

OMÓWIENIA, POLEMIKI, RECENZJE

KRYSTYNA MOGILNICKA
Praga

GROTOWSKI W PERSPEKTYWIE UCZENNICY, ŚWIADKA I NAUCZYCIELKI

Książka Jany Pilátovej jest zapisem ponad czterdziestoletniego doświadczenia czeskiej badaczki, teatrolożki i psycholożki, doświadczenia, które łączy refleksję teoretyczną z praktyką¹. Pisana przez autorkę wiele lat, została ukończona i zaprezentowana w 2009 roku pośród innych wydarzeń upamiętniających Rok Grotowskiego. Obejmuje więc okres od pierwszego zetknięcia się Pilátovej z pracą Grotowskiego w 1967 roku, poprzez uczestnictwo w stażu w burzliwym roku 1968, a następnie śledzenie poczynąń mistrza i jego uczniów, aż po działalność własną na polu antropologii teatru. Książka przynosi więc trójperspektywę: uczenicy, świadka i nauczycielki.

We wstępie, nawiązując do tytułu książki Tadeusza Burzyńskiego *Mój Grotowski*², autorka wprowadza mnogość perspektyw, które pojawią się w książce, a z których postać i dokonania

Grotowskiego będzie rozważać: „Co kto w Grotowskim znajdzie, co zainteresuje reżysera, co filozofa, tancerza, terapeutę, krytyka czy antropologa albo pracownika socjalnego, Amerykankę, Czechę, Haitańczyka, co do teatru wnoszą jego uczniowie, różni tak, że nie pozostaje nic innego niż uznać, że każdy ma swojego Grotowskiego” (s. 13). Wielogłos przywoływanych przez autorkę narracji różnych reżyserów, krytyków czy pracowników socjalnych wprowadza rozumienie antropologii teatralnej jako sposobu myślenia o teatrze, kulturze i człowieku; przynosi także wyobrażenie skali wpływu działań Grotowskiego. Pilátová kreuje literacki rodzaj hipertekstu z „linkami” do obszerniejszych dygresji, w których rozważa „wątki poboczne”, przywołuje myśli innych badaczy czy słowa samego Grotowskiego (część „Teksty i konteksty”); również swój własny głos z przeszłości — notatki, fragmenty dziennika z 1968 roku, opisy z wcześniejszych prac — poddaje własnym przemyśleniom i komentarzom „po latach”, bogatsza o doświadczenie nauczycielki i perspektywę czasową, gdyż Grotowski zyskał tymczasem rozgłos nie tylko wśród entuzjastów teatru.

„Nauczyciel” to podstawowy rozdział książki, wyrażający osobiste doświadczenie świadka: „co w Teatrze Laboratorium robiłam, co wiedziałam” (s. 15). Poświęcony jest bezpośred-

Adres do korespondencji: krystyna.mogilnicka@gmail.com

¹Jana Pilátová, *Hnízdo Grotovského. Na prahu divadelní antropologie*, Institut umění — Divadelní ústav, Praha 2009, stron 581.

²T. Burzyński, *Mój Grotowski*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

niemu wglądowi w pracę z Grotowskim: ujętemu przede wszystkim na podstawie doświadczeń własnego stażu, obserwacji pracy i organizacji zespołu od wewnątrz oraz śledzenia prób do *Apocalypsis cum figuris* — przynosi żywe doświadczenie i stara się uchwycić coś, co dopiero się rodzi. Autorka przygląda się tutaj pracy Grotowskiego, podając konkretne przykłady zadań, działań, komentarzy. Pisze: „Rok 1968 był w Laboratorium wyjątkowy, jeśli chodzi o intensywność pracy i pozycję stażystów. Stażyści mogli obserwować aktorów przy pracy, mieli kurs z Grotowskim, a aktorzy im pomagali. To już się nie powtórzyło; później sami starali dostać się do sali i chcieli «nauczyć się pocić», kiedy przyjeżdżali na «teoretyczny staż» do Flaszena. Nam na ćwiczeniach i koncertach, przy zmianie obsady roli, podczas rekapitulacji różnych rodzajów pracy teatralnej na kursach i podczas prób do *Apocalypsis* etap «parateatralny» kielkował przed oczami” (s. 31). Oznacza to, że autorka miała szczęście, by zakosztować momentu przejściowego, czy wręcz „momentu kryzysu”, gdy Grotowski decydował się przekroczyć pole tradycyjnie rozumianego teatru. Stażyści roku '68, międzynarodowa grupa w komunistycznej Polsce na tle Praskiej Wiosny, pracowała nad zadaniami teatralnymi, które miały przerodzić się w impuls parateatralny i wpłynąć na pozostałe dziedziny sztuki i społeczeństwa, inaczej niż tylko poprzez tradycyjnie rozumiany teatr.

Dzięki Pilátovej mamy okazję poznać codzienność tej „mistrzowskiej szkoły teatru”, jak swój staż w Teatrze Laboratorium nazywa sama autorka, i przyjrzeć się z innej perspektywy takim wątkom jak tworzenie aktorskiej partytury czy praca Grotowskiego z aktorem, ale też zanurzyć się w szczerą narrację o tym, „co się działo”. Poniżej cytuję dłuższy fragment z podrozdziału „Jeannie i sens pracy”. Nie tylko pokazuje on dynamikę grupy stażystów czy wręcz mikrokosmos „wspólnoty” różnokulturowej (*novum*), napięcie w pracy i jej wagę, ale też proces wykluczenia, ideę wywoływania „życia” przez konflikt w praktyce; teatr jako miejsce przekroczenia życia, zderzenie z problemem autentyczności, zamknięcie okresu „teatru przedstawień” oraz początek *parateatru*, który był odpowiedzią na wydarzenia społeczne i odbił się szerokim echem.

„Jeannie dostała na kursie ponad tydzień uwagi i chociaż pomagał jej Grotowski, Suzanne, François i Michelle, nie szło to. Teraz wysłaliśmy ją za drzwi i radziliśmy się. Był czerwiec. François i ja mieliśmy ustalony koniec stażu i dalsze plany, ale pytanie, kto tu będzie mógł zostać, już wisiało w powietrzu; tliła się zazdrość i niecierpliwość. Jeannie zatrzymywała pozostałych. «Problem Jeannie» rozciągał się od «to onania» do «ale ona pracuje», a Grotowski (przed premierą *Apocalypsis*!) próbował wydstać nas z głupstw, co kto powiedział i czym to popsuł, i naprowadzić na zmianę perspektywy:

Jeannie wymusza sobie to, co chce otrzymać. Michelle daje i realizuje sobie przy tym swoje, a Jeannie to pasywna realizatorka. W teatrze i w życiu. Czasami tak się da, ale kiedy reżyser nie wie, co się dzieje, a aktor to czuje, to nawet jeśli ich prywatna relacja nie jest zła, to jest to wampiryzm. Zły aktor wykorzystuje reżysera albo cyniczny reżyser aktora, ale kolegują się, piją razem i jakoś to idzie. Otwarta praca jest jednak czymś innym, nie grzecznością, ale zbliżaniem się, nie wyłącznie intelektualnym zrozumieniem. Wstępują w stosunek bezgraniczny, w jakim chodzi nie tylko o pracę, nie tylko o więzi duchowe, ale o stosunek ludzki, nie teatralny, ani też prywatny; ale o stosunek niesymulowany ze wszystkimi kłopotami rzeczywistego stosunku. Na jaw wychodzą drobnostki o wielkim znaczeniu, ludzie się intensywnie wyczuwają. To jest stosunek bardziej osobowy niż między kochankami, bo to proces rozpoznawania. Przy nim nie wolno udawać ani manipulować; można tylko czekać na moment, kiedy pytania się kończą, wszystko jest jasne i za gości cisza. Bez słów mówię do ciebie ty, a ty mnie rozumiesz. Kiedy takie spotkania się powtarzają, poszerza się zakres możliwości, szerzy się jak światło. Tak, chodzi także o przewagę «obiektywną»: twórcza przewaga to jedna rzecz, organizacyjna to druga. Reżyser musi być organizatorem, a do tego pewna miara udawania jest konieczna. Ale i tak rzeczywisty stosunek jest możliwy. Rozwój ograniczają także naturalne limity aktora (mysłowe, duchowe). Nic z tego nie jest jednak naszym problemem. Jean-

nie nie chce poznać rzeczywistości i jej reakcje to szarże. Dlatego, jak zawsze z aktorem, który ma problemy, musimy uściślać, zmieniać propozycje, nie podpowiadać; to by była manipulacja. Nie pracować z emocjami, bo to prowadzi do samousprawiedliwiania się. Chodzi o budzenie reakcji. Życia nie da się wyjaśnić, ale w y w o ła ć, choćby za pomocą kryzysu. Wywołać proces życia, reakcję. Wywołać ekstremalną sytuację, na przykład zmęczeniem, aby sprowokowane zostały rzeczywiste przejawy. Ważne jest życie. Teatr to przedłużenie życia na nowe terytorium.

Zdecydowaliśmy, że Michelle spróbuje z Jeannie inaczej. Ona jednak nie czekała, zostawiła list, że odmawia w ten sposób pracować. Potem zamiast pracy znów mówienie. Jeannie się broni, potem przeprosza i nie rozumie, to marne. Grotowski: *Nie przeciągajmy tego, Jeannie. Widocznie dla Pani to, co robimy, nie jest drogą. Dla Pani istnieje inna droga, ekstremalna. Panią z terytorium małych smutków na teren wielkiego bólu musi wyprowadzić samo życie. Pani nie brakuje siły, tylko jej ukierunkowanie jest niewłaściwe. Chodzi o kierunek siły.* Diagnoza rozpełtała dalsze wyjaśnianie i to już Grotowski powstrzymał. Praca się nie rozwija, nic nie przynosi, widzimy to sami. Kontynuacja stażu nie ma sensu. Z każdym, kto chce, przeanalizuje jego problemy, ale do nowego sezonu nikt z nas już nie pójdzie. Wieczorem wybuchła kłótnia, kto jest winny, chłopcy się pobili. Następnego dnia Grotowski powiedział, że kto nie rozumie, że pracować w ten sposób jest bezsensowne, traktuje tę pracę jak narkotyk. W kontakcie z nauczycielem nie należy przegapić chwili usamodzielnienia (właśnie pokazaliśmy, że od nauczycielskiej szypułki odpadliśmy, każdy inaczej dojrzały). *Życie wam daje albo nie daje szans w zależności od waszej siły i słabości, nie ja, powiedział, kiedy byliśmy załamani. Mówił, że przecież nie jesteśmy dziećmi, ale mimo tego poświęcał się nam jak dzieciom. Komuś załatwiał staż u Konrada Swinarskiego, którego uważał za najlepszego pol-*

skiego reżysera, Sörenowi staż u Eugenia Barby, mieliśmy ćwiczenie «ostatnich życzeń» i posiedzenie, gdzie powiedział każdemu, co może uważać za osiągnięte, a co nie i co może z tym robić, ale nam wydawał się bezlitosny. (Jego cierpliwość oceniałam dopiero, kiedy sama zaczęłam uczyć)” (s. 60–61)³.

Co wywoływał w ludziach, jaki rezonans pozostawiał nie tyle w ich twórczości, ile w życiu? GURUtowskiego albo też GROWtowskiego (od angielskiego *grow* — rosnać), jak pisze o nim Pilátová, wspominając określenia Haliny Filipowicz i Richarda Schechnera, i przedstawia jako impuls początków antropologii teatralnej, który przenosi granice tradycyjnie pojmowanej roli teatru w stronę poszukiwania autentyczności, rozwoju osobowości, przekraczania siebie. Uwewnętrzzone doświadczenie stażu determinuje też sposób opisu poszukiwań Grotowskiego, które nastąpiły po okresie „teatru przedstawień”: wspomniany już, realizowany w kontakcie z naturą, *parateatr*, a później: *stricte* antropologiczny Teatr Źródeł, wprowadzający „widzów” w świat rytuałów, Dramat Obiektywny realizowany przez Grotowskiego już w Stanach, a nakierowany na poszukiwanie „wzoru kultury” w osobowości konkretnego człowieka *czy sztuka jako wehikuł*, będąca swego rodzaju kulminacją życiowych poszukiwań „nauczyciela Performera”, urzeczywistnianą we włoskiej Pontederze. Nie brak przy tym narracji Pilátovej charakterystycznej dla Czechów, lekkości i poczucia humoru („Antropolog przeszkadza jak dziecko, które pyta o oczywistości”, pisze na przykład wyjaśniając rolę antropologii, *enfant terrible* nauk humanistycznych; s. 324) czy też celnych uwag wyrażanych przez metafory albo zaskakujące określenia, jak to, że antropologia teatralna

³ Notatki J.P. ze stażu zostały po raz pierwszy wydane po polsku w: *Nauczyciel. Staż w Teatrze Laboratorium (Luty–lipiec 1968)*, oprac. Grzegorz Janikowski, „Pamiętnik Teatralny” 2001, z. 1. W omawianej tu publikacji wydano je po raz pierwszy po czesku; w niektórych miejscach zostały skrócone, w innych dopełnione dalszymi notatkami i komentarzami (wyróżnienia oryg.).

to „logo” Grotowskiego, znak rozpoznawczy jego pracy.

Drugi rozdział „Uczniowie i nauczyciele” zaburza chronologię opisu, „otaczając” postać Grotowskiego z dwóch perspektyw: prezentuje go w działaniach jego uczniów, ale także w pracy twórców, którzy byli nauczycielami dla niego. Na rozdział ten składają się: monografia Eugenia Barby i Odin Teatret oraz działalności założonej przez niego Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (International School of Theatre Anthropology — ISTA) — ucznia, który do dziś uważa Grotowskiego za swojego mistrza, a także monografia Włodzimierza Staniewskiego i Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice — ucznia, który się zbuntował i Grotowskiego jako „nauczyciela” odrzucił. Na podobnej zasadzie Pilátová opisuje potem Konstantego Stanisławskiego, którego Grotowski za swojego nauczyciela uważał, oraz Antonina Artauda, który jest dla autorki figurą nauczyciela odrzuconego, ale mimo to obecnego.

„Zaczynać w cieniu silnej osobowości jak Meyerhold czy Grotowski wobec Stanisławskiego albo ja wobec Grotowskiego umożliwiła skupienie energii, mówi Eugenio Barba. *Musisz przerastać mistrza, wleźć mu na ramiona. Tym, jak to robisz, potwierdzisz, albo zdradzisz przejęty etos.* Może to być zamach, parodia lub objawienie. Jak rozwijać impuls, aby kopie nie były ciągle bledsze, aby nie stracić jądra? Jak czcić autorytet oraz wolność? Barba odpowiada już czterdzieści pięć lat tym, jak to robi. Trzydzieści pięć lat odpowiada także Włodzimierz Staniewski, chociaż autorytetu nie czci i na ramiona leżać nie chce. Rozejście się z nauczycielem doprowadziło go jednak do własnej twórczości tak samo jak potrzeba Eugenia, by nauczyciela czcić; korzenie ich pytań są zrośnięte. Wybieram tak różnych «synów» dlatego, że obaj są mocnymi uczniami i mocnymi nauczycielami. Obaj założyli gniazda płodne tak samo, jak to z którego wylecieli. Grotowski podziwiał Stanisławskiego także za różnorodność uczniów, mówił, że nie chce uczniów, ale współwzorników, którzy szukają swojej odpowiedzi wobec niego, tak samo jak on szukał swojej wobec Stanisławskiego i jego uczniów” (s. 197) — wyjaśnia Pilátová na wstępie tej części.

