

MARIUSZ BARTOSIAK
Uniwersytet Łódzki

CHOREA — PRÓBA ODWROTU CZY... POWRÓT?

„Czy są to zamknięte drzwi, czy może został jakiś rodzaj rysy, śladu, niepokoju, piętna i dziedzictwa, wobec którego trzeba stanąć i okazać się go wartym albo się z nim zmierzyć i odrzucić?”

Tomasz Rodowicz

Takie pytanie, stanowiące punkt wyjścia projektu Tomasza Rodowicza i jego współpracowników pn. *Grotowski — próba odwrotu*, mogłoby się pojawić w umyśle każdego twórcy teatralnego stojącego wobec wielowiekowej tradycji performatywnej, a współcześnie coraz częściej również wobec wielości tradycji kulturowych w ogóle, ponieważ dzisiaj nawet bardziej niż w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku adekwatne są twierdzenia Jerzego Grotowskiego o heterogeniczności naszych wyobrażeń kulturowych i teatralnych. Ale jednocześnie, co daleko bardziej istotne dla teatru niż dla innych sztuk, trzeba również stanąć wobec teraźniejszości, nie tylko tej rozumianej w kategoriach współczesnego świata i kultury, lecz przede wszystkim wobec tej, w której wykonawca tkwi swoim ciałem i umysłem, wobec tego teraz, które jest efektem jego dotychczasowych doświadczeń i ich rozumienia, a jednocześnie bezpośrednią przyczyną tego, co zdarzy się za chwilę, tego, co pomyśli i zrobi on wobec innych, tu i teraz z nim współobecnych.

Ta teraźniejszość jest oczywiście efemerycznym, a jednocześnie swoiście trwałym stanem zawieszenia między tym, co już się stało, a tym, co się stanie. Jej ulotność jest naznaczona egzystencjalną koniecznością w podwójnym

sensie. Nasze istnienie jest z jednej strony całkowicie zanurzone w tej temporalnej szczelinie, z której możemy wyrzucić za pomocą pamięci (ku przeszłości) lub intencji (ku przyszłości), ale nie możemy wyjść — a więc naznaczona jest swego rodzaju cielesną statycznością (dynamika jest możliwa jedynie w sensie mentalnym). Jest to również jedyny moment, w którym możemy (i chcąc czy nie chcąc musimy) podejmować decyzje, jaki użytek zrobimy z naszego dotychczasowego doświadczenia na rzecz doświadczeń następnych, które układają się w konieczny związek następstw (niekoniecznie, choć najczęściej, przyczynowo-skutkowych); jest to jednocześnie jedyny moment naszej personalnej wolności, chwila, w której możemy decydować o sobie i świecie swoich doświadczeń. Niezależnie od tego, jakie to są decyzje, już sama elementarna sytuacja podjęcia lub zaniechania działania (niezależnie od jego charakteru) wpisuje się w ten schemat.

W STRONĘ ANTROPOLOGII TEATRU

Świadomość nieuniknionych konsekwencji działania (lub jego zaniechania) we wszystkich dziedzinach życia i kultury indukują i potwierdzają przemiany ostatniego półwiecza, coraz częściej określane mianem zwrotu performatywnego (McKenzie 2001; Schechner 2006; Domańska 2007; Fisher-Lichte 2008).

Sam zwrot performatywny — wbrew potocznym przekonaniom — nie tyle polega na wykreowaniu (*ex nihilo?*) nowych form i zjawisk, ile na przekierowaniu uwagi twórców, odbiorców, komentatorów i badaczy z tego, co dotychczas było (lub bywało) w centrum zainteresowania, w stronę zjawisk uznawanych za peryferyjne i form uznawanych za graniczne. Peryferyjne i graniczne, a więc (zgodnie z potocznym wnioskowaniem) niewarte uwagi → nieistotne → nieistotowe. To wnioskowanie okazuje się co najmniej nadużyciem, jeśli w ogóle nie podstawowym błędem, wynikającym z utożsamiania stanu faktycznego z mniej lub bardziej powszechnym przekonaniem. Ta uwaga dotyczy przede wszystkim postrzegania i pojmowania teatru i teatralności, co szczególnie wyraźne jest w dyskursywnej funkcjonalizacji tych terminów w korelacji z performansem i performatywnością. Bardzo często dyskurs zwolenników zastąpienia pierwszej pary pojęć drugą przeciwstawia je sobie, w teatrze upatrując anachroniczności, w performansie zaś aktualności. Jednak teatr w tych dyskursach jest utożsamiany z jedną z jego historycznych form — ofiarą pada w tym kontekście najczęściej scena pudełkowa, realizm przełomu XIX i XX wieku, nieco sztuczne aktorstwo epoki gwiazd, bałwochwalczy stosunek do tekstu dramatu oraz traktowanie tekstu dla teatru wyłącznie w kategoriach skończonego dzieła literackiego (zauważmy, że koncepcja dzieła literackiego jako skończonego tworu też jest już dzisiaj cokolwiek anachroniczna) (por. Jackson 2004, s. 109–145).

Nie jest tajemnicą dla historyka teatru, że są to twierdzenia co najmniej nieadekwatne, jeśli mają dotyczyć nie tylko niezbyt długiego okresu w liczącej

co najmniej kilka tysięcy lat historii teatru. To utożsamienie ma jeszcze jedną wadę, mianowicie ukrywa skrzętnie fakt, że taki model teatru, nawet w drugiej połowie XIX wieku, był jedynie obiektem aspiracji lub pozostawał w centrum uwagi, natomiast faktyczne życie teatralne, teatr w swoich różnorodnych praktykach, było znacznie bogatsze. W pierwszej połowie XX wieku obok wielkich inscenizacji wielkiej literatury miały miejsce skandalizujące performanse i happeningi (prym wiodli oczywiście futuryści i dadaiści), jeszcze w ten sposób nie nazywane, bo nie miały być „nowymi formami w sztuce”, lecz „nowymi formami teatralnymi”. Również koncepcja dramatu jako całkowicie niezależnego od teatru dzieła literackiego nie tyle jest młoda¹, ile zyskała znaczne uznanie dopiero w XIX wieku. Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że i Szekspir, i Calderon, i Moliere, podobnie jak wielu innych, pisali przede wszystkim teksty dla teatru, dopiero kamień probierczy sceny sprawił, że zostały wydane.

W istocie teatr i performans są (chciałoby się użyć wielkiego kwantyfikatora — od zawsze) w dynamicznym związku. Ich przeciwstawianie jako zjawisk całkowicie odrębnych jest obarczone poważnym błędem. Teatr i performans są sprzężone, nie ma teatru bez (choćby śladowej) performatywności, nie ma również performansu bez (choćby pewnej dozy) teatralności. David E.R. George widzi tę relację w kategoriach odbiorcy/uczestnika: „Teatr i performans niekoniecznie są różnymi zdarzeniami; są różnymi perspektywami spojrzenia na to samo zdarzenie, które może być widziane jako teatr lub doświadczane jako performans” (George 1996, s. 22). Jednak widz teatralny, który niczego nie doświadcza, lecz jedynie obserwuje, jest równie fikcyjny jak uczestnik performansu, który nawet przez chwilę nie przyjrzy się temu, w czym bierze udział. I dotyczy to nie tylko współczesności², ale właśnie współczesne praktyki teatralne pozwalają bliżej przyrzeć się fenomenowi teatru w jego większej złożoności niż dotychczas postrzegana i badana.

