświadczenia, jak najprecyzyjniej nazwać i usystematyzować przebieg doznań. Porusza się w obszarze dotychczas nienazwanego, tworzy nowe pojęcia, nową strukturę znaczeniową. Stopniowo jego terminy dają się oswoić, obiektywizują się i zaczynają funkcjonować w całym misternym systemie języka. Richards wielokrotnie podkreśla subiektywność terminów – mówi o in-



Małgorzata Szum

dywidualnym przeżyciu („każdy może doświadczać tego w inny, sobie właściwy sposób”); szuka słów, podpira się wiedzą i wypowiedziami Grotowskiego w porównaniach z elementami odpowiednich technik wschodnich. Mimo zrozumiałych problemów w jednoznacznym określeniu zachodzącego procesu, Richards jest precyzyjny aż „do bólu” – rozdziela wszystko na etapy, buduje klarowne sekwencje zdań, cyzeluje szczegóły, nie zostawia luk ani niedopowiedzeń. Tworzy konstrukcję słowną, która może zniechęcać i męczyć w lekturze i paradoksalnie – właśnie przez „spiętrzenie klarowności” – wprowadza zamęt i trudność w zrozumieniu. Z dużym uznaniem trzeba mu jednak przyznać, że ogranicza się do obszaru ludzkiej fizyczności, starając się pomijać sferę emocji – a już na pewno zupełnie odrzuca możliwość nadania całości filozoficznej, moralnej lub religijnej etykiety.

Samodoskonalenie – „akcja wewnętrzna”

Działania Grotowskiego mają na celu dotarcie do najgłębszych pokładów istnienia człowieka, odkrycie tego, co „zapomniane”, „zakryte”, co najpierwsze w rdzeniu ludzkiej duchowości, w strumieniu esencji istnienia. „Pieśni tradycji” mając w sobie zakodowane jakości wibracyjne, traktowane są jako narzędzie pracy wewnętrznej. Precyzja ich wykonania jest warunkiem wyzwolenia i transformacji energii. Istotne jest tutaj idealne tempo, rytm, brzmienie, wydobywanie właściwej jakości dźwięku i wibracji. Na pewnym poziomie może wystąpić rezonans dźwiękowy – nie należy jednak mylić pracy nad pieśniami wibracyjnymi z wyspecjalizowanymi technikami i ćwiczeniami rezonatorów wokalnych w Teatrze Laboratorium. Mimo że uaktywnione rezonatory głosu dają ciekawe efekty artystyczne, ich stosowanie w praktyce może odbywać się poza delikatnym, głębokim strumieniem przemiany energetycznej w istocie ludzkiej, który jest podstawą opisywanego procesu.

Każdy „działający” doświadcza indywidualnie tego procesu, u każdego „zapomniane” kanały mogą być odblokowane z towarzyszeniem odmiennych doznań fizycznych i duchowych. Stąd należy pamiętać, że sposób, w jaki Richards określa cały proces, może być tylko usystematyzowanym opisem stricte subiektywnego doświadczenia. Wydaje się jednak, że ogólny zakres pojęciowy można uznać za zobiektywizowany.

Należy uściślić, o jakim rodzaju energii i jej transformacji mówi Richards – nie chodzi bowiem o potocznie rozumiany zasób siły lub ilości nagromadzonej mocy. Energia wyzwolona w czasie śpiewu jest pewną jakością, strumieniem życia, przepływem witalności w quasi-biologicznym rozumieniu. Posiada swoje siedliska energetyczne – miejsca przemiany (umiejscowione w splotcie słonecznym, „sercu”, „głowie”). Jakość energii podlega procesowi transformacji z surowego, nie oczyszczonego strumienia w wyrafinowaną, subtelną, delikatną falę iluminacji, wypływającej poza fizyczny „obwód” ciała ludzkiego. Ten proces przemiany energii Richards nazywa „akcją wewnętrzną” (inner action). Dzieli ją na kolejne etapy: za sprawą impulsów w ciele, w czasie wykonywania pieśni następuje przejście energii od splotu słonecznego (złoża siły życia) do „serca”, gdzie następuje przemiana jakości energii, otwierająca specjalny pasaż energetyczny w stronę „głowy” i powyżej niej. Stąd następuje powrót – subtelny deszcz energetyczny obmywa każdą cząstkę ciała, do najgłębszego dna ludzkiej fizyczności.