Przykładów tej dynamiki (odrzuć nauczyciela, odrzuć ucznia) jest zresztą więcej, tak samo jak więcej jest wizjonerów i reformatorów teatru, którzy wzajemnie na siebie wpływali — oni także pojawiają się w narracji tego rozdziału. Tłumaczy to dobrze tytułową metaforę „gniazda”, konstelacji działań i twórców, którzy zapoczątkowali Wielką Reformę Teatru („nauczyciele” Grotowskiego) oraz kontynuowali ją poprzez złoty dla teatru europejskiego wiek XX (tak zwana Druga Reforma Teatru) i co, jako sposób pracy, kontynuowane jest do dziś, czego przykładem były chociażby spotkania w 2009 roku. Wspominając te spotkania w eseju *Uroczystości i retro/per/spektywy*, Pilátová napisała: „Nigdy nie było dla mnie bardziej oczywiste, że sens pracy Grotowskiego nie jest uniwersalny i niezmienny, jak kiedyś z Polką, Włoszką, Niemką, Szwedką i Angielką opowiadałam młodym Polakom, czego się od Grotowskiego nauczyłam i jak sobie z tym poradziłam w Czechach. Zaskoczyło mnie, jak podobne problemy miałyśmy z transformacją doświadczenia w przekaz (podczas pisania, kręcenia filmu czy przy pracy praktycznej), a przy tym jak różne przeszkody przewyciężyłyśmy (od walki z mitem do walki z obojętnością, od wymagań racjonalizacji do wymagań „strawności”), kiedy próbowałyśmy włączyć przekaz o Grotowskim do obiegu kulturowego swojego kraju”⁴. Rozdział „Uczniowie i nauczyciele” zakorzenia antropologię teatralną w kulturze, przynosząc przykłady konkretnych działań antropologiczno-teatralnych, jakimi są na przykład „barter” Odin Teatret czy „wyprawy” Gardzienic, traktujące teatr jako środek komunikacji i autoprezentacji grupy wobec innej grupy (na przykład mieszkańców wioski na innym kontynencie).

Trzeci rozdział pt. „Antropologiczne inspiracje i interpretacje” jest spojrzeniem na antropologię teatralną nie z punktu widzenia dziedziny teatru, ale samej antropologii. „Kulturowo-antropologiczne rozważanie pozycji czło-

⁴J. Pilátová, *Uroczystości i retro/per/spektywy. Rok Grotowskiego*, „Performer”, nr 1 (<http://www.grotowski.net/performer/performer-1/uroczystosci-i-retroperspektywy-rok-grotowskiego?page=1>).

wieka w społeczeństwie i w kulturze oraz kultury i społeczeństwa w człowieku [antropologia teatralna] przeniosła na pole rozważań pozycji człowieka w teatrze i teatru w człowieku i w społeczeństwie. Nad tą kwestią zastanawiali się już starzy mistrzowie, wspominały ją wyraził Szekspir, jesteście zaskoczeni, jak dokładnie to widzieli na progu dwudziestego wieku Arthur Schnitzler, Nikołaj Jewreinow czy Luigi Pirandello. Ale dopiero w latach sześćdziesiątych ta kwestia zyskała siłę konieczną do przeniknięcia w życie oraz do dziedzin wiedzy i wstrząsnęła teatrem, muzyką, tańcem, artystami, zainteresowała kulturologów, socjologów, psychologów, neurologów i historyków. Trudno ją sformułować: bez pracy twórczej to mgławica, jako teoria jest karykaturą. [...] Widzę raczej antropologów teatralnych, którzy jej poszukują, niż antropologię teatralną. Niektóre kwestie wokół gniazda Grotowskiego dają się jednak rozróżnić (jak tik od mrugnięcia) jedynie w tym kontekście, w którym to rozumiał on i jego uczniowie. Spróbuję chociaż wyznaczyć tematy i ramę, która dopiero się rysuje” (s. 323–324). Ta część książki Pilátovej jest spojrzeniem na istotę zagadnienia, która ciągle się definiuje, pomagając zrozumieć działania Grotowskiego i ująć je szerzej, z punktu widzenia przemian albo fenomenów kulturowych.

Czwarta część, nazwana „Teksty i konteksty”, jest zbiorem dygresji, które rozszerzają problematykę trzech wcześniejszych części i bezpośrednio się do nich odnoszą poprzez komentarze, dłuższe cytaty albo dokładniejsze wyjaśnienia pojęć. Na przykład podrozdział „Laboratorium i instytut” z części pierwszej rozszerza dygresja na temat profesjonalizmu i osobna na temat czechosłowackiego kontekstu. Jest tu rozdział o *Dziadach* i Mickiewiczu, o Tadeuszu Kantorze, tekst „Święta”, autorka zajmuje się tu problematyką pojęć Eugenia Barby (trzecia droga, czwarty widz), przytacza i komentuje obszerniejsze fragmenty z prac Leszka Kolankiewicza (*Wielki Mały Wóz*, *Samba z bogami*) — by wymienić tylko kilka przykładów z tej części, liczącej ponad trzydzieści samodzielnych esejów.

Pilátová uczestnicząc w procesie, w którym czas „teatru przedstawień” Grotowskiego

zmierzał ku końcowi, a *Apocalypsis* miała być ostatnim przedstawieniem teatralnym reżysera, bezpośrednio na sobie, jako nie-aktorka doświadczyła „szkoły” Teatru Laboratorium, która wydaje się pierwszym eksperymentem Grotowskiego na drodze do praktykowania antropologii teatralnej. Czym był staż i dla kogo był? Wydaje się, że była to właśnie swego rodzaju alternatywna szkoła nastawiona na rozwój osobowości, poznanie siebie czy zderzenie się z iluzjami na własny temat (komentarze „mistrza”). Przyniosła uczestnikom udział w treningach aktorskich i seminariach teoretycznych Ludwika Flaszena, dramaturga zespołu, ale przede wszystkim bezpośrednio doświadczenie „teatru w ciele”, bez względu na to, czy stażystą był przyszły krytyk, aktor czy reżyser. W tej chwili autorka sama prowadzi seminarium (teoretyczne i praktyczne) z antropologii teatru na Wydziale Teatralnym Akademii Muzycznej w Pradze (Divadelní fakulta akademie múzických umění v Praze — DAMU). I jest to seminarium, którego zamierzenia są podobne — doświadczenie własnej kreatywności, rozwój wrażliwości, empatii i zdolności/możliwości wyrażenia siebie, ale przede wszystkim jest to nauczanie przez doświadczenie.

Jeden z tematów, które wyróżniają Pilátová spośród „grotologów” i badaczy zajmujących się teatrem fizycznym, dotyczy niepełnosprawności i upośledzenia. W 1998 roku założyła ona na DAMU i przez pięć lat prowadziła tak zwany Program Integracji, dlatego w książce znajdujemy filozoficzne rozważania na temat podobieństwa talentu i upośledzenia, napiętnowania, naruszania cielesnego tabu przez aktora i przez niepełnosprawnego. W podrozdziale „Dar i dola”, który dotyczy tego tematu, pisze: „Wyobrażam sobie, że dano nam konia, który niesie nas przez życie; nie wybraliśmy go sobie, ale od każdego zależy, jak się nauczy jeździć i jak pojeździe. Czy będzie chciał nad koniem panować? Pozwoli się nieść? Będzie współgrał? I drugie pytanie: Którędy i dokąd konia powiedzie? Czy wybierze dobry cel? Nie zamęczy go? Pozwoli mu zdziczeć? Jeździec może słabego konia ośmielić, silny koń go może zranić, albo zrobić z niego dobrego jeźdźcę. I trzecie pytanie:

Dlaczego jedzie? To jest rzecz decydująca: dlaczego to robię? I kwestia szczególna: co robisz teraz, kiedy się wydaje, że jest już po wszystkim. Ten, kto dał nam konia, widzi nie tylko wynik naszej pielgrzymki, ale widzi też ile kosztowało to pozostałych ludzi, a ile jeźdźca” (s. 351). Ten opis, niemal poetycki, dodaje do znanego antropologii teatralnej określenia człowieka jako boskiego wierzchowca — konia, w którego wciela się bóg w kultach transu, aby zmanifestować społeczności swoją obecność — metaforę ciała jako wierzchowca dla człowieka, ciała dzięki któremu biologicznie (i antropologicznie *par excellence*) jest on zdolny do uczestnictwa w kulturze.

Jana Pilátová, poprzez swoją działalność pedagogiczną oraz trwającą od lat sześćdziesiątych aktywność publicystyczną (włączając w to tłumaczenia najważniejszych tekstów Grotowskiego na czeski), sama jest w tej chwili częścią „gniazda” teatru, który wywodzi się z „linii” Grotowskiego w Czechach. Dlatego też, oprócz innych czeskich i czechosłowackich kontekstów przywoływanych w narracji, częścią tej publikacji są eseje o Teatrze Continuo, którego estetyka oraz warunki egzystencji mogą przypominać Odin Teatret, czy o Międzynarodowym Studiu Teatralnym Farma w Jaskini, prowadzonym przez nagrodzonego w 2010 roku nagrodą New Theatrical Realities Viliama Dočolomanskiego (który zresztą jest przykładem „ucznia” zdecydowanie odrzucającego nauczycieli w osobach Grotowskiego, Barby czy Staniewskiego) oraz o innych projektach, przy których autorka współpracuje jako dramaturg. Być może jednym z najważniejszych „pogrotowskich” wpływów, które wraz ze sobą przeniosła do rodzimego środowiska teatralnego, jest etos pracy, inny niż w przypadku tak zwanego teatru alternatywnego, różniący się też od etosu pracy teatru instytucyjnego/dramatycznego. Po swoim stażu w 1968 roku na pytanie Ivana Vyskočila (wybitnego twórcy teatru autorskiego w Czechach, który poprzez pracę teatralną również dążył do rozwoju osobowości człowieka) o to, czego się nauczyła we Wrocławiu, Pilátová odpowiedziała, że nauczyła się przede wszystkim pracy. „Tutaj po raz pierwszy doświadczyłam osiemnastu godzin pracy dzien-

nie” (s. 29) — wspomina w podrozdziale „Staż”. Wiązało się to również z życzeniem Grotowskiego, by jego zagraniczni stażyści nie mieszało się bezpośrednio do polityki, by konflikt z „zewnątrz” rozwiązali najpierw „wewnątrz” siebie.

Intertekstualna forma opowieści, jako strategia pisarska, sprawia, że tekst jest zrozumiały na wielu różnych poziomach, począwszy od tego najbardziej podstawowego, odwołującego się do doświadczenia każdego człowieka. Co dla jednych jest informacją, dla innych jest filozoficznym rozważaniem dotyczącym sedna problemu. By dać przykład tego stylu, zacytuję fragment podrozdziału „Teatr a społeczne judo”: „Każdy twórca ma swoje problemy. W teatrze nie może jednak poświęcić się wyłącznie własnej twórczości. Zadania, co by mogło być, nie rozwiązuje sam, potrzebuje współdziałania. Wdzieliśmy, jak trudne jest to zadanie w studiu — a co dopiero w teatrze dla widzów! Mam grać z gorączką? Kiedy na zewnątrz się strzela? Kiedy to nie jest gotowe? Kiedy przyszło tylko dwoje widzów? Kiedy nas za to zamkną? Kto kiedykolwiek był w grupie, zna sytuacje, w których teatr, a zwłaszcza reżyser, wydają się tyranem” (s. 365).

Jak czytamy we „Wstępie”, Pilátová „życzyła sobie „napisać książkę dla tych, którzy wierzą w teatr”. W teatr — jak pisze autorka — który tak jak lampa naftowa albo tara do prania leżą już na śmietniku albo zachowane są jako dekoracja, ale w czasie kryzysu i katastrofy mogą zapewnić światło i czystość. „Teatr może być dzisiaj iluzją przeszłego albo reklamą przyszłego świata, ale ważniejsze jest to, że można trenować w nim to, jak żyć wbrew okolicznościom. Tym, którzy w to wierzą, być może bardziej przydatna będzie wiadomość o ludziach, którzy także tego próbowali i próbują, oraz o człowieku, któremu się to udało, niż informacje o zmianie paradygmatu teatru i genialności Grotowskiego” (s. 17). I te słowa być może najlepiej oddają charakter całej książki, której autorka w przystępny sposób snuje opowieść o tym, jak zmieniło się myślenie o teatrze i jego roli w kulturze, między innymi dzięki twórcy, który poprzez teatr dotarł do *anthropos* — człowieka.

ARKADIUSZ ROGOZIŃSKI
Łódź

„DZIECIĘ EUROPY” — EUGENIO BARBA I TEATR

„Wyobrażam sobie Ciebie pod upalnym słońcem, układającego w porządku cegielki, które później sprowadzisz do radosnego chaosu” — napisała Mirella Schino, w liście do przyjaciela, komentując jego nowo powstałą książkę (s. 15)¹. To wyobrazenie jest niezwykle trafne — *On Directing and Dramaturgy: Burning the House* jest w istocie radosnym chaosem, powstałym z wcześniejszego uporządkowania jego składowych. Gdyby spróbować określić jednym zdaniem sposób, w jaki Barba tworzy swój teatr, opis ten byłby równie trafny.

„Każda technika prowadzi do metafizyki” — parafrazuje Sartre’a Jerzy Grotowski w drugiej części *Ku teatrowi ubogiemu*, zmieniając wypowiedź francuskiego filozofa, który krytykując Williama Faulknera napisał: „technika w powieści odsyła zawsze z powrotem do metafizyki pisarza. Zadaniem krytyka jest określenie tej drugiej przed docenieniem pierwszej”². Pamiętając, że najnowsza książka założyciela Odin Teatret nie jest powieścią — aczkolwiek, nie od-

Adres do korespondencji: rogozinski.arkadiusz@gmail.com

¹ Eugenio Barba, *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*, Routledge, London–New York 2010, stron 303. W czasie pisania tego tekstu zostało opublikowane tłumaczenie Anny Górki, które ukazało się pod tytułem: *Spalić dom. Rodowód reżyser* (Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Wrocław–Warszawa 2011). Ta recenzja jest jednak poświęcona wersji angielskiej i wszystkie tłumaczenia cytowanych fragmentów pochodzą od jej autora.

² „Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. La tâche du critique est de dégager celle-ci avant d’apprécier celle-là”. J.-P. Sartre, *Situations I*, Gallimard, Paris 1947, s. 66.

mawiając jej walorów artystycznych, nawet statusu dzieła sztuki — warto zapytać, jaka metafizyka stoi za tworzącą ją, a przede wszystkim opisywaną w niej techniką? Jak łączą się ze sobą? Gdzie i dlaczego?

On Directing and Dramaturgy: Burning the House to coś więcej niż kolejna książka o teatrze czy wspomnienia wybitnego reżysera. Na pewno jest to subiektywne wrażenie piszącego te słowa, chociaż prawdopodobnie wpisane bardzo głęboko w radosny chaos tego dziwnego tekstu — tak dziwnego, że wkrada się w czytelnika i już tam zostaje, a potem czeka. (W tym sensie, w jakim o czekaniu, będącym raczej aktywnym wyczekiwaniem, patrzeniem, obserwowaniem w pełnej przytomności, pisze Barba). Czekania na co? Na czytelnika, jak sądzę. A jak to możliwe? Cóż, czyż nie tak właśnie dzieje się z baśniami (*fairy tales*)? „Klasyka mówi: życie jest snem. To nie prawda. Życie jest baśnią” (s. 21, zob. też s. 86), czyli światem wypełnionym ożywionymi przedmiotami, który „dzieci kochają, ale on nie kocha ich”, a przede wszystkim uczącym, że „błąd może być błogosławieństwem”. Ta baśń jest o „Dziecięciu Europy”, któremu nawet źle ustawiony reflektor opowiada magiczną historię (s. 190). Jest to autobiografia, (post)manifest, przewodnik, ale w możliwie nieturystycznym sensie, z tą samą awersją do „turystyki”, jaką miał Grotowski. Jak każdy baśniowy świat ten, który tworzy w swej książce Eugenio Barba, jest absolutnie koherentny i wszystko łączy się tu ze wszystkim, a dosłownie każdy element, nawet najmniejszy szczegół jest znaczący.

W przytoczonych słowach, Grotowski odwraca porządek myśli Sartre’a, zmieniając kierunek zależności. Tutaj metafizyka rozumiana zdecydowanie bardziej ogólnie niż u Sartre’a, jest punktem dojścia (w domyśle — odpowied-

nio zaawansowanej) techniki, właściwie równoznacznej z praktyką.