Poszukiwania Jerzego Grotowskiego skierowały uwagę na sztukę jako środek nie tylko doskonalenia umiejętności wykonawczych (performatywnych), ale również wewnętrznego rozwoju aktora/performera. W tym obszarze definiował antropologię teatru Eugenio Barba. Jednak dalekie kręgi rozchodzącego się w kulturze zwrotu performatywnego narzucają konieczność rozszerzenia (nie przemieszczenia) tej perspektywy również na widza. Bez niego antropologia teatru byłaby ułomna. Grotowski w ostatnim okresie swoich poszukiwań wspominał o możliwej indukcji zachodzącej między performerem a świadkiem jego działań. Nie chodzi jednak w tym miejscu (być może tylko tymczasem) o pełen izomorfizm wewnętrznej akcji performerera i świadka jego działań (to

¹ Według Arystotelesa jedynie genialne tragedie mogły się obyć bez inscenizacji, a więc były pisane dla teatru, tylko nieliczne mogły skutecznie funkcjonować jako „czysta literatura”.

² Współzależność teatru i performansu (również w korelacji z rytuałem) rozpoznaje Mirosław Kocur (2010) w średniowiecznych „performansach mnichów anglosaskich” i ich związku z „drugimi narodzinami teatru”.

z różnych względów nadzwyczaj ryzykowny projekt), lecz o to, że tak jak wykonawca w trakcie działań scenicznych wchodzi w interakcję ze swoją pamięcią emocjonalną i wzorcami psychomotorycznymi, co może (choć oczywiście, nie musi, i nie za każdym razem tak samo) prowadzić do fizycznych i psychicznych (ale również intelektualnych czy duchowych) zmian w jego konstytucji, także widz/uczestnik/świadek tych działań scenicznych może podlegać podobnym interakcjom i przemianom. Taką perspektywę otwierają najnowsze (z ostatnich kilkunastu lat) eksperymentalne badania kognitywne, z odkryciem neuronów lustrzanych na czele, odpowiedzialnych za — w największym uproszczeniu — swego rodzaju wewnętrzny mimetyzm, z którym mamy do czynienia zawsze, gdy postrzegamy jakieś związane z przeżyciami wewnętrznymi (emocje, uczucia, intencje itp.) działania lub gesty, a zwłaszcza gdy je widzimy i/lub słyszymy. Przy czym nad większością tych procesów nie sprawujemy kontroli, co więcej, nie jesteśmy ich nawet świadomi (zob. np. McConachie 2008; Di Benedetto 2011).

W tym tkwi, jak się wydaje, źródło skuteczności performansu oraz jeden z głównych czynników doświadczenia teatralnego. Zarówno w wymiarze antropologicznym, jak i estetycznym: „Tak jak gładki czasowo przepływ performansu powstrzymuje przejście od doświadczenia do wiedzy, tak też ten sam przepływ powstrzymuje normalną przemianę wrażeń i uczuć w ich uwolnienie w działaniu. Emocje mogą być smakowane, a nawet ponownie odkryte w ich całej czystości, w całej ich nieskalanej radości: emocje bez pragnień, namiętności w spokoju” (George 1996, s. 24). To zawieszenie odnosi się oczywiście do doświadczenia estetycznego, rozumianego już to w kategoriach estetyki fenomenologicznej, już to w kontekście klasycznej estetyki indyjskiej (w którym sformułował je George), a więc w estetykach, w których zakłada się intensywną i heterogeniczną (tzn. wykorzystującą różne władze) aktywność mentalną odbiorcy, a także taką strukturę performansu/spektaklu i takie jego wykonanie, jakie to doświadczenie umożliwia i wzmacnia.

TEATR PRÓBY

„Doświadczenie jest pewnym eksperymentem. Teatr zbyt długo był kategoryzowany jako forma reprezentacji, podczas gdy w rzeczywistości był eksperymentem tworzenia alternatyw” (George 1996, s. 23). Konstatacja George’a byłaby banalna, gdyby odnosiła się jedynie do całego (mniej lub bardziej utopijnego) „świata przedstawionego”. Opisuje jednak również sytuację teatralnej próby zmierzenia się z możliwym wariantem rzeczywistości, nie całej, jej fragmentów danych w jednostkowym doświadczeniu siebie wobec własnej przeszłości, własnych projektów życiowych i wreszcie wobec innych, ale nie jakichś anonimowych innych (uniwersalnych, stereotypowych czy jeszcze jakichś, może nawet obcych), lecz wobec tych, z którymi wchodzimy w pośrednie lub bezpośrednie interakcje. Taką właśnie próbę teatralną pod nazwą *Grotowski*

— *próba odwrotu* przedstawia Stowarzyszenie Teatralne Chorea³. Robi to jednak w taki sposób, że jest to również próba dla widza, choć nieco innego rodzaju.

Przedstawienie (bardziej adekwatna wydaje się angielska kalka — *performans teatralny*) rozpoczyna rodzaj prologu w formie swobodnego adresu do zgromadzonej publiczności⁴, wprowadzającego bezpośredni kontekst podjętego projektu. Jest jednocześnie pierwszym wyjaśnieniem tytułu. Trzy momenty (ta liczba będzie powracać) wydają się szczególnie istotne. Pierwszy podkreśla osobistą pamięć Rodowicza, który przywołuje swoje pierwsze spotkanie z Grotowskim oraz swoją wtedy i w następnych latach sytuację. Drugi moment dotyczy bezpośredniej przyczyny podjęcia działania: „[...] nie mogę wewnątrznie zgodzić się na nadymanie balonu, tworzenie jakiejś figury antropologicznej, czy zamykanie go w gablotach muzeów, jak to ma miejsce w ostatnim okresie”⁵. Mogłoby się wydawać, że chodzi tu o kolejną akcję «odbrązowiania» — pojawiały się one „w ostatnim okresie”. Jednak trzeci moment rozprasza wątpliwości: „[...] jako praktyk mogę rozpocząć jakąś rzeczową rozmowę czy spór tylko praktyką. I to w dodatku moją, naszą [...]. Zwołałem kolegów z mojej grupy [...] i postawiłem proste pytanie: czy Grotowski coś wam dzisiaj mówi? Wybierzcie z jego wszystkich dostępnych tekstów tylko to, z czym według każdego z was, warto porozmawiać, zgodzić się, lub zaprzeczyć. Artystycznie, teatralnie, czy po ludzku”. Dodaje jednak, uprzedzając podejrzenia: „nie będziemy odtwarzać żadnej metody Grotowskiego”. Tym bardziej że tytuł zapowiada „próbę odwrotu”.