Energia „akcji wewnętrznej” może oddziaływać na innych za pomocą zjawiska indukcji. Lider prowadzący akcję pracuje z zespołem nie tylko poprzez precyzję i doskonalenie warsztatu, lecz także przez indukcję – uaktywniając do pewnego stopnia proces w partnerze. Dużo zależy od jego otwartości i stopnia oczyszczenia.

Richards wspomina o gotowości przebaczenia

jako o jakości poszerzającej przestrzeń „serca” – siedliska energetycznego, w którym dokonuje się przemiana: „Z mojej perspektywy postrzegam gotowość przebaczenia jako istotny element sprawczy w poszerzaniu przestrzeni „serca” – co czyni ten receptor gotowy do pracy nad pieśniami. Nie mówię tu o przebaczeniu w jakiegokolwiek moralizatorski lub purytański sposób”.

Nasze uprzedzenia i negatywne projekcje kurczą przestrzeń serca, zmniejszając indywidualne możliwości przepływu energii, stworzenia lepszych fundamentów osobowości i otwarcia na drugiego człowieka. Człowiek, w miarę życiowych doświadczeń, oczyszcza siebie ze sztucznych uprzedzeń, które sam produkuje, pracując nad sobą pozbywa się mentalnych blokad. Richards taką gotowość odnalazł w sobie. Na pewnym etapie wewnętrznego rozwoju ustawił swoją naturę-fizyczność-otwartość („umysł” i „psychika” nie wydają się terminami adekwatnymi) w sytuacji „ucznia”. Podkreśla kilkakrotnie, że to Grotowski przekazał mu wiedzę o transformacji energii, uaktywnił w nim te procesy w praktyce, dotknął rdzenia jego istnienia.

Richards w rękach Grotowskiego stał się „otwartym”, aktywnie reagującym instrumentem o indywidualnym brzmieniu, samodzielnie pracując nad czystością dźwięku swojego wnętrza. Nauczyciel odnalazł swojego ucznia.

Punkt graniczny przedstawienia

Richards przyznaje, że naturą tej pracy jest posługiwanie się elementami teatru, bazą jest warsztat aktorski, wymagana jest świadomość przestrzeni i działających w niej „partnerów”. Symultanicznie odbywają się działania „wewnętrzne” i „zewnętrzne”. „Akcja wewnętrzna” – przepływ energii jest działaniem w linii wertykalnej. Równoległe odbywa się działanie w linii horyzontalnej, od którego zaczyna się proces uaktywnienia energii. Precyzja pieśni, artykulacja rytmu, słów, inkantacji – wszystko to powinno być perfekcyjnie zsynchronizowane.

Dużą wagę ma również odpowiednia postawa, harmonijność ruchów, organiczność poruszania, odblokowanie ciała. Oprócz więc żmudnej pracy nad techniką wykonywania pieśni, konieczne są specjalne ćwiczenia na rozciągliwość ciała (motions) i cyrkulację napięcia. Ustalenie i zapamiętanie partytury działań stanowi podstawowy szkielet pracy. Na poziomie montażu obecna struktura *Akcji* różni się od sfilmowanej *Downstairs Action*. Można mówić o nieznacznej teatralizacji i o takiej kolejności elementów działań, która na swój sposób spina, wiąże je ze sobą. Dodatkowo zostały wprowadzone inkantacje (archaiczne teksty koptyjskie – prawdopodobnie ich pierwsza wersja powstała w języku hebrajskim i aramejskim). W odróżnieniu od pieśni, które dzięki swoim jakościom wibracyjnym oddziałują poprzez repetycję, inkantacje istnieją bardziej w sferze znaczenia i „ustawienia” kierunku prowadzonych poszukiwań.