„[...] istota ludzka jest pamięcią, która działa. Jeśli potwierdzę, że robiłem teatr przez przypadek, albo że teatr, jako sztuka, nigdy mnie nie pociągał, zdaję sobie sprawę, że moje słowa brzmią fałszywie i arogancko. A jednak są prawdziwe. [...] Robiłem teatr, zatem byłem zainteresowany ekspresywnymi [*expressive*] problemami tego rzemiosła. Ale to przedekspresywny poziom organizacji fascynował mnie bardziej, poziom organicznej dramaturgii i — na drugim biegunie — poziom dramaturgii, który nazwałem ewokatywnym [*evocative*], powodującym zmianę stanu: odwrócenie, erupcję Nieporządku w porządku wydarzeń, fabuły i montażu” (s. 210–211).

Trudno powiedzieć, co było pierwsze — innymi słowy, kto ma rację, Sartre czy Grotowski? Niels Bohr ujął to w słowa, które na motto wybrał również Eugenio Barba: przeciwności uzupełniają się (*opposites are complementary*). Praktyka i ontologia są przeciwieństwami o tyle, o ile się uzupełniają. W *On Directing and Dramaturgy* są ze sobą powiązane, splecione, złączone, jedna wynika z drugiej, prowadzą do siebie nawzajem, podobnie jak różne rodzaje dramaturgii składające się na technikę montażu spektaklu, opisywane przez Barbę, przeplatają się z fragmentami jego życiorysu.

Prosty przykład: „Skąd się wywodzę” oraz „Kto uczynił mnie tym, kim jestem?” to tytuły dwóch podrozdziałów. Pierwszy umieszczony jest pomiędzy częstkami dotyczącymi najważniejszych używanych w pracy terminów i organizującym całość książki wprowadzeniem podziału na trzy poziomy dramaturgii (organicznej, narracyjnej i ewokacyjnej). „Kto uczynił mnie tym, kim jestem?” to niby autobiograficzna opowieść o powojennej Europie (nawet jeśli pojawia się tam wspomnienie z Singapuru) i tym, jak znalazł się w niej młody Eugenio Barba, rozdzielające dwa fragmenty poświęcone (nie)budowaniu narracji. Rozdzielające to jednak nie jest szczęśliwe słowo, może raczej łączące?

Gdyby książka ta nosiła jedynie tytuł *On Directing and Dramaturgy*, można by mieć pretensję do autora, że zbyt często odchodzi od tematu,

że jego wywód jest nieprzejrzysty, często redundantny, a do tego te ciągle opowieści o dzieciństwie, podróżach, rodzinie, listy wymieniające z przyjaciółmi i przypowieści, wszechobecne w całym tekście, i tak już dość przesadnie podniosłym, gdyż napisanym głównie w czasie przeszłym³. Wszystko jest jednak w porządku, a właściwie w Nieporządku, gdyż książka ta nie jest podręcznikiem, a oprócz tytułu *On Directing and Dramaturgy* ma jeszcze drugi — *Burning the House*⁴.

„Learn to predict a fire with unerring precision
Then burn the house down to fulfill the
prediction”⁵.

Trudno dokładnie określić, jaką rolę te słowa Miłosza pełnią w książce. Oczywiście, są mottem, kluczem i motywem przewodnim, do którego Barba powraca, dodając coraz więcej kontekstów. „Dziecię Europy” — Eugenio Barba, emigrant, reżyser (włoski, duński, a może polski?⁶), podróżnik, artysta i odkrywca, uczeń i nauczyciel (czy może mistrz?) pozostaje wierny swojej technice, którą — zgodnie z logiką przytoczonej tu na początku wypowiedzi Grotowskiego — całkiem niezłe oddaje myśl Miłosza.

Można by zaryzykować, że w pewnym sensie to właśnie tym dwóm wersom jest poświęcona cała książka, ale to szalenie nieprecyzyjne, gdyż tematem jest teatr i życie jej autora. Od-

³ Bardzo interesujące jest spostrzeżenie uczestnika ISTA z Bonn, który będąc w 1980 roku świadkiem wypowiedzi Eugenia Barby, dotyczącej jego pracy, a poświęconej jego podróżom i doświadczeniom, skomentował: „Być może to jest jedna z jego ustnych improwizacji, podobnych do tych poprzedzających jego prace nad przedstawieniem” (s. 166).

⁴ Ciekawe, że w polskiej wersji tytułu akcent jest przeniesiony na to, co w wersji angielskojęzycznej stanowi podtytuł.

⁵ „Umiej przewidzieć pożar z dokładnością nieomylną. / Po czym podpalisz dom i spełni się co być miało”. Czesław Miłosz, *Dziecię Europy* (1946).

⁶ Zob. N. Taviani, E. Barba, *Odpowiedź miesieciom wiatr. Pięćdziesiąt lat później*, „Performer”, nr 1 (www.grotowski.net).

wołując się do opisu działania świata baśni ze strony 21, powiedziałbym⁷, że te dwie linijki tekstu są „martwym krukiem włożonym do kieszeni”. A na wypadek zarzutu (słusznego zresztą), że to mało zrozumiałe, wsparłbym znalezione w książce słowami Bohra: „Co jest przeciwieństwem prawdy? Kłamstwo? Nie, to precyzja”⁸.

*

W podrozdziale „A dramaturgy of dramaturgies” Eugenio Barba porównuje tworzenie spektaklu do procesu wytwarzania perfum. Kiedy wszystkie składniki mieszają się, nie ma możliwości, aby odwrócić proces. Można wprawdzie przeprowadzić analizę, ale dowiemy się z niej najwyżej, co i w jakich proporcjach zostało użyte — to wszystko. Metafora ta „demonstruje niemożliwość: nie istnieje połączenie między analizą a procesem” (s. 204).

Podobnie rzecz się ma z warszatem reżysera, z jego techniką. Zwykło się ją nazywać *metoda*. Jest to ogromnie problematyczne pojęcie, od lat powoduje nieporozumienia, zwłaszcza w odniesieniu do Stanisławskiego i Grotowskiego.

Eugenio Barba we wprowadzeniu do swojej książki napisał: „Czasami mówiłem, że nie mam metody. «To nie prawda», ponieważ znalazłem i stosowałem systematycznie różne techniki, zasady i konwencje, które byłem w stanie skutecznie objaśnić. «Jest to prawda», ponieważ rdzeń metody nie zawiera wskazówek, które mogłyby zostać sformułowane i zastosowane, ale mgławice impulsów, które muszą być odsłonięte i obudzone w nas. [...] Impulsy te były połączone z moją osobowością i biografią, powodowane przez te ciemne siły, które prowokowały moje sprzeczności. «Moje rany, palące

⁷ „Prawdziwy sens jest zawsze osobisty i nieprzekazywalny” (s. 187). Nie jest to książka naukowa, toteż czuję się zwolniony z obowiązku pisania o niej tak jakby była. Jeśli piszę w pierwszej osobie, to chcę powiedzieć coś ważnego — z wyjątkiem niniejszej uwagi.

⁸ „What is the contrary of truth? A lie? No, it is clarity” (s. XV).

wichry, moje przesady» wszystkie były częścią mojej metody” (s. XX).

Trzeba pamiętać, do czego odnosi się wypowiedź o metodzie, czyli o szczególnym rodzaju teatru, który nie będąc może w opozycji do tego, co zwykło się wyobrażać słysząc to słowo (ogólnie rzecz biorąc, teatr dramatyczny ze sceną w stylu włoskim), jest w gruncie rzeczy odmienną dziedziną sztuki.

„Teatr, który ma zdolność mówienia do każdego widza w odmiennym języku, nie jest fantastyczną ideą ani utopią. To jest teatr, dla którego wielu z nas, reżyserów lub liderów grup, trenowało przez długie lata. Na początku nie byliśmy tego świadomi i wierzyliśmy, że badamy tajemne źródła sztuki. Wtedy uświadomiliśmy sobie, że zwiedzamy katakumby bezprzemocowej [*non-violent*] rebelii” (s. XIX).

Może to zupełnie oczywiste, a jednak często gdzieś umyka specjalistom od teatru — zarówno tym, którzy chcą go tworzyć, jak i tym, którzy chcą o nim pisać — niezależnie od tego, czy „metoda” jest, czy jej nie ma, fakt, że nie może być po prostu zbiorem dyrektyw, wynika z natury przedmiotu, do którego się odnosi. Często może się wydawać inaczej i wiele wysiłku poświęca Eugenio Barba, aby temu popularnemu nieporozumieniu zapobiec. Po pierwsze, słowa takie jak „rebelia” i wiele innych, podobnych dawno się zużyły. (Co świetnie zauważył już Grotowski). Po drugie: „mamy nawyk czytania historii współczesnego teatru do góry nogami. Nie zaczynamy od rozpalonych rdzeni pytań i obsesji mistrzów Nieporządku, ale od racjonalności lub poezji ich wydrukowanych słów” (s. 19). Dzieje się tak zapewne dlatego, że niezwykle trudno jest utrzymać równowagę Nieporządku, zwłaszcza w książce, której forma jest nieubłagane liniowa. Stąd zapewne przedłużenie techniki pracy z aktorem, polegającej na wprawianiu go w zakłopotanie, aby pomóc mu w pracy, na prowadzenie wywodu dezorientującego czytelnika, co w efekcie jest rewelacyjną wykładnią opisywanej w nim „metody”.

Wspomniane tu już Nieporządek i Błąd to dwa bardzo ważne „słowa-mosty”. Nieporządek, który najchętniej pisałbym z myślnikiem — jak w tytule *Nieboska komedia* — jest w książce opisywany za pomocą kilkunastu, może po-

nad dwudziestu różnych metafor. Nieporządek to rytuał, Nieporządek (pisany wielką literą) to dzień, w którym zmarł ojciec Eugenia Barby, Nieporządek to zasada organizująca dzieło sztuki, to coś pozwalającego widzom zrozumieć grę aktorów, reżyserowi zorganizować przedstawienie, to zasada rządząca światem baśni.

Błąd (niekoniecznie pisany wielką literą) ma dwa oblicza. Stałe i płynne [*solid, liquid*]. Ten pierwszy „może być zmierzony, ukształtowany lub zmodyfikowany, w ten sposób tracąc swą jakość niedokładności, nieporozumienia, niewystarczalności lub absurdalności. Może być sprowadzony z powrotem do zasady i przemieniony w porządek” (s. 20). Ten drugi „nie może być uchwycony lub oszacowany. [...] Sygnalizował coś nadchodzącego z oddali. Zauważyłem, że pewna scena była «błędna» lub że wszystkie moje wysiłki prowadzące do przyjęcia przedstawienia na świat były mylne. Ale zmuszałem się do bycia cierpliwym i nie robiłem natychmiastowego użytku z inteligencji. Czułem, że «błędna» scena lub mylna struktura przedstawienia nie może być skorygowana, ale rozwijana [*followed up*]. Sam fakt, że były tak «oczywiście» błędne, kazał mi podejrzewać, że nie było to zaledwie nierozsądne, ale wskazywało na równoległą ścieżkę” (s. 20). Błąd to szansa na odnalezienie Nieporządku.

Osnową książki jest podział na trzy poziomy organizacji przedstawienia. Trzy poziomy organizacji Nieporządku⁹. Mówiąc o poziomach organizacji autor wybiera słowo bardzo teatralne — „dramaturgia”. Mamy zatem poziom organiczny (lub dynamiczny) dramaturgii, poziom narracyjny i poziom ewokacyjny.

Dramaturgią jest nazwane również coś innego. Obok poziomów organizacji dramaturgia odnosi się też do zasady montażu. Słowo „montaż” nie pada często, Barba używa go zresztą, jeśli już, w znaczeniu czynności, nazywając montażem łączenie ze sobą poszczególnych scen i wątków. Wyróżnia za to dramaturgię odwracania znaczeń, przeplatania nici przedstawienia, łączenia i rozłączania elementów, tworzenia związków, zagęszczania i zwielokrotniania znaczeń.

⁹Oczywiście przedstawienie i Nieporządek nie są sobie tożsame. Pozostawiam to zdanie,

Wreszcie istnieją jeszcze trzy rodzaje dramaturgii, razem stanowiące kolejną perspektywę, z której reżyser patrzył na swoją pracę. Doszedłszy z czasem do wniosku, że przedstawienie jest: „teatralną kompozycją będącą rezultatem wielości działań” (s. 20) aktorów, reżysera i widzów (ważne, aby podkreślić, że — jego zdaniem — wszyscy uczestnicy przedstawienia są aktywni), dokonał podziału na dramaturgię aktora, reżysera i widza.

Podziały te, chociaż dość logiczne i po trochu wytłumaczone w tekście, nie są kluczowe. Stanowią po prostu część języka, jaki w trakcie pięćdziesięciu lat życia w teatrze wypracował na własny użytek Eugenio Barba. Podobnie jak jakieś 25 słów¹⁰, wraz z „błędem” i Nieporządkiem, które rozumie on zupełnie po swojemu, gdyż odnoszą się do świata przedstawień — tych stworzonych, planowanych i tych nieprzeznaczanych, czyli biografii, lektur itd.

Popelniając zatem świadomie błąd (w znaczeniu potocznym) czytania historii teatru wspak — postarajmy się jednak co nieco tutaj wyjaśnić.

Organiczny poziom organizacji przedstawienia to jakby jego szkielet. Oddziałuje na widzów bezpośrednio przez zmysły, przede wszystkim wzroku — w działaniach aktorów

które wydawać by się mogło pustą retoryczną zabawą, aby podkreślić nadrzędną zasadę paradoksu i uzupełniania się sprzeczności, dominującą w książce, technice i metafizyce autora.

¹⁰W podrozdziale „Słowa-mosty” Barba wymienia ich 23: „rewolta”, „pusty rytuał”, „dysydencja” (*dissidence* — może chodzić o inność lub mieć zabarwienie polityczne), „wrażliwość” („która jest rzeczywistością samotności”), „transcendencja lub, jak dziś wolę mówić, przesąd” (*superstition*, kolejne trudne do przetłumaczenia słowo). *Sats* (impuls), *kraft* (siła), „efekt organiczny”, „energia”, „rytm”, „przepływ” (*flow*), „dramaturgia”, „taniec”. „Odmowa”, „rzemiosło”, „pływająca wyspa”, „barter”, „emigracja”, „rana” (okaleczenie?) (*wound*), „pochodzenie” (początek?) (*origin*). „I również traf” (*serendipity*) (s. 2–3). W całej książce pojawia się jednak znacznie więcej słów, które rozumie on „po swojemu” takich jak: „partytura” (*score*), „przestrzeń-rzeka”, „działanie głosowe” albo nawet „DNA”.

(pozycji ciała, ruchu w przestrzeni lub bezruchu), kolorach, kształcie, fakturze i materiale, z którego są zrobione kostiumy i rekwizyty. W dźwiękach, przede wszystkim głosie, jako że głos dla Barby oraz szerszej tradycji teatralnej, z której się wywodzi, a której sztandarowym twórcą był Jerzy Grotowski, jest sprawą kluczową, głos traktuje się jak przedłużenie ciała aktora, który jest zdolny do fizycznego oddziaływania na otoczenie (widzów, innych aktorów). Mówiąc o organicznym poziomie organizacji, Barba odwołuje się do jeszcze jednego pojęcia, którego chyba pierwszy w teatrze użył Grotowski, mianowicie do gadziego mózgu¹¹. Sugeruje tym samym, że „rozumienie” organicznego poziomu organizacji przedstawienia odbywa się z pominięciem świadomości, niejako bezpośrednio. Dlatego często widzami przedstawień Odin Teatret są dzieci ze szkoły w Holstebro, które — jak mówi reżyser — nie dają się zwieść warstwie narracyjnej, często nie mogą jej po prostu zrozumieć, jednak doskonale wyczuwają, czy na poziomie organicznym wszystko jest w Nieporządku. Organiczny poziom organizacji to ten, który wywołuje u widzów nie zawsze zrozumiałą dla nich entuzjizm, podniecenie czy przestrasz. Jest czymś w rodzaju witalnej siły przedstawienia, poziomem, na którym kumuluje się jego energia, wynikająca z „antagonistycznych sił” zawartych w działaniach aktorów, polegających na negacji tychże działań w czasie ich wykonywania (s. 57). Kończąc obszerny i złożony rozdział poświęcony dramaturgii organicznej Barba pisze o przedstawieniu jako o istocie, stworze lub dosłownie „kreaturze” [*creature*] pojawiającej się w wyniku wspięcia się twórców na szczyty ich możliwości, ma ona swój własny rozum, narzuca dokonanie trudnych wyborów, pokazuje drogę i domaga się podążenia nią, innymi słowy — przedstawienie jest pełne niezależnego życia.