Te trzy momenty ustanawiają wieloraką nieoczywistość podjętego projektu, a może wręcz jego paradoksalność. Zanim spróbujemy przyrzeć się bliżej tej

³ *Grotowski* — *próba odwrotu*, reżyseria: Tomasz Rodowicz; muzyka: Tomasz Krzyżanowski; choreografia: Chorea; scenografia: Paweł Korbus, Tomasz Rodowicz; światło: Tomasz Krukowski; obsada: Joanna Chmielecka, Julia Jakubowska, Małgorzata Lipczyńska, Janusz Adam Biedrzycki, Piotr Grabowski (w premierze i pierwszych prezentacjach brał udział Piotr Witkowski), Paweł Korbus, Tomasz Rodowicz; premiera 13 sierpnia 2010, Fabryka Sztuki w Łodzi.

⁴ Użycie terminów (tutaj i w innych miejscach tekstu), które zazwyczaj odnoszą się do historycznych form teatralno-dramatycznych, jest zamierzone. Nie jest jednak retoryczną techniką mającą na celu deprecjację rozwiązań Rodowicza i Chorei przez użycie anachronicznego słownictwa. Wydaje mi się adekwatne z dwóch powodów. Pierwszy — historyczny — wynika z faktu, że licząca ponad dwa tysiące lat tradycja teatru europejskiego obejmowała skrajnie różne techniki i praktyki teatralne, a mimo to w wielu wypadkach ten sam leksykon (to prawda, modyfikowany i uzupełniany) pozwalał opisywać formy bardzo różne, bo towarzyszyła temu uzusowi świadomość historycznej (i geograficznej) zmienności i ta świadomość (zazwyczaj poparta wiedzą) chroniła przed myleniem dwóch rzeczy czy zjawisk odmiennych historycznie, a jednak opisywanych wspólnym terminem. Drugi powód jest bezpośrednio związany z poszukiwaniami i praktykami członków Chorei, które — choć mocno osadzone w mniej lub bardziej odległych w czasie tradycjach — pozostają na wskroś współczesne.

⁵ Ten i pozostałe cytaty podaję według jednej z wersji, które w trakcie kolejnych przedstawień mogą ulegać różnym modyfikacjom, jednak ich sens i funkcja w strukturze całości wydaje się niezmienna, przynajmniej dotychczas (po kilkunastu miesiącach od pierwszej prezentacji). Wyowiedzi Rodowicza podaję za tekstem, z którego korzysta w trakcie przedstawienia — choć nie zawsze jest mu bezwzględnie wierny.

nieokreśloności, warto spróbować (sic!) dookreślić to, co w tym miejscu określić można. Bez wątpienia będzie to „teatr próby”. Po trzykroć. Dla Grotowskiego i Rodowicza w pośredniej (przez pisma) i bezpośredniej (przez działanie) interakcji z młodymi twórcami. Dla szóstki wykonawców w mierzeniu się z, bądź co bądź, mistrzami, i to nie „teoretycznie”, „publicystycznie” czy w inny, mniej lub bardziej wypracowany przy biurku bądź w kawiarni sposób, ale w bezpośredniej konfrontacji z własną pamięcią, własnym ciałem i własną kreatywnością; ryzykując postawienie się na przykład obok Cieślaka (wyobrażeniowo) i... Rodowicza (faktycznie). I wreszcie będzie to próba dla widzów: czy pozostaną (jak w odsądzanym od czci i wiary teatrze „czwartej ściany”) widzami mniej lub bardziej realnych bądź odrealnionych losów, a może na odwrót — wysłuchają i pooglądają niezobowiązujące, być może wzbudzające współczucie lub litość, wynurzenia siedmiorga osób z różnorakimi problemami, podane na dodatek w nowoczesny, bo „performatywny” sposób: bez-zahamowań, bez-cenzury, bez-pośrednio (czyli jak w życiu, tyle że pod szyldem nowoczesnej, zaangażowanej sztuki)... Czy może, dla odmiany, podejmą nieoczywistą próbę wyjścia zarówno poza wyobrażeniową fikcję, jak i poza daną zmysłowo rzeczywistość? Czy to w ogóle, a tym bardziej dzisiaj, jest możliwe? Taki właśnie, *par excellence* antropologiczny, eksperyment proponuje Chorea. Jako możliwość, alternatywę... Dwie pierwsze, oczywiste już dzisiaj postawy też mogą dostarczyć różnego typu wrażeń, emocji czy refleksji (co, kto woli), w dawkach zależnych od indywidualnych predyspozycji i pragnień. Materia spektaklu utkana jest jednak w sposób sugerujący pozamaterialną intencję tkaczy.

PRZESTRZEŃ

Przestrzeń gry jest konsekwentnie w różnych układach architektonicznych (przedstawienie odbywa się w różnych miejscach) aranżowana w czworobok z trzema wysokimi ścianami i przechodzi w otwarty z przodu nieco szerszy od ramy sceny (na ile pozwalają warunki) płytki pas prosceniowy. Na tym pasie (inaczej właściwie nie do wyodrębnienia z przestrzeni sceny) z lewej strony, nieznacznie wysunięta poza ramę wnętrza sceny, stoi zbita z desek, pokryta półprzezroczystą folią, otwierana z góry i podświetlana od wewnątrz prawie sześcienna forma, sięgająca mniej więcej do pasa; po prawej, również nieznacznie wysunięty, stoi wózek inwalidzki, obok niego metalowe wiadro i stojak z kroplówką. Przy lewej ścianie, kilka kroków od sześcienu stoi metalowy wieszak. W głębi, w lewym tylnym rogu widać stertę kilkunastu czarnych foliowych worków na śmieci (w finale okaże się, że są one połączone i tworzą wspólnie coś w rodzaju miękkiego, grubego materaca), a w samym rogu składaną drabinę o wysokości człowieka. Ciemne ściany, jeśli nie są naturalnie błyszczące, są pokrywane, do wysokości nieco przekraczającej wzrost wykonawców, błyszczącą folią, która odbijając światło, wzmacnia je i sprawia, że niezależnie od wysokości sali obszar gry ma miarę poruszającego się w nim człowieka, co podkreślone

jest szczególnie wówczas, gdy jedna z wykonawczyń (Małgorzata Lipczyńska) wchodzi na przystawioną do ściany drabinę i zapisuje coś ręką nieco powyżej granicy folii, wyraźnie próbując przekroczyć wyznaczone przestrzenią ograniczenia. Całość sprawia dosyć sterylne wrażenie, gdyby ściany nie były ciemne, mogłaby przypominać pomieszczenie szpitalne. Scenografia jest zatem pomyślana w taki sposób, aby mogła być adaptowana do różnych architektonicznie miejsc prezentacji. Stanowi przy tym spójną i konsekwentnie powtarzaną strukturę przestrzenną, w której odbywa się precyzyjnie opracowany ruch sceniczny. Powtórzmy: obszar gry ma miarę poruszającego się w niej wykonawcy — jest przestrzenią na wskroś antropologiczną.