Na obecnym etapie nie odrzuca się obecności świadka, co sytuuje *Akcję* na granicy teatru. Richards potwierdza: „*Downstairs Action* została skonstruowana bez uwzględnienia kogośkolwiek, kto mógłby ją obserwować w tym samym pomieszczeniu. Przestrzeń była pustym pokojem bez krzeseł lub miejsca wyznaczonego dla widzów. Nigdy nawet nie zastanawialiśmy się, z którego kąta gość mógłby być świadkiem dzieła. Montaż został skonstruowany wyłącznie dla osób «działających». Nie było miejsca na jakąkolwiek fabulę. (...) W strukturze *Akcji* jednak jest jakieś okienko. Jest tutaj więcej elementów, które mogą być odczytywane przez kogoś oglądającego jako rodzaj «postaci». Jakaś prosta historyjka? (...) Może to jednak nie fabuła, lecz raczej pewien sposób patrzenia, zadawania pytań, które mogą być postrzegane jako wątek. Wiersz ma swoją treść i znaczenie, które może znaleźć swoje odbicie w odbiorcy. I jak w wierszu, *Akcja* również posiada swą treść, swą fabulę nie-fabularną [story non-story], która może być rozumiana jako sen

na jawie lub jawa senna – przez kogoś, kto widzi to, co się dzieje wokół esencji działania, wokół wewnętrznego aspektu związanego z transformacją energii. To jest wciąż dzieło w toku [work in progress]. I to powinno być dzieło w toku. (...) Widzę, że z pracy zaczyna wylać się coś, co w moim pojęciu jest wstępnym aktem przedstawienia. Tworzy się taki rodzaj struktury performatywnej, która uwzględni spojrzenie świadka, bez jakiegokolwiek zależności od tego spojrzenia. Istotą struktury jest jej wykonywanie. Na swój sposób to przedstawienie – jeśli tak można nazwać *Akcję* – nie zależy od spojrzenia świadka. Proces będzie się odbywał nawet bez oglądania go. Dla osób «wykonujących» wartość ma nie to, że są oglądani, ale sama istota tego, co robią. (...) Wszystko zawiera się w bardzo precyzyjnej strukturze, która może uwzględnić kogoś obserwującego. Według mnie z tej pracy badawczej zaczyna wylać się coś bardzo delikatnego, co w moim rozumieniu jest wstępnym przedstawieniem. Takim punktem granicznym przedstawienia”.

...

Praca w Workcenter w Pontederze porównywana jest przez Grotowskiego do starej tradycji działań kasty Baulów z Bengalu. Baulowie byli wędrownymi śpiewakami-performerami. W czasie wykonywania pokazów „pieśni tradycji” – postrzeganych przez widzów jako widowisko artystyczne – dokonywali wewnętrznej pracy nad sobą (w podobie „akcji wewnętrznej”). Okresowo pracowali ze swymi nauczycielami w odosobnieniu, by później znów „występować” i kontynuować w ten sposób samodoskonalenie. Ich „występy” miały głębokie walory artystyczne, lecz w teatralnych ramach odbywał się istotniejszy wewnętrzny proces, intuicyjnie lub przez indukcję odbierany przez nielicznych.

Ten przykład stał się dla Thomasa Richardsa odniesieniem do tkwiącego głęboko w jego podświadomości przecucia-snu-wizji [dream] tych działań, znajdującego potwierdzenie w kształcie struktury performatywnej na obecnym etapie. „Pieśni tradycji” powołują proces w istocie ludzkiej niezależnie od korzeni, dziedzictwa różnych kultur, narodowości, rasy, płci „wykonawców”. Nie ma też ograniczeń w wyborze „pieśni tradycji” – mogą to być pieśni z innych tradycji kulturowych – na przykład ortodoksyjne święte pieśni chrześcijan czy indyjskie mantry. To niezwykle cenne narzędzie należy używać kierując się nie wyborem „właściwej idei”, lecz skutecznością działania w odkrywaniu wewnętrznego, organicznego strumienia bytu.

We współczesnym świecie, obłożonym warstwami cywilizacyjnych zafalszowań i technicznych udoskonaleń, można nie wiedzieć, jak posługiwać się takim narzędziem, więcej – nie wiedzieć, że takowe istnieje. Trudno odpowiedzieć na pytanie, jakie znaczenie mają badania Workcenter dla współczesnego świata – ważniejsze, jakie znaczenie mają dla współczesnego człowieka.