¹¹To pojęcie implikujące bardzo szeroki kontekst skojarzeń związanych z fenomenologią (głównie Maurice’a Merleau-Ponty’ego), ewolucją człowieka i zagadnieniami biologicznymi, jak również szeregiem pojęć antropologicznych, których przywołanie wymaga raczej osobnego tekstu.

Poziom narracyjny nie może istnieć bez organicznego. Jest wyższym poziomem organizacji. Karmi się inspiracjami, tekstami kultury wszelkiego rodzaju. Jest trudnym przejściem „od zerknięcia do widzenia” [*from glance to vision*]. Rządzi się własnymi prawami (jest na przykład wolny od zasady przyczynowości, chociaż może ona obowiązywać w pewnych obszarach) oraz ma wewnętrzną strukturę (przypominającą trochę strukturę internetu) z węzłami łączącymi poszczególne wiązki na zasadzie, którą czytając książkę opisałem na marginesie: $1 + 1 = 1$. W podrozdziale: „Symultaniczność: opowiadanie zgodnie z prawami przestrzeni” autor przywołuje sposób działania piktogramów — jak mówi, esencji montażu dla Pounda i Eisensteina (s. 101) — gdzie dwie treści współistnieją ze sobą, łącząc się w jedno.

Poziom narracyjny odwołuje się do skojarzeń i aluzji. Praca nad nim, podobnie jak w przypadku poziomu organicznego, może skończyć się dopiero wtedy, gdy uzyska on niezależne życie, ale jego jakość jest inna. Nie wystarczy połączenie wielu rzeczy, struktura musi być emergentna (aż dziwne, że to słowo nie pada w książce). Potwornie upraszczając i właściwie krzywdząc wysiłki Barby — jednak klarowność jest wrogiem prawdy — można powiedzieć nadużywając jego własnego przykładu, że kiedy z opowiadania Kafki i baśni Andersena wyłoni się historia Chrystusa mieszkającego na Bałkanach, wtedy poziom narracyjny jest ustanowiony.

Wreszcie poziom trzeci. Jak przyznaje Eugenio Barba, nie zawsze udaje się go osiągnąć. To tutaj widz przeżywa (lub nie) doświadczenie Nieporządku. To tutaj odkrywają się znaczenia, których nie sposób przewidzieć ani zaplanować. To poziom organizacji, który reżyser pozostawia widzowi, zresztą zdając sobie sprawę z tego, że i tak nie ma nań decydującego wpływu. To najtrudniejszy do opisania oraz osiągnięcia poziom organizacji przedstawienia, który między innymi polega na tym, że (D)dezorganizuje. Na tym poziomie dopiero jest ten teatr, którego opis przytoczyłem na początku, mówiący do każdego widza w odmiennym języku.

Wziąwszy pod uwagę fakt, że założyciel Odina właściwie stale powtarza te same zasady, tylko w różnych okolicznościach, powyższe wnioski dotyczące dramaturgii, będące zresztą okrutną przemocą, są wyciągnięte na podstawie najwyżej połowy treści książki. A co z resztą?

W książce poza trzema rozdziałami dotyczącymi dramaturgii i podrozdziałami opisującymi ich aspekty są jeszcze cztery „Intermezza”, „Prolog”, „Wstęp”, rozdział pierwszy pt. „Pusty rytuał”, w którym wprowadzane są najważniejsze pojęcia, oraz „Epilog”. Do tego znajduje się w nim jedenaście podrozdziałów zapisanych kursywą, które uzupełniają i komentują to, co dzieje się wokół tematu książki, a jeden podrozdział, „Kaosmos”, jest w spisie treści wyróżniony spośród pozostałych, prawdopodobnie dlatego, że ma odmienną strukturę, a komentarzy kursywą jest tam wiele, gdyż poświęcony jest procesowi powstawania przedstawienia, który ilustruje działanie narracyjnego poziomu organizacji. Co niewiarygodne — książka jest niesamowicie spójna, chociaż niejednorodna. Oczywiście zasadą organizującą jest Nieporządek.

Moje intermezzo:

Szkic struktury rozdziału w książce Barby

Wstęp — cytat, jakaś bajka, przypowieść, wspomnienie, wiersz. Ogólnikowe zarysowanie tematu, z kilkoma punktami zaczepienia. Raczej wiedza powszechna, ale często wypowiedziana w sposób tajemniczy. Kontrprzykład — jak robią wszyscy inni naokoło, to znaczy nienazwani niektórzy, których się nigdy nie potępia, ale równie często z nimi zgadza. Odwołanie do historii Odina i powrót do zagadnienia. Dużo, dużo przykładów, które są szczegółowe. Pozorne wyjaśnienia — pomieszanie ze wszystkim, co występuje w książce... i wieczne „zacieranie śladów”, które ma przecież pomóc w rozumieniu... a co najdziwniejsze — pomaga.

Funkcje niektórych z części książki są dość łatwe do odgadnięcia. „Intermezzo”, w którym czytelnik ma dostęp do komentarzy aktorów Odina na temat ich pracy oraz komentarzy reżysera na temat poprzednich komentarzy, bardzo pomaga zorientować się w języku samego

Eugenia Barby, gdy jest on skonfrontowany z językiem innych uczestników tego samego procesu. „Intermezzo” będące zapiskami jednego z uczestników ISTA w Bonn ma bardzo podobną funkcję, zdradza jednak, jak Barba przekazuje wiedzę innym, oczami kogoś jeszcze bardziej z zewnątrz i stanowi kolejną pomocną dłoń wyciągniętą do czytelnika.

On Directing and Dramaturgy: Burning the House to książka bardzo przemyślana, doskonale skomponowana, a do tego wciągająca i czasem najwzyczajniej w świecie zabawna.

Podrozdziały kursywą można czytać zupełnie osobno. Zawierają głównie wątki autobiograficzne, opowiadają o rodzinie autora, życiu, podróżach... Sprawiają wrażenie osobistych, ale nie prywatnych, co dzisiaj jest już bardzo rzadką jakością. To przy ich lekturze przyszło mi do głowy, by Eugenio Barbę przezwąć w tym tekście „Dziecięciem Europy”. Z wielu powodów, nie tylko dlatego, że sam się o to prosi, czyniąc z fragmentu wiersza Miłosza lejtmotyw całej książki. Również dlatego, że wyziera z nich głęboka europejskość w najlepszym sensie tego słowa, prawie już zapomnianym. Jedność kultury, zrozumienie i poszanowanie wspólnych wartości. W końcu — cóż może być bardziej europejskiego niż (1) międzynarodowa (bo jakażby inna) (2) szkoła (Barba tłumaczy to inaczej, ale pamiętajmy o tradycji Akademii i Lyceum) (3) antropologii (ponoć nie ma drugiej bardziej europejskiej dyscypliny), a do tego (4) teatru.

Ze wszystkich tych niby-dodatkowych darów koniecznie należy wspomnieć szerzej o opisie pewnego szczególnego przedstawienia. Oprócz uwag wprowadzających czytelnika w sposób, w jaki książka jest napisana, jej zasadniczą część, w której autor odnosi się do wielu przedstawień Odina Teatret, poprzedza opis jednego, które nie powstało i raczej nie powstanie.

Przypomina ono pod pewnymi względami *Apocalypsis cum figuris* przez oszukańczą i bezwzględną grę podejmowaną przez grupę ludzi z obcym, nazwanym w opisie The Poor Black Man. W telegraficznym skrócie, jest to historia czarnego mężczyzny, który cudem uszedłszy z życiem z rąk Ku Klux Klanu, budząc się, traci orientację, w jakim świecie się znajduje. Trafia do domu starców, którego pensjonariu-

sze postanawiają zabawić się jego kosztem, udając ozdrowienia i składając mu hołdy. Odbywa się spowiedź, w czasie której jeden z nich umiera. The Poor Black Man podejmuje próbę wskrzeszenia zmarłego kładąc się na jego zwłokach, a pozostali zatraskują wieko trumny. Grupa niesie trumnę na stos, podpala go i ucieka. Przedstawienie kończy się pożarem, The Poor Black Man powraca z pochodnią i podpala nie tylko scenę, ale w ogóle cały teatr, z którego jedynie on wychodzi cało.

*

Barba, co już zostało powiedziane, znajduje szczególnie upodobanie w zacieraniu śladów — *Burning the house*. Jednak w żadnym wypadku nie oznacza to, że cokolwiek fałszuje. Czynność zacierania śladów wiąże się raczej z awersją do klarowności. Często nadmiar informacji powoduje jedynie dezorientację. Dlatego nie ma ani w tej książce, ani w innych ją poprzedzających, szczegółowych wyjaśnień, jaką drogą dochodził do swoich wniosków, lub skąd zaczerpnął pewne pojęcia czy inspiracje. Nie są to przecież publikacje naukowe.

A co by się stało jeśli spróbować jednak odtworzyć zatarty szlak?

W książce *Ziemia popiołu i diamentów*, znajduje się taki oto fragment:

„Żałoba» — oto określenie, które wiąże się z aktorami Grotowskiego. Myślę o mojej matce, która straciła męża w wieku trzydziestu trzech lat. Mogła śmiać się, bawić, rozmawiać albo flirtować z innymi mężczyznami, lecz w najciemniejszym zakątku jej serca tkwiła świadomość niepowetowanej straty, wspomnienie gromu, który uderza, pozwalając ci przeżyć, lecz jednocześnie obraca w popiół dom, w którym wyrosłeś”¹².

Prawdopodobnie pisząc te słowa Eugenio Barba już pracował nad swoją kolejną książką. Ale czy już wtedy zawierała ona odniesienia do biografii jego matki i gdzie podziało się w niej

połączenie tego obrazu z aktorami Grotowskiego? To naiwne pytania, które właściwie nie potrzebują odpowiedzi. Fakt, że właśnie ten obraz znalazł swoje miejsce w zupełnie innej publikacji, pozwala jednak na uruchomienie procedury cofania w czasie, nie będącej jednak czytaniem historii teatru wstak.

„Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej,
Wokoło lecą szmaty zapalone;
Gorejąc nie wiesz, czy stawasz się wolny,
Czy to, co twoje, ma być zatracone?
Czy popiół tylko zostanie i zamęt,
Co idzie w przepaść z burzą? — czy zostanie
Na dnie popiołu gwiaździsty dyament,
Wiekuiestego zwycięstwa zaranie!”

Barba wyznaje na początku *Ziemi popiołu i diamentu*, że pomysł przyjazdu do Polski zawdzięcza właśnie filmowi Andrzeja Wajdy. Jerzy Andrzejewski na motto i tytuł swojej powieści wybrał fragment za *kulisami* Norwida. I znów — uważam za zupełnie nieistotne, czy Barba znał ten czy inny fragment twórczości Norwida, ani czy w ogóle poza wielokrotnym obejrzeniem filmu przeczytał kiedykolwiek powieść Andrzejewskiego.

Czymkolwiek jest „palenie domu”, obracanie go w popiół — obrazem, gestem, myślą, aktem twórczym — zbieżność między Norwidem a Barbą w tej kwestii jest niemal mistycznie tajemnicza, a jednak ani trochę nie zaskakuje. Co więcej, sędzę, że Norwid w jakiś sposób tłumaczy zagmatwany przekaz *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. Czy Eugenia Barby nie można w takim razie uznać za poszukiwacza diamentów? O ileż lepiej brzmi to niż podpalacz domów!

*

„Epilog” stanowi inne marzenie — sen. On również kończy się obrazem płonącego domu, tyle że w oddali. Jak większość podrozdziałów i ten jest poprzedzony krótkim cytatem, fragmentem, jednym z tych drobniaków, które żyją własnym życiem w spektaklach Odin oraz napędzają narracyjną dramaturgię. Są to słowa Wiśławy Szymborskiej z wiersza *Przylot*:

„Tej wiosny znowu ptaki wróciły za wcześniej.
Ciesz się rozumie, instynkt też się myśli”.

¹²E. Barba, *Ziemia popiołu i diamentów*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2001, s. 39.

Jeśli czytelnik pozwoli autorowi poprowadzić się wybraną przez niego drogą do jej końca, znajdzie tam odpowiedź na pytanie „dlaczego”, a cała trudność polega na tym, aby je umiejętnie zadać. Po czym puścić wszystko z dymem i patrzeć jak płonie.

Książka opatrzona jest dedykacją: „To the secret people of the Odin”, może zatem wypada, aby Roberta Carreri miała ostatni głos:

KAZIMIERZ KOWALEWICZ
Łódź

NARRACJA ENCYKLOPEDYCZNA O EUROAZJATYCKIM TEATRZE

Gdy spoglądamy na współczesną naukę, od razu zauważamy jej wielkie osiągnięcia, które w zależności od tego, jaką dyscyplinę bierzemy pod uwagę, albo skutkują istotnymi zmianami w naszym bezpośrednim otoczeniu, łączą się z powstaniem nowych technologii, między innymi tych, które służą ludzkiemu komunikowaniu się, a także takich, które objawiają się postępami w dziedzinie medycyny, z utęsknieniem przez wszystkich oczekiwany, albo — oderwijmy się od spraw „przyziemnych” — są to dokonania nauk, które przedstawiają fascynującą wizję kosmosu.

Choć już od dawna wszystko to, co dzieje się w nauce, nosi miano rewolucji, to wydaje się, że na naszych oczach rzeczywiście dokonuje się taka jakościowa zmiana. W większości te rewolucyjne dokonania łączą się z dążeniem do opanowania teraźniejszości i pokierowania nią ku lepszej przyszłości. Jeżeli jeszcze uważniej przyjrzymy się temu, co dzieje się w nauce, to bez trudu zauważymy, że działania poznawcze nakierowane na przyszłość stanowią tylko część praktyk mających prawo do użytej wyżej etykiety. Nie inaczej jest bowiem w przypadku dyscyplin, które w swych dociekaniach wychylone są w przeszłość, badają choćby dzieje naszej planety i ślady zamieszkujących ją wiele lat temu ludzi, a także naszych zwierzęcych przodków.

Adres do korespondencji: kowalew@uni.lodz.pl

„Czasami słowa Eugenia są racjonalne, a czasami irracjonalne, pomagają, zaskakują, wyjaśniają, dezorientują, ranią i frapują. Często wyrażają odwrotność tego, co powiedział dzień wcześniej. Patrząc wstecz, mogę dostrzec, że wprawiał nas w zakłopotanie celowo, by skłonić nas do wyjścia z naszych kokonów. Czasami mu się udawało, ale nie zawsze” (s. 81).

Okazuje się, że pytania o naszą przeszłość są dla wielu nie mniej intrygujące niż pytania o teraźniejszość czy przyszłość. Osiągnięcia w studiach nad przeszłością są imponujące. Co jakiś czas, a nie są to daty jakoś specjalnie odległe, dowiadujemy się o odkryciach, które pokazują, jak bogatym w swej różnorodności owocem rozmaitych mieszanek genetycznych zachodzących przez setki lat jesteśmy my — ludzie współcześni. W świetle ostatnich analiz możemy sądzić, że nasz rodowód jest azjatycki. Najkrócej mówiąc, nasza ścieżka rozpoczyna się gdzieś na birmańskich rozlewiskach. Ale co przyniesie kolejne ważne odkrycie — tego jeszcze nie wiemy. W każdym razie nasza genetyczna różnorodność nieustannie nabiera nowych odcieni czy kolorów. Zresztą to wcale nie oznacza, że już dzisiaj nie mamy dostatecznie wiele materiału do dyskusji. Od pewnego czasu wiemy choćby, że istnieją dwa gatunki rodzaju *Homo*, gdyż dwa miliony lat temu obok naszego przodka *Homo habilis* żył także *Homo rudolfensis*.