MONTAŻ — „TĘTNO, RUCH I RYTM”

Przedstawienie rozpoczyna prolog, wypowiedziany przez Rodowicza w wydzielonym świetłem pasie proscenium, wprowadzający widzów w to, co będzie się działo w nieoświetlonej jeszcze głębi. W trakcie, gdy on mówi, pomagając sobie (swojej pamięci i uwadze) i widzom (ich uwadze i wyobraźni) gestami i poruszając się wzdłuż i w poprzek proscenium, pojedynczo wchodzi pozostałych wykonawców (w białych fartuchach, pod którymi widać różnokolorowe ubrania) i stają tuż przy oświetlonym kubiku, cicho, ale wyraźnie zwracając na siebie uwagę i widzów, i Rodowicza, który w końcu (gdy cała szóstka już się pokazała, niedwuznacznie sugerując, że teraz ich kolej) oddaje im głos i siada z prawej strony na wózku. Mówią na zmianę. Jednak nie zaczynają, jak można by oczekiwać po wstępie Rodowicza, od wybranych przez siebie tekstów Grotowskiego, lecz przywołują swoje rodzinne traumy — tak jakby odpowiadali na pytanie, co im nie daje spokoju, z jakim problemem przyszli. Są to krótkie, zdawkowe opowieści z rodzajem autoironicznego antymorału. Nie są szczególnie wyjątkowe, poza tym, że są ich własne — nikt, co do tego nie powinien mieć wątpliwości. Jeden z wykonawców „opuścił żonę w połogu dla kochanka”; jedna z pań była w wieku trzynastu lat molestowana przez instruktora teatralnego (tylko dotykał i tylko jej piersi — więc ktoś mógłby uznać, że w końcu nic specjalnego się nie stało); kolejny ma problem z jękaniem się i stwierdza, że „nie jest żadnym aktorem, po prostu jest”; inny był bity przez pijanego ojca; a jednej z wykonawczyń „nie spotkało w życiu nic złego”, ale też ma swoją traumę związaną z brakiem higieny jej babci... Na zmianę raczą widzów krótkimi, kilkudziesięcioma historiami. Nie rozmawiają ze sobą, po prostu na zmianę mówią. Nie tyle o sobie, ile o pewnych śladach pamięciowych. Mają do nich nieznaczny dystans, potrafią je nazwać i opowiedzieć, ale bez wątpienia są to niemiłe i bardzo osobiste wspomnienia, stanowiące istotne momenty w ich pamięci emocjonalnej. Na co dzień o takich sprawach się nie rozmawia.

W tym miejscu widz, jeśli nie żywi szczególnego upodobania do słuchania tego, jak obcy przecież ludzie mówią otwarcie, bez cienia zakłopotania o bardzo

intymnych problemach — czy to przypadkiem nie jest kolejna odsłona współczesnego ekshibicjonizmu? — może odczuć pewną irytację. Cóż nas, widzów, obchodzą jakieś traumy, wcale nie uniwersalne i wcale nie apokaliptyczne. Nie są nawet w ten sposób prezentowane. Dlaczego oni to wszystko mówią w teatrze, a nie w zaciszu gabinetu terapeutycznego? Czy po to idę do teatru, aby słuchać o czyichś problemach? Mam swoje! Nie takie. Inne, oczywiście. A więc tym bardziej nic mi po ich zwierzeniach. Gdybym chociaż umiał im pomóc... ale ja się na tym nie znam. Naprawdę! Wysłucham ich, przejmę się, zapamiętam... i co ja potem mam z tym zrobić? Też komuś opowiedzieć? Czy o to chodzi? I jeszcze te białe kitle! I ten brak pasji. Niemal suche relacje. Żeby chociaż dało się w nich zobaczyć jakiś schemat, ale nie — są kompletnie niespójne, różnego rodzaju, różnego formatu, różnego pochodzenia. Przypadkowa, kompletnie chaotyczna zbieranina. Oni sami też zdają się przykładać do nich różną wagę. A to dopiero początek...

Jednak trwa to krótko. Jak serwis informacyjny. Minimum słów, maksimum informacji. Po kolei, spokojnie, ale zdecydowanie wszyscy wchodzi w czworo-bok sceny. Po kolei podchodzą do wieszaka i zostawiają na nim swoje fartuchy, spod których ukazują się ich ubrania, luźne i różne. Mężczyźni są ubrani w sposób zróżnicowany, ale raczej w szarych tonacjach. Każda z kobiet ma sukienkę w innym kolorze. Jest żółta, czerwona i niebieska (pozornie nieznacząca sugestia elementarnego, źródłowego ładu: trzy kolory podstawowe, których różne proporcje są w stanie wykreować pełną paletę barw).

Ich ślady pamięciowe będą powracać przez całe przedstawienie. Będą nieco rozwijane i wzmacniane. Stopniowo będzie się również pojawiać pasja i coraz większe, energetyczne zaangażowanie. Stopniowo.

Tymczasem jednak, nadal bez rozmowy, wchodzi do głównego obszaru gry i teraz zaczynają wykonywać dziwne gesty i ruchy, przypominające nieco rozgrzewkę, ćwiczenia w rozciąganiu, nadal jednak trochę chaotycznie. Nie wpadając na siebie, zaznaczają tymi nieskoordynowanymi poruszeniami całą przestrzeń sceny. Rodowicz przygląda im się bardzo uważnie, siedząc na swoim wózku. Oni natomiast w trakcie poruszania się po scenie — teraz już widać, że każde z nich ma swój zestaw gestów i ruchów, który powtarza — zaczynając tym samym co poprzednio tonem (nieco beznamiętnym, zdystansowanym) wypowiadają frazy, zdania i myśli zaczerpnięte z pism Grotowskiego. W miarę wypełniania przestrzeni dźwiękowej tymi cytatami w ich aktywności zaczyna się pojawiać rytm, który z czasem stanie się niewidocznym, ale coraz wyraźniej odczuwanym na wielu poziomach konstrukcji podstawowym spoiwem konstrukcyjnym całości. Zaczynają również wchodzić ze sobą parami w niekontynuowane, krótkie interakcje. I to jest moment, w którym zaczyna się pojawiać na razie jeszcze śladowy porządek. Nie jest to jednak porządek jakkolwiek racjonalny czy narzucony — wynika z ich współbycia w jednej przestrzeni w stanie równie silnego skupienia na sobie, w naturalny sposób spotykają się w niej i wymieniają gestami, wzajemnie przejmowanym ruchem.

Ten proces będzie w trakcie przedstawienia narastać. Poczyna się od skupienia na swoich własnych gestach, ruchach, sekwencjach i... wypowiedzianych słowach. Z czasem wykonawcy zaczynają wchodzić ze sobą w interakcje. Najpierw wymiennymi parami. Później większymi grupami, aby od pewnego momentu działać wspólnie wobec kogoś lub czegoś, co zostało w polu gry wyodrębnione jako inne lub wzmocnione jako pierwszoplanowe. Podobny proces dotyczy fragmentów wypowiedzi Grotowskiego, z którymi zaczynają się przeplatać modyfikowane w różnym stopniu ich ślady pamięciowe. Również stopniowo i niezauważalnie, bo w trakcie wykonywania intensywnych sekwencji ruchowych więcej energii wymagają wypowiedzane słowa, zwiększa się ładunek energetyczny wypowiedzianych kwestii, czytelne staje się również osobiste zaangażowanie zarówno w wypowiedzane treści, jak i w czynione gesty. Coraz czytelniejsze naenergetyzowanie zapośredniczone jest lub ześrodkowane (trudno to rozdzielić) w aktywności cielesnej. Wszystko nabiera pasji i coraz głębszego przekonania (całkowicie zanika początkowy dystans).