Potrzeba samodoskonalenia stopniowo się zaciera, pozostaje jedynie pewna niezidentyfikowana tęsknota gdzieś w głębi podświadomości ludzkiej natury.

Oczywiste jest, że Grotowski i Richards prowadzą badania nie na „aktorze – wykonawcy” a na *c z ł o w i e k u*, przy wykorzystaniu technik performatywnych. Powoli to, co wewnętrzne znajduje swoją zewnętrzną artystyczną formę, umożliwiającą ustawienie „pracy wewnętrznej” w sytuacji teatralnej.

Obok istoty działań „akcji wewnętrznej” wylania się dodatkowe, laboratoryjnie wręcz wypreparowane „odkrycie”: teatr od prawieków jest formą zewnętrzną objawiania się pełni organicznej obecności istoty ludzkiej w świecie.

witkacy pod strzechami

Maryla Zielinska

**„Nie zabrną me twory popod żadne strzechy,
Bo wtedy, na szczęście żadnych strzech nie będzie.
W ogóle z tego żadnej nie będzie uciechy,
I tylko świństwo równocześnie rozpełźnie się wszędzie.”**

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Witkacy nie mógł w 1996 roku narzekać na brak zainteresowania wydawców. Ukazał się tom zbierający materiały z sesji, zorganizowanej w dniach 16-18 września 1994 roku w słupskim Muzeum Pomorza Środkowego z okazji pięćdziesiątej piątej rocznicy śmierci artysty – *Witkacy. Życie i twórczość*. Janusz Degler, redaktor tomu, zgrupował referaty w trzech rozdziałach: malarstwo (Wojciech Sztaba, Irena Jakimowicz, Anna Żakiewicz, Maria Lewańska, konserwator obrazów – Stefan Wójcik), literatura i filozofia (Urszula Czartoryska, Janusz Degler, Marta i Marek Skwarowie, Anna Krajewska, Włodzimierz Bolecki, Józef Tarnowski), biografia (Daniel Gerould, Natalia Jakubowa, Sławomir Smoczyński). Na okrasę bogatego (także ilustracyjnie) tomu – nie tak dawno, cudownie odnalezione listy Witkacego do matki w opracowaniu Anny Micińskiej. Sporym rarytatem jest także tekst Geroulda, który relację z pierwszego etapu podróży w tropiki (Londyn – Cejlon) oparł na niepublikowanych w Polsce dziennikach Bronisława Malinowskiego. Niewiele brakowało, a z woli spadkobierców Malinowskiego, tekst nie mógłby ukazać się drukiem.

Za dopełnienie tej książki można uznać pięknie wydany przez Wydawnictwo Auriga i WaiF album *Witkacy* (kilka wersji językowych), prezentujący słupską kolekcję pastelów i rysunków Witkiewicza. Opracowały go Beata Zgodzińska-Wojciechowska (opiekunka słupskiego zbioru) i Anna Żakiewicz (Muzeum Narodowe).

Skąd Witkacy w Słupsku? Przez przypadek. Sam nigdy w tym mieście nogi nie postawił. W Łęborku koło Słupska osiadł po wojnie syn Teodora Biruli-Białynickiego, Michał. Odziedziczył po przyjacielu rodziców dwieście pięćdziesiąt pastelowych portretów. Życiowe kłopoty stały się powodem stopniowego rozpraszania kolekcji, wreszcie w 1964 roku jej właściciel zaproponował muzeum sprzedaż jej pozostałości. Jako jedyne chęć zakupu zadeklarowało Muzeum Pomorza Środkowego, które o zbiór nie tylko dba, ale i powiększa – jest to obecnie najcenniejsza kolekcja dzieł Witkacego w Polsce.

Monografia literacka Stanisława Ignacego Witkiewicza autorstwa Jana Błońskiego była chyba najdłużej zapowiadaną pozycją w dziejach gatunku. I najbardziej oczekiwaną. To, co Błoński publikował od lat sześćdziesiątych na temat