W takiej rewolucyjnej sytuacji trudno trwać w przekonaniu, że tylko badania świata mikro i — przykład już chyba trochę staroświecki — zainteresowania ze sfery nanotechnologii mogą przyczynić się do postępu wiedzy. Dokonania paleontologów i antropologów (fizycznych — jak się czasem mówi) pokazują, że w każdym obszarze poznania musimy być gotowi na nowe, rewolucyjne — by użyć tej starej etykiety — odkrycia. Wydaje się więc, że w przypad-

ku wspomnianych ustaleń paleontologicznych szczególnego znaczenia nabierają prace, które różnorodność pozwalają dostrzec w jeszcze innym wymiarze — w kulturze bądź w określonej dziedzinie sztuki, w teatrze. Być może jest to tylko przypadek czy paradoks, ale niewykluczone, że kryje się za tym jakaś głębsza naukowa logika. Zdziwiająca jest zbieżność między ustaleniami antropologów czy paleontologów a badaniami historyka teatru, nawet jeśli podróż swoją rozpoczyna on w innym miejscu i dopiero zmierza na azjatycki kontynent. Ten historyk to Nicola Savarese, a nasz przedmiot zainteresowania to jego książka poświęcona teatrowi euroazjatyckiemu¹.

Składa się ona z sześciu rozdziałów, a każdy z nich, niezależnie od długości, podzielony jest na osiemnaście części. Tytuły rozdziałów nie zawsze bezpośrednio ujawniają swoją teatralną treść, wskazują na nią dopiero tytuły poszczególnych części.

Opisując i rozwijając poszczególne wątki autor korzysta z rozmaitych źródeł, poza tekstami dramatycznymi, także z wypowiedzi twórców teatru, historyków i krytyków teatralnych, z opowieści podróżników i tekstów literackich, z prac malarskich, ale także z ustaleń „zwykłych” historyków. Te różne, umiejętne użyte materiały pozwalają na wyczerpujące, jasne i przejrzyste omówienie danej kwestii, czytelnie wskazanej w tytule każdej ze wspomnianych osiemnastu kolejnych części. Narracja dzieli się na sześć odcinków, od starożytności do końca XX wieku. Starając się przybliżyć czytelnikowi sposób postępowania autora, przyjrzyjmy się pierwszemu i ostatniemu z rozdziałów oraz skupimy się zarazem na części pierwszej, środkowej i ostatniej każdego z nich.

Rozdział pierwszy dotyczy obszaru od starożytności do renesansu i poświęcony jest egzotycznemu mitowi Azji, który w owym czasie znajduje odzwierciedlenie w rozmaitych praktykach teatralnych. W pierwszej części rozdziału Savarese nie ustala żadnych metodologicz-

nych założeń, nie wykląda jakichkolwiek „teoretycznych” podstaw swojego dalszego postępowania. Po prostu pisze, opowiada o tym, co wie. Sama zaś opowieść rozpoczyna się od tego, co zawarte w emblematycznej formule — teatr euroazjatycki — czyli od Grecji. Pierwsza część dotyczy obrazu Azji w greckiej tragedii, mówiąc jeszcze dokładniej — jest to obraz Indii w dramacie Ajschylosa *Błagalnice*. Nie ma większego znaczenia, że sąsiadują one tutaj z Etiopią, w popularnym ujęciu Indie i Etiopia stanowiły jeden kraj — wyjaśnia czytelnikowi autor. Dopiero Herodot dostarczył współczesnym bardziej dokładnego geograficznego materiału, ale sam też nie uniknął szkodliwego wpływu na wiedzę o geograficznych granicach Orientu. Przedstawiając wojny między Grekami i nie-Grekami, zaprezentował zarazem różnice między Grecją i Azją. Nie-Grecy to barbarzyńcy. Ten intensywny i kompletny obraz pozostawał długo w umysłach ludzi Zachodu, właściwie do czasów nowoczesnych. Jak zauważyła jedna z badaczek, Edith Hall, którą autor cytuje, dramat był źródłem greckich konceptualizacji niegreckiego świata. Oburzające etniczne stereotypy i szowinistyczne dowcipy można spotkać u Arystofanesa i autorów komediowych, ale — jak pokazuje wspomniana Hall — „tragedia jest ważniejszym niż komedia źródłem stwierdzeń o barbarzyńcach” (s. 15). W rzeczywistości kontrast między tymi dwoma światami był mniejszy niż u Herodota i w greckiej literaturze — dodaje Savarese. Istniały między nimi związki i oddziaływały na inne rejony wówczas znanego świata.

Autor z troską o naszą wiedzę i pewnością wytrawnego przewodnika prowadzi nas przez rozległe przestrzenie i upływający czas, by dotrzeć do momentu, w którym zostanie odkryte tytułowe sformułowanie rozdziału “The «Maschera» of Marco Polo”. By wyjaśnić jego sens zacytujmy Savaresego: „Postrzeganie ubioru jako wyrazu stylu gwałtownie zostało zastąpione powierzchownym widzeniem nawyków różniących jednostki czy grupy. Na scenie te kostiumy-nawyki powinny być nazwane *maschera* — włoskim terminem, który konotuje zarazem maskę i kostium. A więc «Maschera» of Marco Polo, prototyp egzotycznego kostiumu inspirowanego przez style ubioru Wschodu, jest

¹ Nicola Savarese, *Eurasian Theatre: Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present*, Icarus Publishing, Holstebro–Malta–Wrocław 2010, stron 640.

emblematicznym śladem jednej ze ścieżek prowadzących nieprzerwanie, z rzadkimi wyjątkami, przez zachodni teatr w jego podróży w kierunku Wschodu” (s. 61). Ale wędrowały nie tylko związane ze sztuką idee. Nasz historyk bowiem nie zatrzymuje się w wąsko pojętym obszarze teatru, zwraca uwagę na orientalne motywy związane z produkcją towarów, nawet jeśli nie było znane ich prawdziwe pochodzenie. Zgodnie z przyjętym założeniem została nam jeszcze ostatnia partia rozdziału, zatytułowana „Więzienia Algieru”, w której wiele pisze się o twórczości Cervantesa, traktując jako punkt wyjścia temat „tureckich porywaczy”. Właśnie w teatrze Cervantesa, który rozpoczyna „złoty wiek” hiszpańskiej sceny, oraz w scenariuszach komedii *delle'arte* odnajdujemy przykłady tego tematu. Stary topos — według Savaresego — zostaje teraz wzbogacony przez uwięzienie wśród niewolnych. Pod koniec XVI wieku, jak zaznacza historyk, opozycja między obu wyróżnionymi całościami (Azja i Europa) nie była tak wyraźna.

Jednak tak swobodnie skacząc od podrozdziału do podrozdziału ani nie wspomnieliśmy o egzotycznych przebiegach w średniowiecznym i renesansowym teatrze, nie widzieliśmy orientalnych mimów w Rzymie, ani nie wiemy, co działo się w Bizancjum, przemilczeliśmy egzotyzm, który w epoce Tang był modny wśród Chińczyków, i choć wyjaśniliśmy tytuł rozdziału, to nie powiedzieliśmy nic o „złotym wieku” chińskiego teatru w czasach Marco Polo, nie wspominając o tym, że także nie napisaliśmy o tańcach tego czasu. Może nawet lepiej nie wspominać, jak wiele rzeczy pominęliśmy (nieśluszenie). Nie sposób nie dostrzec, że nie przywołano dotąd jeszcze Jedwabnego Szlaku. Jego nazwa otwiera tekst, który następuje po tytułowych słowach pierwszej części pierwszego rozdziału. To dzięki wędrowkom po tych drogach wszystko, o czym w tym rozdziale była mowa, a także w kolejnych, stało się możliwe, nawet jeśli z czasem dotarliśmy do algierskiego więzienia, w którym parokrotnie przetrzymywano Cervantesa, choć wcześniej udało nam się przeżyć czasy Dżyngis-Chana. Rozpoczęliśmy w Grecji i to był ruch w stronę Wschodu, z czasem okazało się, że prawie zatoczyliśmy koło, choć działo

się to w różnym czasie, by w końcu znaleźć się w tych algierskich kazamatach.

A wcześniej w naszej wędrówce przemierzaliśmy Persję, część Chin, dotarliśmy nawet do Kandaharu, miejsca, którego nazwę słyszymy obecnie co parę godzin, aby dalej przez Mongolię dojść do Konstantynopola. Nasz przewodnik obeznany jest nie tylko z historią, ale również z geografą. Pewnie prowadzi nas nie tylko Jedwabnym Szlakiem z jego trzema rozwidleniami, ale również Szlakiem Stepowym. Rola tych dróg zależy oczywiście od czasu, władców, trwających wojen albo ich skutków. Po wszystkich tych drogach i ścieżkach przesuwają się nie tylko sprzedawcy towarów, ale i artyści, także ci, którzy nie tylko odgrywają scenki, ale tańczą, zonglują i śpiewają.

Ze względu na rozległość przestrzeni, przedział czasu i wielość artystycznych manifestacji, które są brane pod uwagę, tworzy Savarese wyjątkowo solidny fundament pod konstrukcję, która w końcu powstanie — przywołany w tytule dzieła — teatr euroazjatycki. Może zabrzmi to emfaticznie, ale w tej przestrzeni na drogach, które przemierzali artyści podejmujący różne aktywności, wykształciło się wtedy coś, co chyba wolno nazwać swoistym DNA euroazjatyckiego teatru. Kiedy fundament zostanie zbudowany, możemy swobodnie zająć się kształtowaniem budowli. Rozdział drugi książki dotyczy już w znacznej części Europy i tego, jak manifestuje się w niej orientalny egzotyzm w teatrze między XVI a XVII wiekiem. Tytułowy dziki Arlekin staje się jednym z kilku protagonistów europejskiej literatury dramatycznej, a jednocześnie śledzimy, jak po scenach tego kontynentu wędruje turecka muzyka. Między Europą a Azją krążą też w obu kierunkach techniki aktorskie. Sądzę, że autor nie byłby w pełni usatysfakcjonowany, gdyby nie znalazł też miejsca, by zająć się orientalną modą (turecką, ale i po części chińską), i nie poinformował nas o sukcesie tekstu sztuki o chińskim sierocie na zachodnich scenach, w tym amerykańskich.

W kolejnym rozdziale Savarese pisze o zetknięciu Zachodu z teatrem indyjskim, ale również o tym, jak kultura teatralna czasów romantyzmu i postromantyzmu w Europie spotkała się z Orientem i orientalizmem. Istotne

znaczenie miał przekład dramatu sanskryckiego *Siakuntala* na angielski. Wiele miejsca poświęca autor także urodzonemu w Jarosławiu Gerasimowi Stiepanowiczowi Lebidiewowi, który zafascynowany Indiami, podjął działalność teatralną w Kalkucie, wystawił nawet *Moliera*. Savarese opisuje także różne odmiany teatru indyjskiego oraz przypomina studia poświęcone temu teatrowi. Śledzimy także, jak orientalny świat pojawia się w melodramatach i operetkach czy w popularnych tańcach (bajadera). Nadszedł jednak czas, w którym zasadniczy kierunek przepływu artystów między obu kontynentami się zmienił. W rozdziale czwartym Savarese opisuje podróż do Europy (także Polski) japońskich aktorów (Sada Yacco, Otojirō Kawakami) przy końcu XIX i w początkach XX wieku. Pierwsza taka podróż ujawnia rozmaite problemy, od sprawy impresariów po różnice reakcji publiczności i krytyków. Nie bez znaczenia jest także pytanie, jakie ślady ta podróż zostawiła w aktorach. Prawie zbędne jest dodawać, że nie została potraktowana jako sukces w ich oczymie. Piąty rozdział wypełnia opowieść o fascynacji rzeźbiarza Rodina japońską tancerką Hanako i o wsparciu, jakiego jej udzieliła tancerka i choreografka Loïe Fuller. Mit dotyczący orientalnych teatrów wpływał na wysoką pozycję adeptów tańca nowoczesnego, jak choćby Wacława Niżyńskiego. Przełom XIX i XX wieku to jednocześnie czas światowych wystaw, ale też dużej mobilności. Nie bez znaczenia są zainaugurowane badania ludzkiego ruchu i studia nad gestami.

Tak pokrótce, wspierając się też słowami redaktorki tomu, możemy zaprezentować treść od drugiego do piątego rozdziału.

Zgodnie z przyjętym założeniem przejdziemy teraz do rozdziału szóstego. Jego tytuł — „Tradycja różnicy” — nie jest zagadkowy, wręcz przeciwnie ma dostatecznie naukowy charakter, wzmocniony przez podtytuł: „Mit i historia orientalnych teatrów w XX wieku”. Rozdział ten, podobnie jak poprzednie, dzieli się na osiemnaście części. Pierwsza poświęcona jest dialektyce egzotyizmu. Najogólniej mówiąc, chodzi o nasilającą się od początku XX wieku potrzebę odnowienia teatru, a to wszystko, co oferowały teatry egzotycznego Orientu, było

symbolem inności. Jednocześnie w przypadku teatrów Wschodu istotne znaczenie miał fakt, że to, co pochodziło z przeszłości, ciągle było praktykowane i jako żywe mogło być studiowane, ukierunkowując odpowiedzi na nowe potrzeby. Zarazem to, co działo się w różnych sferach życia, od podróży po kolonialne podboje, sprawiało, że koncepcja egzotyizmu musiała się zmienić. Nadszedł czas, kiedy podróże mogły być zaplanowane, a magazyny geograficzne w różny sposób przygotowywały nas na przygodę. Dla części ludzi Orient był nadal „cudownym pozorem”, substancją do skonsumowania. Ale obok tego było inne zainteresowanie — Wschód jako miejsce ucieczki od banalnej nowoczesności, jako antidotum na wszystkie słabości i niedogodności zachodniego świata. To również moment, kiedy podróże artystów Orientu po Europie nie są niczym wyjątkowym. Zarówno ta okoliczność, jak i modne od pewnego czasu wystawy, którym towarzyszą występy rozmaitych artystów z różnych stron świata, także Azji, nakazują zadać sobie pytanie, czy w danym przypadku mamy do czynienia ze sztuką autentyczną? A może to są tylko imitacje?

Dochowując wierności ustanowionej regule przejdźmy teraz do fragmentu ze środkowej części rozdziału. Nieoczekiwanie znajdujemy się w ważnym momencie rozważań dotyczących teatru euroazjatyckiego — chodzi o pisma Zeamię. Odkrycie ich w początkach XX wieku, co prawda w kopii, sprawiło, że nie tylko były one traktowane jako wyraz wyjątkowej poezji, ale stawiano je na równi z *Poetyką* Arystotelesa czy indyjską *Nātyaśāstrą*. Kiedy w 1943 roku odnaleziono jeszcze inne jego pisma, tym razem rękopisy, stały się one przedmiotem wielu studiów i opracowań. Jednym z problemów jest ocena sztuk teatru Nō. Jak pisze Savarese: „Dzisiaj wiemy, że tekst nie jest najważniejszy w sztukach Nō”. W dodatku takich sztuk powstały setki, a tylko kilka z nich, autorstwa Zeamię, ma autonomiczną wartość literacką. Jak stwierdza historyk teatru: „W Nō esencja piękna jest wizualna i w centrum tego, co wizualne, jest aktor” (s. 497). Czytelnik ma teraz okazję, by zrozumieć, skąd brały się choćby niepowodzenia Williama Butlera Yeatesa przy próbach napisania sztuk Nō. Savarese przedstawia historię

jednej z nich ostatecznie zakończoną sukcesem, chodzi o *At the Hawk's Well* (*Jastrzębie źródło*). Ważne dla jej dalszego losu było spotkanie z japońskim tancerzem Michio Itō, to on zatańczył rolę jastrzębia i choć przygotowania do występu były nieco zwariowane, to wszystko zakończyło się dobrze. Yeates zrozumiał też wtedy, że należy wyeliminować ze sztuki wszystko, by móc uczynić koniecznym jedynie obecność aktora. A po latach, kiedy sztuka została przełożona na japoński, była traktowana jak tradycyjna japońska sztuka Nō. Raz jeszcze, stwierdza autor, okazało się, że to, co nowe, gdy ciągle jest powtarzane, staje się tradycją. Jednak ta historia ze sztuką Yeatsa ujawnia jeszcze coś istotnego — przekonanie, że w tym trwającym setki lat procesie wzajemnych oddziaływań najważniejszy jest aktor i jego ciało.