Aktorzy po kolei wychodzą na pierwszy plan, przejmują rolę przodowników sześćoosobowego chóru. W trakcie tych minietud w różnym stopniu dochodzi do swoistego organicznego sklejenia wypowiedzi Grotowskiego⁶ z ich własną pamięcią i wrażliwością. Do tego stopnia, że sprawiają wrażenie, jakby mówili i czynili całkowicie od siebie, przez siebie, z siebie, ale już nie dla siebie — już wobec innych i dla innych (tych na scenie i tych na widowni, która staje się również jednym z bezpośrednich adresatów tych choreicznych wypowiedzi). Pozostała piątka stanowi dla podejmowanych działań naturalną przestrzeń współbycia. Sporadycznie włączany jest w to Rodowicz, siedzący prawie cały czas na wózku. Proces rozwija się stopniowo i powoli, każdy dostaje swoją przestrzeń i miejsce, każdemu pozostali (czasem z oporami) partnerują pojedynczo i w grupie, wypełniając w sposób coraz czytelniej uporządkowany, rytmiczny i precyzyjny obszar gry; w niektórych momentach pasja zdaje się rozsadać czworościan sceny — pojedyncze działania i gesty próbują (!) przekroczyć jego ograniczenia. Te gesty, pozornie nieznaczące, bo wynikające z żywiołowej momentami ekspresji, wychodzące poza fizycznie określone granice przestrzeni gry, która została wyznaczona ich cielesną konstytucją (wysoka na wyciągnięcie ręki i wypełniona ich aktywnością, staje się ich naturalnym, organicznym światem), w istocie mają kardynalne znaczenie, ponieważ sugerują możliwość, a w momentach wzmożonej pasji bycia tu i teraz wręcz konieczność przekroczenia ontycznego konturu fizycznej przestrzeni.

⁶ Z tego względu całkowicie nieadekwatne do zdarzenia byłoby precyzyjne wskazywanie i wyodrębnianie cytatów z pism Grotowskiego. Jego (niegdyś) frazy, zdania i teksty w tym przedstawieniu zostały całkowicie wypreparowane z ich pierwotnych kontekstów i zaopatrzone w czynione w trakcie przedstawienia nowe, organicznie powiązane z wykonawcami. Można je oczywiście wskazać, jednak wyjęte ze spektaklu tracą swoje w nim immanentne już znaczenie. W bibliografii znajduje się wykaz dzieł Grotowskiego, z których cytaty zostały zaczerpnięte, jednak bez wyszczególniania.

Proces ten dwukrotnie przerywany jest, a właściwie wspomagany, wspomnieniami Rodowicza z jego spotkania z Grotowskim w Chicago w lutym 1986 roku. W trakcie tego spotkania, w obliczu groźby nieuleczalnej choroby, Grotowski podzielił się swoimi refleksjami z okresu kalifornijskiego i planami na najbliższą przyszłość. „Zadanie, które teraz określiłem jako najważniejsze do zrealizowania, to zbudowanie struktury performatywnej, tzn. posiadającej swój przebieg i określone miejsca, jak sztuka teatralna, ale nie będąca widowiskiem. Elementy, które zawiera, nie są do odegrania, ale do zrobienia w pełni. [...] Inaczej mówiąc, to tak, jakby jogin chciał zrobić spektakl o jodze, ale wykonujący go nie odgrywaliby, tylko rzeczywiście robili jogę. [...] musi to technicznie być bardzo określone i wykonywane z całkowitą dokładnością i rzetelnością”⁷. Również cytaty przywoływane przez szóstkę wykonawców w mniej lub bardziej bezpośredni sposób oscylują wokół procesu i struktury performatywnej⁸. Jednak nie stanowią ani systematycznego wykładu zagadnienia, ani ilustracji poglądów Grotowskiego. Jak zatem zostały zmontowane?

Przedstawienie jawi się jako efekt szczególnego rodzaju dekonstrukcji. Strukturami wyjściowymi są ślady pamięciowe wykonawców osadzone w ich doświadczeniu oraz fragmenty pism Grotowskiego. W trakcie spektaklu działania poszczególnych wykonawców montowane są w nich i przez nich, zgodnie z ich własnym (w konkretnym dniu) poczuciem zakorzenienia we własnej historii i faktyczną możliwością jego przekształcenia w ustrukturuwane działanie. Oznacza to w praktyce, że każde przedstawienie może być nieco inne. I tak faktycznie jest. Dotyczy to nie tylko zmiennej w czasie kondycji psychofizycznej. Wykonawcy, również wskutek podejmowanych prób dotarcia do własnego procesu, podlegają pewnym zmianom. Istotne dla nich ślady pamięciowe ulegają modyfikacji lub zamianie. W trakcie przedstawienia mogą przywołać je w nieco innej formule. Również ich jednostkowe działania mogą ulec przekształceniu. I tak faktycznie się dzieje. Niektóre elementy spektaklu są za każdym razem inne. Nie oznacza to jednak, że przedstawienie ma nieokreśloną strukturę. Wręcz przeciwnie, struktura jest tak stabilna, że jest w stanie unieść zmienne elementy. Jest tak dlatego, że zmiana jest w nią wpisana. Jednak nie każda zmiana, ale jedynie taka, która jest składnikiem wewnętrznego rozwoju wykonawców. Każdy z nich jest w innym, właściwym dla własnego procesu miejscu i z tego miejsca wchodzi w interakcję z pozostałymi. Wydaje się, że właśnie to jest podstawowa zasada montażowa dla tego przed-

⁷ Pracę tę kontynuował Grotowski głównie z Thomasem Richardsem. Więcej na ten temat zob. np. Richards 2003, 2004, 2008.

⁸ Aby uniknąć wieloznaczności, leksemu „struktura performatywna” używam jedynie w znaczeniu nadanym mu przez Grotowskiego i tylko w odniesieniu do jego poszukiwań i projektów. Natomiast w kontekście Chorei będę używać pojedynczego terminu „struktura” w odniesieniu do przedstawienia *Grotowski — próba odwrotu*.

stawienia. Zbudowana jest na przemianie, a więc dopuszcza wymiennosc jej elementów.

Jest to możliwe przede wszystkim dlatego, że podstawowym spoiwem konstrukcyjnym jest rytm. To właśnie rytmizacja gestów, działań i ich sekwencji powoduje, że zrazu chaotyczne, wydawać by się mogło, przypadkowe zdarzenia przyjmują wspólną dla całości formę. Większość pojedynczych działań powtarza się trzykrotnie, trzykrotnie wspomina Rodowicz. Ten trójkowy rytm nadaje działaniom charakter niemal rytuału. Rytuału stawania się sztuki i przez sztukę. To on leży u podstawy formy artystycznej spektaklu. Powtórzenie rytmu trójkowego obejmuje również liczbę wykonawców: trzy kobiety i trzech mężczyzn. I... wykroczenie poza tę trójkową strukturę w osobie siódmego Rodowicza.