Przestrzegając przyjętego zobowiązania, co do wyboru kolejnych części rozdziału, pominielibyśmy jednak fragment, który jest swoistym podsumowaniem czy ukoronowaniem refleksji, którą na wielu kartach tej książki śledziliśmy. Dlatego wcześniej poświęćmy nieco miejsca części siedemnastej szóstego rozdziału — dotyczącej teatru azjatyckiego w ujęciu Eugenia Barby. U początku tej drogi jest oczywiście jego spotkanie z Jerzym Grotowskim i odbyta we wczesnych latach sześćdziesiątych podróż do Indii. Tekst o kathakali, napisany jako wynik, ale i świadectwo tej podróży, jest — według Savaresego — nie tylko opisem pewnego doświadczenia, ale też sugestią czy propozycją teatru, który dopiero powstanie. Miał on także istotne znaczenie dla tego, jak Barba pracował z własnym zespołem, który założył w roku 1964. Jak pisze Savarese, z czasem teatry azjatyckie dla Barbby: „stają się preferowanymi partnerami w analizie aspektów procesu teatralnego, takich jak trening aktora i techniki przedstawienia, które poprzedzają proces twórczy i czynią go żywym” (s. 558). Po latach efektem tego nowego podejścia do teatru azjatyckiego była koncepcja teatru euroazjatyckiego i badania z zakresu antropologii teatru. Barba miał świadomość, że aktorowi zachodniemu brak jest wiedzy, jak stworzyć materialną bazę sztuki, którą uprawia, nie miał też systemu zasad, do których by się odnosił. Miał oczywiście tekst i reżyserskie uwagi, ale nie

dysponował zasadami działania, które mogłyby ułatwić mu twórczość. Inaczej jest w przypadku aktora teatru azjatyckiego, który dysponuje rozległym repertuarem działań i skodyfikowanymi zasadami. Aktorzy ci najczęściej są zamknięci w obrębie własnej tradycji i są gotowi strzec dziedzictwa, nawet kosztem izolacji. Ale z drugiej strony — jak wyjaśnia Savarese — troska o czystość, możliwa w warunkach izolacji, choć chroni jakość artystycznej formy, to nie zapewnia jej istnienia w przyszłości i stwarza ryzyko nadmiernej sterylności. Aktor Wschodu, poruszając się w obrębie skodyfikowanych reguł, ma większą artystyczną wolność niż aktor Zachodu, ale płaci za to specjalizacją, która pozwala mu na zaledwie ograniczone możliwości poznawania tego, co nieznanne. Uwzględniając opisaną sytuację i starając się znaleźć sposób, by dać aktorom Zachodu twórczy potencjał, Barba zaproponował transkulturowe laboratorium w celu wspólnego studiowania skodyfikowanych tradycji Wschodu i Zachodu. Pole dociekań zostało określone jako „antropologia teatru”, a okazją do tych badań stały się sesje Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru. Raz jeszcze czytelnik może zauważyć, że niezależnie od tego, czy chodzi o aktora Wschodu czy Zachodu, kluczową rolę odgrywa zawsze ciało. To wymiana między aktorami ich cielesnych technik stanowi bazę teatru euroazjatyckiego — stwierdza Vicki Ann Cremona w przedmowie do tomu (s. 9).

Osiemnasta część ostatniego rozdziału poświęcona jest przedstawieniu bez granic (*borderless performances*). W wielu partiach tej książki można było zauważyć, że nie można pisać o teatrze nie pamiętając o całym kompleksie politycznych, społecznych i kulturowych faktów — nie bez powodu pierwsze słowa pierwszego rozdziału przywołują Jedwabny Szlak. Kończąc książkę autor skupia się na teatrze chińskim i zachodzących w tym państwie wydarzeniach. W szczególności przypomina to, co stało się na Placu Tienanmen. Savarese mówi, że trzeba postawić dwa pytania, ważna jest bowiem odpowiedź na każde z nich. Czy praktykowanie teatru ma dziś jeszcze jakieś znaczenie oraz czy orientalne teatry nadal istnieją?

W teatrze chińskim pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku próbowano stawiać waż-

ne pytania, ale rzeczywistość pozateatralna je zdominowała. Festiwal sztuki scenicznej w Szanghaju nie do końca się udał, bo według władz ważniejsza była telewizyjna transmisja z pogrzebu ostatniego sekretarza komunistycznej partii. Władza różnymi sposobami starała się powstrzymać rozmaite demonstracje na rzecz demokratycznych przemian. Studenci szkół teatralnych w Pekinie i Szanghaju wspierali tego typu ruchy. Kiedy ogłoszono stan wojenny, zespoły teatralne licznie włączyły się do ulicznych demonstracji, niosąc demokratyczne hasła. Publiczność nie była jednak zainteresowana propagandą w teatrze, a ponadto należało przestrzegać godzin stanu wojennego. Następowyły kolejne fale represji. Państwo, co prawda, zorganizowało festiwal sztuki, ale na widowni zasiedli sami wojskowi. Ludzie teatru znaleźli jednak sposób, by mimo wszystko wyrazić problemy teraźniejszości. Zaczęli grać tradycyjne opery, pełne fantomów i duchów, wcześniej, ze względu na wysokie oczekiwania techniczne wobec wykonawców, nie wystawiane, bądź grane rzadko. Teraz władza zgodziła się na ich wystawienie, traktując je jako nieszkodliwe, ale widzom te dawne sztuki z fantomami czy duchami przypominały ofiary na Placu Tienanmen i były formą egzorcyzmowania diabła, który popełnił tę zbrodnię.

Chociaż ograniczyliśmy się do w miarę czytelnego zreferowania treści części dwóch wybranych rozdziałów i ogólnej prezentacji czterech pozostałych powinniśmy jednak powiedzieć coś więcej o analitycznym postępowaniu autora. Zwraca uwagę fakt, że wszystkie części składające się na rozdziały i same rozdziały, są ze sobą wyraźnie powiązane, wręcz organicznie wynikają z siebie. Autorska narracja zachowuje ciągłość, choć czasem tytuły głównych rozdziałów, jak już napisano, „maskują” teatralną treść. Historyczna opowieść na pozór wydaje się „tradycyjna”, ale Savarese w elegancki sposób wprowadza niekiedy określenia, które jeszcze niedawno miały znamiona „nowoczesności”. Pojawia się oto „logocentryzm” albo „rozproszenie”, ale terminy te w żaden sposób nie ograniczają jasności wyводу czy jego przejrzystości, są oczywiste tam, gdzie się pojawiają. Gdyby próbować w jakiś sposób usytuować dzieło Savare-

sego w tradycji, to chyba jedyną właściwą byłaby tradycja encyklopedystów. Autor — można powiedzieć bez przesady — jest encyklopedystą teatru eurazjatyckiego. Każde „hasło” zostało rozbudowane i — tak jak w encyklopedii — oparte na sprawdzonych i rzetelnych źródłach. Budzi to podziw jako przedsięwzięcie pojedynczego człowieka. Ponadto załączony indeks — pięćdziesiąt pięć stron druku — pomaga czytać książkę na sposób encyklopedyczny.

Jest też zrozumiałe, że w tym pięknie zapisanym obrazie czytelnik zauważy drobne rysy — choćby jakieś łatwo dostrzegalne niekształcenie daty, czasem może posprzeczać się z autorem o ocenę tego czy innego autora, tak może być w przypadku Herodota, którego Ryszard Kapuściński postrzega chyba mniej krytycznie. Nie wykluczam też, że czytelnik może być zaskoczony choćby brakiem nazwiska Ariane Mnouchkine, z jej hasłem „teatr jest orientalny”, ale przecież encyklopedysta nie może wyczerpać wszystkich haseł, przyjmuje jakieś ograniczenia. Te drobiazgi nie psują jednak ogólnego pozytywnego wrażenia, jakie książka wywołuje. Wspomnieliśmy o rzetelności wyvodu i jest oczywiste, że może ona być doskonałym impulsem, by w różnych krajach obu kontynentów i nie tylko tam, podjąć badania, które będą pozostawały w większym lub mniejszym związku z omawianym dziełem, by historia teatru eurazjatyckiego nabrała pełnej gamy kolorów i odcieni, stanowiąc zarazem rodzaj suplementów dołączanych do tego bezprecedensowego dokonania włoskiego historyka teatru.

Wędrując w obu kierunkach po rozmaitych drogach, symbolizowanych tutaj przez Jedwabny Szlak, artyści przeważnie nie zapisywali swoich doświadczeń, mogli jedynie swoją wiedzę przekazywać ustnie i oczywiście fizycznie, poprzez ciało, tym, którzy byli z ich profesją związani. Parokrotnie już czyniliśmy taką — „cielesną” — konkluzję albo byliśmy jej bardzo blisko. Teraz jest wystarczająco dobry moment, by powrócić do odkryć paleontologów na azjatyckiej ziemi i myśli o naszym rodowodzie. Dowody, jakie w tej sprawie mamy, są również „cielesne” — materialne — to zęby. Widzimy więc, że prace wykonane w dwóch różnych obszarach

dociekań, choć na podobnym materiale — ciało — ujawniają zadziwiająco zbieżność. Taki właściwie jest nieoczekiwany koniec tej przygody

poznawczej, do której zaprosił nas Nicola Savarese. Była ona możliwa, potrzebny jest prawdziwy Nauczyciel.

MARIUSZ BARTOSIAK
Łódź

TEATR JAKO HORYZONT PERCEPCJI

Polskie pionierskie prace teatrologiczne, korzystające z osiągnięć światowej kognitywistyki, były poświęcone przede wszystkim świadomym procesom poznawczym towarzyszącym lekturze dramatu i odbiorowi spektaklu teatralnego¹. Podobnie jak większość badaczy w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, również polscy teatrologowie korzystali w tym zakresie przede wszystkim z ustaleń filozofii umysłu (Tomasz Kubikowski) i językoznawstwa kognitywnego (Wojciech Baluch). Jednak w wielu publikowanych w ostatnich latach opracowaniach za bardziej fundamentalne uważa się nieświadome lub przedrefleksyjne procesy poznawcze zachodzące w ośrodkach percepcji zmysłowej. Nie oznacza to oczywiście radykalnego zerwania z dotychczasowymi kontekstami, lecz zdecydowane ich uzupełnienie o rezultaty uzyskane w obrębie neuronauk, ze szczególnym uwzględnieniem eksperymentalnych badań percepcyjnego i kognitywnego funkcjonowania mózgu i całego układu nerwowego. Neurologicznie zorientowana kognitywistyka z jednej strony stanowi wyzwanie i sprawdzian dla badań nad performansem i performatywnością, zwłaszcza w ich wersji teatrologicznej; z drugiej zaś może otwierać przed nimi nowe perspektywy i wspierać niektóre z ich dotychczasowych intu-

icji czy hipotez, które bez tego nie mają naukowego uzasadnienia².

W zbiorowej pracy *Performance and Cognition*, wydanej pod redakcją Bruce'a McConachie i F. Elizabeth Hart w znakomitej serii Routledge Advances in Theatre and Performance Studies, znajdziemy już w naturalny sposób wydzielone cztery podstawowe obszary badawcze: ogólną teorię przedstawienia/wykonania (*performance theory*), dramat, aktora i widza³. Każdy z tych obszarów doczekał się tymczasem osobnych opracowań⁴, nie wyczerpano jednak problematyki, choćby z tego względu, że neuronauki znajdują się w fazie intensywnego rozwoju i niemal każdy rok przynosi nowe, szczegółowe ustalenia (co związane jest również z postępem technicznym). Jedną z głównych zalet „kognitywnego zwrotu” w teatrologii jest stopniowe odzyskiwanie na jej użytek naukowo

²W odniesieniu do sztuki aktorskiej taką tezę stawia (szczególnie s. 3–4) i bada Rhonda Blair; zob. R. Blair, *The Actor, Image, and Action. Acting and Cognitive Neuroscience*, Routledge, London–New York 2008.

³B. McConachie, F. E. Hart (red.), *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, Routledge, London–New York 2006.

⁴J. Machon, (*Syn*)*aesthetics: Redefining Visceral Performance*, Palgrave Macmillan, New York 2009 (nt. samego widzenia: M. Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, Palgrave Macmillan, New York 2008); A. Cook, *Shakespearean Neuroplay: Reinvigorating the Study of Dramatic Texts and Performance through Cognitive Science*, Palgrave Macmillan, New York 2010; B. McConachie, *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Palgrave Macmillan, New York 2008.

Adres do korespondencji: bartek@uni.lodz.pl

¹T. Kubikowski, *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2004; W. Baluch, *Scena teatru — scena mentalna. Proces interpretacji w ujęciu kognitywnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

(doświadczalnie) rozpoznanej zmysłowości i jej zwrotnych relacji z innymi funkcjami umysłu/mózgu⁵.

W książce *Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*⁶, trzynastej pozycji przywołanej już serii wydawnictwa Routledge, Stephen Di Benedetto podejmuje problem opisu doświadczenia teatralnego widza „w optyce neurologii, nauk kognitywnych i fenomenologii” (s. X–XI)⁷. Punktem wyjścia jest (dystansujące) odniesienie do „«tradycyjnego» doświadczenia percepcyjnego”, polegającego na tym, że do sformułowania racjonalnych sądów na temat dzieła teatralnego widz wykorzystuje strategie analityczne nabyte i wyćwiczone w codziennym doświadczeniu interakcji międzyludzkich, co stanowi podstawę jego rozumienia uwikłanych w sytuacje sceniczne postaci. Jednak — jak stwierdza Di Benedetto — „powszechnym wysiłku artystycznym” jest wykraczanie poza „tryby konwencjonalnej reprezentacji”, co może uniemożliwić ocenę dzieła na podstawie codziennych doświadczeń i percepcji zmysłowych (s. IX). Ta konstatacja, bardzo upraszczająca istotę (i modulacje) doświadczenia teatralnego ostatnich kilkuset lat, ma jednak dyskursywne uzasadnienie — pozwala wprowadzić wątek neurologiczny i w konsekwencji ograniczyć materiał ilustracyjno-analityczny.

⁵W tej perspektywie również zagadnienie ciała w teatrze może być formułowane w kategoriach jego funkcji, przede wszystkim psychomotorycznych, co dodatkowo, oprócz odniesienia do kwestii wyobrażeń i świadomości, pozwala na poszukiwanie sprzężeń zwrotnych między wykonawcami a świadkami działań scenicznych.

⁶Stephen Di Benedetto, *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*, Routledge, London–New York 2011, stron 238 + xii.

⁷Fenomenologia pojawia się jedynie w bardzo ogólnym, wręcz potocznym trybie, jako oczywisty, jednak w żaden sposób nieuszczerbowiany, kontekst zjawiskowości teatru. W toku rozważań Di Benedetto nie rozwija żadnego wątku estetyki czy epistemologii fenomenologicznej.

Neurologiczną przesłanką dyskursu jest elastyczność mózgu i związana z nią zależność między wrażeniami płynącymi z doświadczenia rzeczywistości a nieustannie przez nie modyfikowanym sposobem postrzegania świata. Prowadzi ona Di Benedetto do przekonania, że przedstawienie teatralne może zmieniać nasze doświadczenie rzeczywistości, i dlatego może również zmieniać naszą zdolność do postrzegania świata, inicjować nowy sposób percepcji, poszerzać jej horyzont. Dlatego materiał ilustracyjno-analityczny obejmuje przede wszystkim te zdarzenia teatralne, które stanowią wyzwanie dla systemu percepcyjnego uczestników. W intencji autora książka stanowi „przeгляд sposobów funkcjonowania mózgu, umysłu i zmysłów”, czyli „efektów wywoływanych przez smak, dotyk, węch, słuch i wzrok pobudzane w trakcie przedstawienia”. Badaniu mają być poddane sposoby rozumienia wpływu zmysłów na percepcję, a także wykorzystywane we współczesnym teatrze techniki zmysłowej stymulacji „prowokujące doświadczenie teatralne uczestników” i możliwy rozwój tych technik w przyszłości (s. XII).

Rozdział pierwszy („Our Sensing Bodies: A Multidisciplinary Approach to Understanding Live Theatrical Experience”) zawiera opis sensorycznego układu percepcyjnego: budowy narządów zmysłów i ścieżki przepływu informacji od receptorów do odpowiadających poszczególnym zmysłom obszarów mózgu; budowy mózgu ze szczególnym uwzględnieniem różnorodnych funkcji jego części. Ten kilkunastopięciowy, rzeczowy opis z jednej strony wprowadza neurologiczny słownik, intensywnie stosowany w kolejnych rozdziałach, z drugiej zaś służy uwypukleniu nieoczywistych relacji między nieświadomymi i świadomymi procesami poznawczymi, osadzonych w fizjologii ciała, bo — jak zauważa autor — „większość najbardziej złożonych poziomów pojmowania i myślenia jest przedświadoma. Nasz intelekt stanowi ostatni krok w ciągu doznań informujących mózg, który potem decyduje, czy i jak zareagować. Dopiero wtedy możemy wyrazić nasze ucieleśnione doświadczenie w słowach i działaniach” (s. 7). Co więcej, „nigdy nie jesteśmy świadomi wszystkich czynników, które wpływają na nasze rozumienie wła-

nych doświadczeń”. Nasze ciało ma kardynalne znaczenie dla zdarzenia teatralnego, ponieważ to właśnie ciało (a dokładniej, jego możliwości i funkcje poznawcze) jest środkiem, za którego pośrednictwem mózg zarazem odbiera bodźce i je interpretuje (s. 6).

Di Benedetto, referując dotychczasowe ustalenia neuronauk, wyodrębnia cztery podstawowe sfery — percepcję, świadomość, uwagę, reakcję emocjonalną — i ich wzajemne relacje w kontekście doświadczenia teatralnego. Szczególny nacisk kładzie na funkcję uwagi (i jej przekierowywanie) w postrzeganiu, a zatem i w rozumieniu pojedynczych bodźców i ich konfiguracji sytuacyjnych. Istotna z teatrológicznej perspektywy jest również znacząca funkcja przedświadomych struktur i schematów percepcyjnych i interpretacyjnych, stanowiących swego rodzaju matrycę naszych oczekiwań, decydującą o tym, na co kierujemy uwagę i w jaki sposób skłonni jesteśmy to pojmować. Di Benedetto nie rozwija jednak wątku konwencji teatralnej (i możliwych złożonych relacji między układem sensorycznym i świadomymi procesami poznawczymi), lecz skupia się, zgodnie z wyrażoną w przedmowie intencją, na tych aspektach, które prowadzą (lub mogą prowadzić) do jej dewaluacji, co na poziomie sensorycznym odpowiada dezorganizacji harmonii zmysłów, a więc spójności bodźców płynących z różnych organów zmysłowych, niezbędnej do pełnego uczestnictwa i w efekcie do elementarnego nawet zrozumienia doświadczenia teatralnego.

Zjawisko dezorganizacji sensorycznej, które Di Benedetto określa terminem *derangement* (mającym w swoim polu semantycznym również: „rozstrój”, „obłąkanie”, „chaos”), jest ośrodkowe dla jego dalszych rozważań, ponieważ jest odpowiedzialne za stan chwilowego bądź długotrwałego zawieszenia wyższych funkcji poznawczych, w szczególności za spójną, wyobrażeniową lub racjonalną, interpretację bodźców zmysłowych. Zdaniem Di Benedetto, to zawieszenie kieruje uwagę (niekoniecznie świadomą) na same zmysły i ich funkcjonowanie, ukazując ich (dotychczasowe) oczekiwania i wynikające z nich ograniczenia, czyli ich (dotychczasowy) horyzont poznawczy. Jego główną zaś funkcją jest poszerzanie tego horyzontu

o nowe możliwości sensoryczne, w czym Di Benedetto widzi podstawowe zadanie współczesnego teatru.

Kolejne rozdziały poświęcone są poszczególnym zmysłom, przy czym węch i smak przedstawione są w jednym rozdziale we względnie powiązaniu. Każdy rozdział zawiera bardzo szczegółowy opis fizjologicznej budowy i funkcjonowania kolejnych narządów zmysłów i neurologicznych ścieżek przesyłania, analizowania, magazynowania i przetwarzania informacji. Za pośrednictwem precyzyjnie dobranych przykładów (w większości są to zdarzenia parateatralne, choć Di Benedetto nie stroni od przykładów filmowych i literackich⁸), na tle „tradycyjnego doświadczenia percepcyjnego”, precyzyjnie opisanego w kategoriach charakterystycznych dla poszczególnych zmysłów, pokazany jest właściwy każdemu zmysłowi mechanizm sensorycznej dezorganizacji i (głównie teatralne i parateatralne) techniki, które go stymulują lub intensyfikują. Wyjątkowa, jak na dyskurs teatrológiczny, precyzja w opisie budowy i funkcjonowania narządów zmysłów i ścieżek przetwarzania informacji służy nie tylko ukazaniu złożoności sensorycznych struktur poznawczych i względnej niezależności postrzegania różnych typów bodźców (także w ramach jednego zmysłu), ale również podkreśleniu odrębności wrażenia i jego nawet wstępnej, przedświadomej interpretacji, ponieważ już na tym etapie mogą wystąpić problemy ze spójnością. Choć nie jest to zjawisko charakterystyczne jedynie dla sztuki współczesnej, Di Benedetto twierdzi, że to właśnie twórcy szeroko rozumianej awangardy performatywnej celowo (choć pewnie nie zawsze w pełni świadomości) je wykorzystują, aby skierować uwagę uczestników na nieoczywistość i złożoność naszego sensorium, a nade wszystko aby poszerzyć horyzont percepcji zmysłowej. Intencja ta jest o tyle zasadna, że większość opisywanych procesów postrzegania i przetwarzania odbywa się poniżej progu świadomości i uwagi. A zatem, wnioskuje Di Bene-

⁸ Swego rodzaju wyjątkiem jest rozdział poświęcony wzrokowi, prawie całkowicie skupiony na przykładach z teatralnych realizacji Roberta Wilsona.

detto, skierowanie świadomej uwagi na te procesy prowadzi do zmian w polu percepcji⁹.

Wśród wielu interesujących ustaleń jedno z najciekawszych dotyczy zróżnicowania udziału poszczególnych zmysłów w kształtowaniu doświadczenia sensorycznego. Do oczywistych można zaliczyć dostrzeżenie dominującej roli wzroku w kształtowaniu szeroko rozumianego kontekstu dla pozostałych zmysłów oraz w sterowaniu uwagą. Mniej oczywisty jest już fakt, że także słuch (po spełnieniu warunku skierowania szczególnej uwagi na bodźce dźwiękowe) może pełnić podobne funkcje, nie tylko w sytuacji względnego braku zmiennych bodźców wzrokowych. Jednak najciekawsze wydaje się neurologiczne uzasadnienie takiego stanu rzeczy. Obydwa zmysły mają bezpośrednie, choć każdy inne, funkcjonalne połączenie z tzw. mózgiem gadzim, najstarszą (filo- i ontogenetycznie) częścią mózgu, która jest odpowiedzialna za podstawowe, instynktowne zachowania w sytuacji zagrożenia; przy czym każdy bodziec jest w pierwszej kolejności analizowany właśnie pod tym kątem. Stąd kardynalna rola wzroku i słuchu w kształtowaniu sytuacji doświadczeniowej; w szczególności to one niejako pozwalają na dalszą obecność w tutaj-teraz oraz percepcję, analizę i interpretację subtelniejszych aspektów docierających do nas bodźców, również za pośrednictwem pozostałych zmysłów.

Dotyk z kolei jest najbardziej intymnym ze zmysłów i dlatego najbardziej inwazyjnym i poruszającym (dosłownie i w przenośni). Jednak ta intymność została chyba przez Di Benedetto

zbyt dosłownie potraktowana, ponieważ prawie wszystkie przykłady, którymi się posłużył, są związane z seksem (w obrębie sceny i w interakcji z widownią), a sztandarowym zdarzeniem teatralnym dla tej części rozważań jest *Dionysus* '69 Richarda Schechnera. Smak jest ściśle związany z węchem, co więcej, większość (aż 80%, jak relacjonuje Di Benedetto — s. 111) rozpoznawanych przez nas smaków to w istocie zapachy wydzielane przez przyjmowane substancje. Dlatego te zmysły potraktowane zostały łącznie. Dlatego te zmysły potraktowane zostały łącznie. Zapach najszybciej zapada w pamięć i najdłużej w niej zostaje (s. 93). Dzięki bezpośredniemu połączeniu z układem limbicznym ma ponadto „uprzywilejowany dostęp do podświadomości” i dlatego pierwsza reakcja na bodźce zapachowe jest bezwiedna, zanim jeszcze zostaną one zinterpretowane w wyższych partiach kory mózgowej (s. 94–95).

Okazuje się również, że każdy ze zmysłów we właściwy sobie i nieredukowalny sposób bierze udział w tworzeniu atmosfery emocjonalnej — inaczej tworzy się kontekst, a inaczej dominanta emocjonalna, inaczej jej nasycenie, a inaczej jej odcień i modyfikacje. Bez wątplenia ma rację Di Benedetto, że tego typu rozważania, a zwłaszcza wykonawcza i odbiorcza świadomość wynikająca z takich ustaleń, mogą mieć ogromny wpływ na rozwój technik teatralnych (i szerzej — performatywnych), być może już w najbliższej przyszłości.

Jednym z najmocniejszych akcentów opracowania Di Benedetto jest oparte na neurologicznych odkryciach ostatnich dziesięcioleci skupienie uwagi na przedświadomych procesach poznawczych dokonujących się w systemie sensorycznym, którym przypisuje pozycję niemal autonomiczną w stosunku do „świadomej racjonalności” (s. 172). Formuluje w tym kontekście kilka bardzo zdecydowanych twierdzeń. Jest przy tym zwolennikiem nie tylko nowych kierunków w badaniach teatralnych, ale także awangardowych praktyk performatywnych. „Tradycyjne koncepcje celów przedstawienia są raczej efektem ubocznym niż faktycznym rezultatem” (s. 191) — stwierdza, przekonując do „innowacyjnych praktyk teatralnych”, które „pomagają naszym mózgom zachować ich zdolności adaptacyjne i wprowadzają nas na nowe

⁹Zauważmy jednak, że nie tylko nie musi go poszerzyć, ponieważ uświadomienie sobie pewnych procesów czy zjawisk percepcyjnych, które nie dają się na gruncie dotychczasowych doświadczeń sensownie zinterpretować, może je pozostawić w percepcyjnym tle jako nie znaczący szum, ale może prowadzić wręcz do trwałego lub chwilowego skurczenia pola percepcji, na przykład na skutek traumatycznych doznań skutkujących różnego rodzaju blokadami postrzeniowymi w efekcie dużego skupienia uwagi na wybranych aspektach bodźców (jak w znanym eksperymencie ze „znikającym gorylem”), czego Di Benedetto zdaje się w ogóle nie zauważać.

drogi odbioru”, bo „każde nowe doświadczenie stymuluje ścieżki neuronowe, które zmieniają sposób, w jaki postrzegamy świat”; co więcej, dochodzi do wniosku, że tylko takie doświadczenia teatralne zapewniają nam zdrowie, ponieważ „potrzebujemy coraz to bardziej złożonych i zróżnicowanych doświadczeń, aby utrzymać zmienność i elastyczność naszych mózgów”. „Zadaniem artysty jest przyciągać uwagę uważnych uczestników i kierować nią tak, aby stymulować ich mózgi do czynienia nowych odkryć o świecie” (s. 167/168).

Wyrażane w wielu miejscach przez Di Benedetto przekonanie, że samo uczestnictwo w awangardowym performansie, w trakcie którego nastąpiła dezorganizacja sensoryczna, powoduje poszerzenie horyzontu percepcji, wydaje się jednak co najmniej przedwczesne. Tym bardziej że przy każdym zmyśle za kardynalny argument na rzecz tego poszerzenia uznaje jego wymuszenie poprzez struktury „mózgu gadziego”. Te same struktury mogą jednak również zablokować owo poszerzenie, ta ewentualność jest nawet bardziej prawdopodobna w sytuacji powszechnego (przynajmniej w znacznej części Europy i Ameryki Północnej) przyzwyczajenia do cywilizacyjnych wygod i łatwej konsumpcji. Pamiętając, że raz przyswojone dane zmysłowe są przez nas przechowywane, stanowią mniej lub bardziej wyraziste tło poznawcze i nawet jeśli dotrą do naszej świadomości w przekształconej, bardziej akceptowalnej postaci, stanowią nasz trwały bagaż współtworzący horyzont przyzwyczajenia i oczekiwań percepcyjnych, Di Benedetto podnosi problem etycznej odpowiedzialności wykonawców. „To właśnie przez rozpychanie granic tego, co oczekiwane lub konwencjonalne, niektórzy wykonawcy usuwają sieć bezpieczeństwa między wykonawcą a uczestnikiem i dopuszczają się wielu gwałtownych aktów na psychice, intelekcie, estetyce czy nawet ciele” (s. 180). Rozwija jednak ten problem w sposób zaskakująco stereotypowy — odwołując się do manife-

stów awangardy ostatniego stulecia, stwierdza, że taka „przesada jest etyczną koniecznością we współczesnym społeczeństwie, ponieważ zachęca nasze naturalne procesy biologiczne do wymuszania zmian w zachowaniu i postrzeganiu”, a jest to konieczne, gdyż „staliśmy się niewrażliwi na świat wokół nas” (s. 186). Problem jest nie tylko bardziej złożony, ale przede wszystkim dotyczy wyższych funkcji poznawczych, nie tylko przedświadomego przetwarzania bodźców zmysłowych, jak sugeruje Di Benedetto.

Di Benedetto konsekwentnie stara się pomijać świadome akty poznawcze, ograniczając je w dyskursie do conceptualnej akceptacji dysonansów percepcyjnych, co samo w sobie jest znacznym ograniczeniem możliwości poznawczych uczestników zdarzenia teatralnego, w zamian skupia całą uwagę na *terra incognita* dotychczasowych rozważań teatrologicznych, obszarze jednocześnie intensywnie badanym przez neuronauki i bardzo atrakcyjnym dla współczesnego (nie tylko awangardowego) teatru, w którym cielesność, zmysłowość i fizyczność są coraz powszechniej i coraz subtelniej eksplorowane. *Provocation of the Senses in Contemporary Theatre* stanowi w tym względzie rzeczowe i precyzyjne wprowadzenie w problematykę elementarnych mechanizmów postrzegania (i uczestnictwa) zmysłowego we współczesnych praktykach performatywnych, pozwalające na neurologiczne i estetyczne (w pierwotnym, Baumgartenowskim sensie estetyki jako nauki o poznaniu zmysłowym) ustalenie właściwej wagi i funkcji przedrefleksyjnych procesów poznawczych zarówno po stronie wykonawców, jak i odbiorców. Daje podstawy do uchwycenia różnic między teatrem (i szerzej — praktykami parateatralnymi) a innymi rodzajami sztuki w ścisłych kategoriach neurologicznych. Umożliwia także precyzyjną analizę kognitywną zarówno „innovacyjnych praktyk performatywnych”, jak i tradycyjnych konwencji teatralnych, wykonawczych i odbiorczych.