Wyjście poza strukturę (w innym planie) umożliwia również procesualna zasada montażowa. Na poziomie indywidualnym — jest nim wychylenie się ku innemu na scenie w stopniowo, organicznie budowanej interakcji poddanej rygorom wyłaniającej się w działaniu formy. Na poziomie choreicznym — jest nim wspólne wychylenie się ku protagoniście i częściowe poddanie formie proponowanej przez przodownika⁹. Dla całej szóstki — jego rolę pełni, oczywiście, włączający się dyskretnie w działania sceniczne Rodowicz. W jeszcze szerszym planie — innym jest dla wszystkich wykonawców widz. Taką interpretację sugeruje kulminacyjna scena, w której bierze udział cała siódemka. Stanowi ona jednocześnie swego rodzaju zwierciadło całej struktury, jej budowa wydaje się analogiczna do budowy całości. Jest to scena, w której Julia Jakubowska podchodzi po kolei do każdego i na jej znak dana osoba mówi (tylko do niej) jedno słowo lub frazę, które przy pierwszej rundzie są chaotyczne, całkowicie indywidualne, nie tworzą spójnej, znaczącej całości. Protagonistka nie ingeruje w kształt poszczególnych wypowiedzi. Podejmuje wytrwale kilka prób różnego ich ułożenia. I to ona decyduje, który układ całości ma formę i znaczenie: „Jestem / niewierzący, ale / pokaż mi / Twojego człowieka, / a to będzie / mój Bóg”¹⁰.

⁹ Różnica między przodownikiem chóru a protagonistą w kontekście tego przedstawienia jest różnicą skali, to znaczy zależy od poziomu względnej niezależności jego działań od pozostałych. W trakcie jednego złożonego działania wykonawca może płynnie zmieniać swoją rolę, od członka chóru przez przodownika do protagonisty, i na odwrót.

¹⁰ Są to (para)frazy zaczerpnięte z następującego fragmentu *Ćwiczeń*: „Pewnego dnia Teofil z Antiochii, wezwany przez jakiegoś poganina: «pokaż mi twój Boga», odparł: «pokaż mi twój człowiek, a ja ci pokażę mojego Boga» (Grotowski 1990, s. 104–105). Całość nie jest jednak parafrazą, lecz bricolagem, w którym wybrane z oryginalnej całości elementy zostały uzupełnione i złożone według nowej zasady — znaczące, jak się wydaje, jest tutaj (i w całym przedstawieniu!) nie tylko samo zdekonstruowanie wypowiedzi Grotowskiego, ale przede wszystkim wektor przemieszczenia. Warto w tym miejscu zauważyć, że wyraźnie rozpoznawalne w całym przedstawieniu cytaty z wypowiedzi Grotowskiego (nie tylko werbalne) są poddawane bardzo uważnemu oglądowi, który owocuje różnymi wobec nich postawami: afirmacją, negacją, ironią, zawieszeniem, zakwestionowaniem, przemieszczeniem, transformacją, rekonfiguracją itd.; różnymi w czasie jednego przedstawienia, ale też w poszczególnych spektaklach, co nie powinno dziwić, ponieważ postawy

Scena finałowa stanowi jednocześnie swego rodzaju epilog. Rozpoczyna ją przemieszczenie kubika (znajdującego się dotychczas na granicy sceny) na prawą stronę w tylnej części sceny. Na nim zostaje umieszczony wózek. Przed kubikiem rozłożony jest „materac” z worków na śmieci. Trzykrotnie powtórzona jest najbardziej chyba dramatyczna (a jednocześnie oczywista w swojej bezwzględności) sekwencja. Wszyscy stoją w kolejce do podestu. Jedno po drugim, każde z wykonawców siada na wózku i przez stojącą za nim osobę jest zeń zrzucane na stertę worków na śmieci. Podnosi się z niej. Zdejmuje część garderoby i ustawia się na końcu kolejki. Gdy wszyscy przejdą ten swoisty rytuał samoofiarowania, widzimy, jak leżą niemal ogołoceni. Wydaje się, że to koniec, jednak zaczynają śpiewać ulubioną piosenkę Grotowskiego *Niech żyje bal*¹¹. Przenikająca ten utwór metaforyka „tańca śmierci” stanowi jednocześnie wyrazisty kontrapunkt dla sceny kulminacyjnej. Wcześniejsza deklaracja: „Sztuka to proces, w którym to, co w nas ciemne, ulega prześwieceniu”, znajduje tutaj kontynuację, bo gdy to się już stanie, sztuka jest zbędna, podobnie jak ogołoceni artyści. Jest jednak dla nich nadzieja. Oto leżąc na stercie worków i śpiewając gorzką pieśń wykonują powolny, w miarę zbliżania się nieuchronnego końca coraz wyraźniejszy gest: unoszą ponad siebie złożone dłonie, które rytmicznie zwijają się w pęk i rozprostowują ku górze. Jak gdyby w otchłani *danse macabre* znajdował się zwiastun nowego życia, radykalnie transcendentnego w stosunku do z takim trudem wykreowanego i w nieunikniony sposób unicestwionego („Życie kochanie trwa tyle co taniec”), chwilowego (bo mającego początek i koniec) ładu.

Niech żyje bal (zwłaszcza cytowanym już wersem oraz metaforą „życie to bal”) wchodzi również w nieoczywistą korespondencję z przywołanym w centralnej części spektaklu toposem „kosmicznego tańca Śiwy”, pana tancerzy i joginów, który tańcząc swój taniec, (w trójkowym rytmie) powołuje do istnienia, podtrzymuje rozwój i unicestwia światy — sam pozostając poza nimi i jednocześnie swoim tańcem na wskroś je przenikając. „Śiwa, Tancerz Kosmiczny, [...] który «tańczy całość». [...] Gdybym musiał zdefiniować nasze poszukiwania sceniczne jednym zdaniem, [...] powiedziałbym: «bawimy się w Śiwę», «gramy w Śiwę». [...] «Śiwa mówi: Bez imienia jestem, bez kształtu [...] Jam jest tętno, ruch i rytm». Esencją teatru, którego poszukujemy, jest «tętno, ruch i rytm»”¹².

mają prawo się zmieniać, jeśli zmieniają się ich podmioty, a postawy nie są grane (wyćwiczone i wyuczone), lecz naprawdę przyjmowane, za każdym razem. Ten nieoczywisty (bo nie-pozorny i nie-pozorowany) odwrót od Grotowskiego jest jedną z tajemnic (i zagadek) tego spektaklu. Może również dla samych jego wykonawców...

¹¹ Oryg. wyk. Maryla Rodowicz, słowa Agnieszka Osiecka, muz. Seweryn Krajewski, 1984.

¹² Tekst zaczerpnięty z odczytu Grotowskiego *Gra w Śiwę (przypisek do praktyki)*, który powstał w związku z pracą nad przedstawieniem *Siakuntali* według Kalidasy (zob. Osiński 1993, s. 122–123).

WIDZ

Dla widza to przedstawienie stanowi niemałe wyzwanie. Pod wieloma względami wymyka się jednoznacznej klasyfikacji i interpretacji. Podstawowym problemem jest ontyczny status wykonawców i samej rzeczywistości scenicznej. Nie ma żadnej informacji, że aktorzy grają jakieś postacie. Trudno również znaleźć jakieś znamiona fikcyjnego świata. Ich działania nie obejmują peregrynacji jakichkolwiek postaci dramatycznych. Mimo początkowych wypowiedzi wskazujących na pełną tożsamość scenicznych „ja” z imionami i nazwiskami wykonawców przynajmniej od pewnego momentu, a z całą pewnością po finale, nie można na takiej identyfikacji poprzestać. Można przyjąć (co całkiem gładko mogłoby się wpisać w kontekst zarysowany cytatami z pism Grotowskiego, a szczególnie opowieścią Rodowicza), że mamy do czynienia z prezentacją struktur performatywnych, przygotowanych przez szóstkę adeptów, w sensie określonym przez Grotowskiego w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Jednak również ta opcja nie wytrzymuje konfrontacji z faktycznym przebiegiem przedstawienia. Struktury performatywne, raz opracowane, powinny być niezmiennie, w tym znaczeniu, że wyjęcie czy zamiana któregokolwiek składnika niweczy całość. A w przedstawieniu Chorei działania wykonawców ulegają mniej lub bardziej znaczącym przekształceniom. Poza tym Rodowicz bardzo jednoznacznie stwierdził, że nie będzie przedstawiał metody Grotowskiego, zwłaszcza z lat osiemdziesiątych.

Mamy zatem paradoks. Zamiast go jednak na siłę rozstrzygać, zwróćmy uwagę, że analogiczny paradoks dotyczy teatru w całej jego historii. Widząc na scenie aktora grającego jakąś postać, mamy do czynienia z podobnie niejednoznacznością ontycznie sytuacją. Jeśli skupiam uwagę na osobie aktora (a więc myślę, na przykład o sposobie, w jaki gra), tracę z pola uwagi postać (a więc jej sposób bycia). I na odwrót. Problem w tym, że w polu mojego zmysłowego postrzegania jest jedynie psychofizyczność aktora. Aby „zobaczyć” na przykład Hamleta, muszę go sobie wyobrazić, nie mogę go zobaczyć za pomocą zmysłu wzroku. Jeśli chciałbym, jako widz, skupić swoją uwagę na działaniach scenicznych, jakoś się w nie zaangażować i pojąć, to, nadal mając oczy utkwione w psychofizycznej obecności aktora na scenie, mam do wyboru: albo skupię uwagę na tej właśnie obecności, ale wtedy moja świadomość pograży się w jego technice aktorskiej¹³, albo skoncentruję się na Hamlecie, a wtedy właśnie jego będę rozumiał. Oczywiście, w trakcie spektaklu moja uwaga może (i często tak się dzieje) przeskakiwać z aktora na Hamleta i z powrotem. Jeśli gra jest wyśmienita, to mogę w ogóle zapomnieć o aktorze, będąc całkowicie pogrążonym w losach Hamleta. Jeśli natomiast gra jest niezbyt przekonująca albo Hamlet mnie w ogóle nie obchodzi, to moja uwaga całko-

¹³ Mogę również skupić się na samej osobie i różnych jej przymiotach.

wicie może się poświęcić analitycznym niuansom warsztatu aktorskiego lub samemu aktorowi. Tak więc ontyczny status obiektu mojej teatralnej uwagi może być niejednoznaczny, będąc już to zasugerowanym przez wykonawcę tworem wyobraźni, już to konkretnym w całej swojej psychofizyczności aktorem. Oczywiście, aktor może tak grać, aby nie kierować mojej uwagi na swoją zmysłową obecność, albo przeciwnie — może właśnie na nią mi wskazywać.

Sytuacja wydaje się oczywista, gdy postacią jest na przykład Hamlet, postać wyraźnie fikcyjna. Jak jednak poradzić sobie z przypadkiem, kiedy postacią jest aktor, a tematem jego fikcyjnych działań jest warsztat aktorski? Wtedy aktor gra aktora. Jak ich od siebie odróżnić? Czy mogę jednoznacznie stwierdzić, na którym bycie jako widz skupiam uwagę? Wydaje się, że jeśli postać jest współczesna aktorowi, to im lepiej aktor wykonuje swoje zadanie, tym bardziej oba byty (i ich działania) mogą być dla mnie nieodróżnialne. Pomocne w takim przypadku mogą być te elementy konstrukcyjne przedstawienia, które albo zacierają granicę między fikcją a rzeczywistością, albo ją podkreślają. Uwypuklać tę różnicę mogą na przykład niespotykane w realnym świecie zestawienia gestów, ruchów i ich sekwencji, niemotywowane przedstawianą sytuacją powtórzenia, zwłaszcza jeśli odznaczają się rozpoznawalną regularnością, werbalne lub niewerbalne wskazywanie na wykonywaną czynność bądź jej charakter, podkreślanie teatralności wykonywanych działań itp. Oczywiście, jako widzowi potrzebna mi jest umiejętność właściwego rozpoznania tych swoiście redundantnych elementów i zrozumienia ich funkcji w kontekście przedstawianej całości, co może być niełatwe przy wielopłaszczyznowej lub fraktalnej konstrukcji.

Jeśli w poprzednim przykładzie aktora zastąpimy performerem, to otrzymamy sytuację analogiczną do przedstawienia Chorei. Co daje takie rozróżnienie? Do czego miałyby prowadzić rozróżnienie między performerem wykonującym jakąś strukturę a performerem pokazującym wykonanie struktury? W pierwszym przypadku, nieuwzględniając tego rozróżnienia, mamy do czynienia z uczestnictwem w performansie artystycznym. Trochę za długi ten performans i chyba niepotrzebnie aż tak złożony; wydaje się, że część widzów tak właśnie przedstawienie odbiera. W drugim, rozróżniającym, mamy do czynienia ze szczególną konstrukcją ujęcia przepastnego (*mise en abyme*), które obejmuje swoim strukturującym zasięgiem również widza. (W poprzednim przypadku widz, mimo adresów doń kierowanych, dopóki nie wejdzie na scenę, jest w zasadzie na zewnątrz sytuacji performatywnej¹⁴). Wynika z tego, że rozpoznanie takiej konstrukcji pozwala odnaleźć się pośród przed-

¹⁴ Jeśli performans opracowany jest tak, aby maksymalnie rozmyć granicę między przestrzenią wykonawczą a przestrzenią obserwacji, to widz może być — najwyżej — usytuowany na tej granicy — oczywiście, nadal pod warunkiem, że sam nie wejdzie w obszar wykonawczej gry i nie weźmie w niej bezpośredniego udziału.

stawianych bytów¹⁵: szóстки wykonawców, z ich podkreślaną odrębnością — widz nie musi już borykać się z problemem utożsamienia z którymś z nich, może spróbować stanąć obok nich ze swoją własną pamięcią i wrażliwością, gdy stają wobec Grotowskiego, wobec siebie nawzajem, wobec Rodowicza i... wobec tańczącego Śiwy. Może również próbować stać się każdym z nich (a dokładniej: być jak oni). W naturalny (w rzeczywistości przedstawienia), bo objęty strukturą, sposób może również (jak w finale) zdystansować się wobec tej struktury (pamiętajmy, obejmującej cały tańczący kosmos), i pomyśleć siebie w perspektywie innego jeszcze życia, którego znakiem (wyrazistym i nieulegającym wątpliwości dopiero w tym oglądzie) są wznoszące się ręce z pulsującymi dłońmi, jeszcze nie rozkwitające, ale bez wątpienia żywe, życiem skierowanym poza ramę kończącego się właśnie świata.

Przyjęcie teatralnej perspektywy pozwala również zobaczyć przedstawienie Chorei jako szczególnego rodzaju postmodernistyczny moralitet, w którym Każdy, po ponad czterech stuleciach, staje się zwielokrotnionym fraktalnie Performerem. Bezpośrednim bodźcem dla takiego rozpoznania jest ostatnia przed epilogiem etiuda, zbudowana w relacji do fragmentów *Performera*, jednego z najmniej technicznych i najbardziej tajemniczych tekstów Grotowskiego (1990, s. 214–218). O ile we wczesnorenesansowej formie działania Każdego wpisane były w strukturalny schemat wyborów między parami (prototypowo siedmioma) Cnót Kardynalnych i Grzechów Głównych, ustanawiając w ten sposób sztywną konstrukcję drogi życia i ostatecznego zbawienia (lub potępienia), zorganizowaną w odniesieniu do wydzielonych alegorycznie ze strumienia życia sytuacji, o tyle w postmodernistycznej wersji decyzje, również naznaczone moralnie, podejmowane są ostatecznie na własną odpowiedzialność, a sam proces pojmowany jest już nie w relacji do kulturowych struktur, mających gwarantować jego skuteczność, lecz na podstawie wewnętrznie motywowanych i na własną odpowiedzialność podejmowanych aktów performatywnych, już bez żadnych gwarancji usypiających dzielność i samoświadomość. Proces ten osadzony jest bezpośrednio w tkance codzienności, która w swojej nieskończonej różnorodności nie poddaje się redukcyjnym uogólnieniom (o dyskursywnych definicjach), za kardynalne natomiast zostaje uznane takie działanie, które uwalnia jego wykonawcę z trudnej dlań sytuacji egzystencjalnej i które ukierunkowane jest ponad indywidualnie przeżywaną i subiektywnie rozpoznawaną rzeczywistość doświadczenia.

¹⁵ A dokładniej: skonfrontować jakość swojego bycia z jakością ich bycia. Gdy aktor gra Księcia Niezłomnego, widzę niezłomność don Fernando; gdy performer wykonuje performans niezłomności, uczestniczę w niezłomności performerera; gdy aktor wykonuje (perfor m u j e) Księcia Niezłomnego, uczestniczę w interakcji jego niezłomności z niezłomnością don Fernando, wtedy najłatwiej jest mi przejrzeć się w lustrze Niezłomności.

W ten sposób potrójna próba odwrótu (odwrót od Grotowskiego jako tego, który odwrócił się od teatru przedstawień ku strukturze performatywnej¹⁶; odwrót od „Grotowskiego” jako dyskursywnego symulakrum rozpleniającego się „w ostatnich latach”; i wreszcie, odwrót od „poszukującego mainstreamu teatralno-performatywnego”, traktującego Grotowskiego jako samowystarczalny wehikuł) staje się powrotem do antropologicznego źródła teatru, w podejmowanej na własną odpowiedzialność praktyce performatywnej, czynionej w każdorazowym tu i teraz, we własnej, niepowtarzalnej przestrzeni życiowej. Bez zewnętrznych gwarancji, ale z samorodną ufnością w możliwość niekończącego się procesu przekraczania siebie i... (swojej) rzeczywistości doświadczeniowej. Do tak pojmowanego źródła droga prowadzi przez sztukę i jednocześnie sztuka zeń się rodzi. Nadal teatralna, choć już (ponowocześnie) i na powrót (przednowocześnie) performatywna.

BIBLIOGRAFIA

- Di Benedetto Stephen, 2011, *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*, Routledge, New York–London.
- Domańska Ewa, 2007, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Fisher-Lichte Erika, 2008, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- George David E. R., 1996, *Performance Epistemology*, „Performance Research”, t. 1, nr 1, s. 16–25.
- Grotowski Jerzy, 1990, *Ćwiczenia*, w: Jerzy Grotowski, *Teksty z lat 1965–1969*, Wiedza o Kulturze, Wrocław.
- Grotowski Jerzy, 2000, *Tu es le fils de quelqu’un*, tłum. Ludwik Flaszen, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, nr 39.
- Jackson Shannon, 2004, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kocur Mirosław, 2010, *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- McConachie Bruce, 2008, *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Palgrave Macmillan, New York.
- McKenzie Jon, 2001, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London–New York.
- Osiński Zbigniew, 1993, *Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice*, Pusty Obłok, Warszawa.
- Richards Thomas, 2003, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, tłum. Magda Złotowska, Andrzej Wojtasik, Homini, Kraków.
- Richards Thomas, 2004, *Punkt graniczny przedstawienia*, rozm. Lisa Wolford, tłum. Artur Przybysławski, Ośrodek Badań i Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Richards Thomas, 2008, *Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Routledge, London–New York.

¹⁶ I (paradoksalnie) z powrotem, w działalności swojego spadkobiercy, Richardsa, w jego (i Mario Biaginiego) projekcie *Most (The Bridge)*, w którym (w ogromnym uproszczeniu) następuje swego rodzaju powrót do teatru przedstawień, choć z bagażem technik wypracowanych w ramach sztuki jako wehikułu (Richards 2008, s. 123–178).

Schechner Richard, 2006, *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań i Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.

CHOREA — AN ATTEMPT TO RETREAT OR... RETURN?

Summary

The article presents an analysis of selected elements of the Chorea Theatre Association play entitled *Grotowski — An Attempt to Retreat*. The discussion starts with the mutual relations between a series of ideas in contemporary theatrological discourse: the performance, the actor-performer and the actor-character. In the course of the argument, the categories 'theatre of an attempt' and 'processual montage principle' are introduced and used in the context of the issues involved in theatrical events and experiences. The first term refers to the contemporary theatrical practice of treating a theatre event as a sort of anthropological experiment, and the second refers to the compositional technique characteristic of this approach. The 'theatre of an attempt' formula, as a situation of confrontation in the tripartite structure of actor, viewer and stage-action reality, allows the anthropological dynamic of the theatre event, whose integral component is the mental activity of the spectator, to be captured. The 'processual montage principle' relates not only to the construction of the spectacle and the actor's actions, but also to the attitudes and actions of the cognitive spectator, who, in participating in the theatrical process of becoming must himself attempt an imaginative reflection of this process. In conclusion, an interpretation of the play in the context of the 'Everyman' morality tradition is suggested.

Key words/słowa kluczowe

theatre anthropology / antropologia teatru; 'theatre of an attempt' / „teatr próby”; theatrical experience / doświadczenie teatralne; actor / aktor; performer; spectator-participant / widz-uczestnik; processual montage principle / procesualna zasada montażowa