NOTY BIBLIOGRAFICZNE

Jacques Lecoq, *Ciało poetyckie. Nauczanie twórczości teatralnej*, tłum. Magdalena Hasiuk-Świerzbńska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2011, s. 190.

Nikommu nie trzeba udowadniać, że autor był postacią wyjątkową. Przetłumaczone na język polski *Ciało poetyckie* jest lekturą obowiązkową i kropka. Nie tylko dla ludzi zajmujących się teatrem. We wstępie czytamy, że do pracy Jacquesa Lecoqa odwołują się: „aktorzy, autorzy, reżyserzy, scenografowie, ale także architekci, wychowawcy, psychologowie, pisarze, a nawet duchowni” (s. 13). Można by jeszcze rozszerzyć tę listę, ale chyba jest to zbędne.

Wyjątkowe książki praktyków sztuki teatru mają kilka cech wspólnych. Są dosyć trudne w odbiorze, gdyż z reguły napisane przy użyciu pojęć, które tak naprawdę rozumie tylko autor, a do tego odnoszą się do wydarzeń, których większość czytelników nie zna z doświadczenia, będącego w tym przypadku elementem kluczowym. *Ciało poetyckie* nie jest pod tym względem wyjątkiem. Przy czym dla polskiego czytelnika trudność jest chyba podwójna, co oczywiście czyni lekturę znacznie ciekawszą. Polski teatr również miał kilku mistrzów i nauczycieli, którzy byli zakorzenieni, każdy na swój sposób, w lokalnej tradycji. Jest ona po części związana z myśleniem właściwym zachodniej Europie, ale jednocześnie przesiąknięta przecuciami charakterystycznymi dla Wschodu. Jacques Lecoq jest reprezentantem najczystszej tradycji zachodniej. Jego książka nosi podtytuł: *Nauczanie twórczości teatralnej*, a przecież my wiemy (lub kiedyś wiedzieliśmy), że twórczości nie można nauczyć. Otóż założyciel Międzynarodowej Szkoły Teatru nie zgodziłby się z nami.

„W nauczaniu bardziej koncentrowałem się na świecie zewnętrznym niż wewnętrznym. Po-

szukiwanie swoich stanów ducha niewiele ma wspólnego z naszą pracą. «Ja» jest zbędne. Trzeba obserwować, w jaki sposób istoty i rzeczy się poruszają, i jak odbijają się w nas. Należy skupić się na tym, co horyzontalne i wertrykalne oraz na tym, co istnieje w sposób gwałtowny i nieuchwytny. Osoba objawi się sobie poprzez zakorzenienie w świecie zewnętrznym. Jeśli uczeń czymś się wyróżnia, ukaże się to w tej relacji (do świata zewnętrznego). Nie poszukuję źródła kreacji w głębokich wspomnieniach psychologicznych, gdzie «krzyk życia miesza się z krzykiem iluzji». Wolę zachować dystans między mną i postacią, który pozwala ją zagrać. Aktorzy źle grają teksty, które są im zbyt bliskie. Ich głos jest jakby zdławiony [...]. Nie wystarczy wierzyć czy utożsamiać się, trzeba grać” (s. 32).

W tym akapicie Lecoq precyzyjnie przedstawia swój punkt widzenia. Bardzo głęboko osadzony w zachodniej tradycji, w której prócz bezimiennych mistrzów komedii dell'arte są też Kartezjusz i Newton. Kilka stron dalej autor wyznaje czytelnikom: „Głęboko wierzę w stałość, w to, co jest Drzewem wszystkich drzew, Maską wszystkich masek, Równowagą wszystkich równowag” (s. 34). Ostatnie zdanie pierwszego rozdziału: „Spędzasz życie w kropli wody i widzisz cały świat!” (s. 39), oraz zdecydowanie jedno z najpiękniejszych w książce: „Ruch bez punktu stałego nie istnieje. Jeśli nie można go odnaleźć, należy go wymyślić!” (s. 176), pozwalają bez trudu rozpoznać założenia będące u podstaw myślenia Jacquesa Lecoqa o teatrze, o „nauczaniu twórczości teatru”, nawet jeśli z czasem napomyka on, że punkt stały też jest w ruchu.

Ta w gruncie rzeczy rozbijająca szczerłość wielkiego mistrza, którym w zachodnim sensie tego słowa francuski pedagog jest bez wątpienia, pozwala czytelnikowi na ufne zagłębienie

nie się w jego myśl i doświadczenie. Rozdział po rozdziale autor przedstawia proces powstania Szkoły, poszczególne etapy dwóch okresów nauki oraz jej zakończenie, będące zaczątkiem samodzielnych poszukiwań. Dzieli się swoimi odkryciami i wieloletnimi badaniami, w szczególności najbardziej znanymi aspektami swojej pracy — badaniami nad użyciem maski neutralnej i masek w ogóle oraz rolą klauna, czyli w pewnym sensie maski zakładanej na całe ciało. Trudność, jak można wywnioskować z książki, polega na tym, że jedynie „ciało poetyckie” jest gotowe na założenie maski klauna i właściwe (kto inny powiedziałby prawdziwe, ale nie Lecoq) użycie jej w grze.

„Jeśli postać i osoba tworzą jedno, gra znika. [...] Maska pełni w tym ważną funkcję. [...] Uczniowie [...] nie grają s i e b i e, grają s o b ą. Oto cała dwuznaczność pracy aktora” (s. 76).

„Uczniowie przychodzą na zajęcia jako postaci, przebrani. Niektórzy przybývają zmienieni fizycznie do tego stopnia, że nie możemy ich rozpoznać. [...] Jest to jednocześnie śmieszne i bardzo męczące [...] improwizują własny tekst i brakuje im dystansu, który wprowadza tekst napisany przez autora. Z tego powodu nalegam, by przedstawiali prawdziwą postać teatralną, to znaczy postać wywodzącą się z życia, a nie postać z życia! Różnica jest delikatna, ale zasadnicza” (s. 77).

Jest czymś paradoksalnym, że wieloletnia praktyka teatralna, niezależnie od tego, czy wolności w pracy aktora poszukuje się w zakładaniu czy w zdejmowaniu masek, prowadzi przez (jeśli nie do) wiele punktów wspólnych. Toteż spotykamy w *Ciele poetyckim* stwierdzenia brzmiące dziwnie znajomo. Lecoq pisze: „Współcześnie, gdy bogowie zniknęli, ich miejsce zajęły błazny. Czekamy aż pewnego dnia zechcą odejść, pozostawiając przestrzeń czemuś innemu — co wpisze człowieka zarazem w społeczeństwo i w kosmos, bez pęknięcia... Zadaniem artystów i naukowców jest tego szukać” (s. 144). Po czym przechodzi do opisu ćwiczeń, etud i zadań dawanych uczniom Szkoły.

Na wypadek gdyby ci ostatni nie odnosili sukcesów w swoich poszukiwaniach, zgłębianiu metody oraz doskonaleniu swojego warsztatu, rzecz jasna, jest recepta, którą niechaj we-

zmą sobie do serca wszyscy nauczyciele świata: „Na brak wyobraźni uczniów należy odpowiadać baśniowością, pięknem, szaleńczym pięknem” (s. 37).

A. R.

Jon Mc Ken zie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. Tomasz Kubikowski, Universitas, Kraków 2011, s. 416.

Jak należy rozumieć pojęcie „performans”? Wydaje się, że jego znaczenie może się zmieniać, co więcej, kolejne jego odmiany mogą sprawiać wrażenie nie dających się ze w żaden sposób pogodzić czy ujednoczyć. O jakie zatem znaczenie chodzi Jonowi McKenzie? „*Performuj albo...* przedstawia sobą wyzwanie: wyzwanie, aby performans artystów i aktywistów zdezerżyć z performansem robotników i ich przełożonych, jak również z performansem komputerów i systemów raketowych” (s. 3). Otóż, główną ideą, jaka przyświeca autorowi publikacji, nie jest prezentacja typologii performansu — raczej stworzenie ogólnej, uniwersalnej jego teorii oraz, zdecydowanie niełatwe, zrekonstruowanie przemian w kulturze zachodniej XX wieku, określanych wspólnym mianem „zwrotu performatywnego”. Nie jest to oczywiście pierwsza książka podejmująca ten temat — przypomnijmy sobie chociażby fundamentalne prace: *Performatyka* Richarda Schechnera czy *Performans* Marvina Carlsona — jest jednak bodaj pierwszą tak komplementarną próbą podejścia do tematu wychodzącą poza pole sztuki i nauk humanistycznych w stronę między innymi pragmatyki zarządzania i żargonowych nauk technicznych.

Książka podzielona jest na trzy części. Pierwsza — „Paradygmaty performansu” — zawiera próbę wyznaczenia terytorium, przestrzeni i zasięgu przemian spowodowanych przez wspomniany już zwrot performatywny. Zagłębienie się we współczesną rzeczywistość przynosi wniosek, że pojęcie performatywności w przypadku dzisiejszych czasów jest pojęciem regulatywnym, nie pozwalającym na obiektywne formułowanie sądów wobec niego — McKenzie stara się zatem uogólnić definicję i swoją

teorię tak, by można było nałożyć ją matrycowo na współczesną rzeczywistość, a co za tym idzie — wskazać najważniejsze potencjalne ścieżki rozwojowe i zagrożenia obecnego modelu cywilizacyjnego. Część ta składa się z trzech rozdziałów (*de facto* z czterech — pierwszy z nich jest swego rodzaju wstępem, rozdziałem zero), dotyczących kolejnych gatunków czy rodzajów performansu. W rozdziale pierwszym autor poddaje analizie performans kulturowy, łącząc go z „wyzwaniem społecznej skuteczności”. Stara się przy tym dotrzeć do korzeni „performatyki” — „najpierw badań, jak w latach 60. i 70. XX wieku pojęcie performansu kulturowego wytworzyło się u zbiegu dwóch tendencji: przedstawiciele nauk społecznych używali teatru jako modelu, studiując rytuały, życie codzienne i tym podobne, natomiast artyści i teoretycy sztuki kwestionowali tradycyjne, zachodnie pojęcie teatru i innych praktyk artystycznych. W wyniku spotkania ich wszystkich powstał paradygmat badawczy, który nazywamy obecnie «performatyką»” (s. 29). Rozdział drugi poświęcony jest performansowi organizacyjnemu i związanemu z nim „wyzwaniu wydajności” — maksymalizacji zysków przy minimalizacji strat. Autor śledzi przemiany w rozumieniu tego pojęcia, analizując kolejne modele zarządzania — od doktryny „stosunków międzyludzkich” przez cybernetykę i teorię systemów aż po szkołę „przetwarzania informacji i procesów decyzyjnych”. W podsumowaniu rozdziału znajdujemy zestawienie poniekąd wynikających z obu ujęć wyzwań — niezależnie od tego, jak dalekie od siebie mogą się one wydawać, należy łączyć je ze sobą, chociażby dlatego, że pozostają pod wzajemnym wpływem.

Rozdział trzeci dotyczy performansu technicznego i związanego z nim wyzwania sprawności. „Technopermans [...] wykrył się w [...] obrębie kompleksu wojskowo-przemysłowo-akademickiego, który powstał w USA po drugiej wojnie światowej. Efektem prac owego kompleksu były badania nad rozwojem wysokowydajnych (*high-performance*) systemów uzbrojenia, a zwłaszcza nad bronią raketową” (s. 30).

Część druga książki — „Era globalnego performansu” — rozpoczyna się opisem wydarze-

nia, które stało się, według autora, punktem zderzenia trzech opisanych wcześniej rodzajów performansu: katastrofy promu kosmicznego Challenger. Rozważania te obliczone są na wpisanie omówionych paradygmatów w szerzej obręb ogólnowiadomościowych obwodów performatywnej wiedzy i władzy. Analizując katastrofę, McKenzie sięga do książki Diany Vaughan i korzysta z niej jako z wieloparadygmatycznego studium performatywnego — koncentruje się na pojęciu „presji performansu”, wytworzonego przez różnego rodzaju imperatywy kulturowe, techniczne i organizacyjne, stara się przeanalizować fakt przenikania się każdego z trzech paradygmatów. Co więcej, buduje hipotezę o silnym związku między performansem a wyzwaniem, co pozwala na umiejscowienie dotychczas wypracowanej koncepcji w szerszym nurcie.

Kolejny rozdział został poświęcony w całości sprawdzaniu, czy i jak wypracowana koncepcja performatyki i jej wpisanie w szerszą, społeczną całość „pracuje” — odnosi się między innymi do koncepcji Martina Heideggera i jego pojęcia prawdy kwestionującego technikę: „Podczas gdy sam Heidegger odnosi owo pojęcie prawdy do kartezjańskiego Cogito, ja umieszczam je w relacji do dzisiejszych interpretacji performansu — pisze autor. — Biorąc pod uwagę «performatywność» Lyotarda, «zasadę performansu» Marcusego i «karzące performatywy» Butler, uznaję, że performans stanowi pewien modus władzy; tworzy on fundament machin wykładawczych uniwersyteckiej performatyki, zarządzania performatywnego i technopermansu, a oprócz tego rzuca światu wyzwanie: performuj — albo...” (s. 32).

Ostatnia część książki pt. „Perfurmans” jest raczej dobrze ustrukturalizowanym autokomentarzem niż akademickim wywodem, a to ze względu na fakt ciągłego balansowania na niejasnej do końca granicy między teorią a praktyką, powagą a niepowągą itp. Poświęcona jest ona procesom destratyfikacji, przede wszystkim tym związanym ze strategiami oporu w epoce globalnego performansu — o ile w części drugiej autor starał się stworzyć jak najszerze ujęcie współczesnej performatyki — tak zwany poклад performatywny — o tyle w części trzeciej wprowadza pojęcie performansu — „skoro per-

formatywność stratyfikuje świat poprzez swoje performatywy i performanse, destryfikacja zachodzi w szczególnej atmosferze sił i napięć, którą nazywam «perfurmansem» (s. 32).

Performuj albo... Od dyscypliny do performansu jest jedynie próbą stworzenia ogólnej teorii performansu. Jest to jednak próba tak szeroka, że może stanowić doskonałe źródło, po pierwsze, informacji o samym performansie, po drugie tropów, którymi można by — czy wręcz należałoby — podążać, by wspomnianą teorię udoskonalać.

P. G.

Tadashi Suzuki, *Czym jest teatr?*, tłum. Anna Sambierska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 140.

Gdyby Grotowski jeszcze żył... oczywiście zajmowałby się tym, czym Chopin, gdyby żył. Ale w przerwach mógłby pisać czasem coś o teatrze. Jest bardzo prawdopodobne, że jego teksty przypominałyby współczesne refleksje Suzukiego. Jest to zbieżność interesująca sama w sobie, ponieważ możemy być przekonani, że refleksje japońskiego reżysera, który jak mało kto wpisuje się w tradycję twórców pozostających pod wpływem Grotowskiego, są wynikiem jego osobistej, wieloletniej pracy. Jej kontekst maksymalnie różni się od polskiego, a jednak ileż tu punktów wspólnych! Aż dziwne, że jeszcze nie ma książki trzy razy grubszej niż dzieła zebrane obu artystów, w której ktoś analizowałby z wielką skrupulatnością wszystkie różnice i podobieństwa między nimi.

Dla polskiego czytelnika zbiór tekstów Suzukiego jest miejscami mało odkrywczy, ale czasem wręcz szokujący.

Mało odkrywczy tam, gdzie refleksje japońskiego reżysera brzmią niczym echo książek Eugenia Barby albo nawet starych tekstów o Gardzienicach (przykładów można by podać więcej) — jak to trudno, aczkolwiek pięknie, jest zajmować się teatrem gdzieś na wsi. Rozdziały o treningu aktorskim też już gdzieś czytaliśmy. Wiemy, jak ważny jest głos, odpowiednia postawa ciała, kontakt aktora z widzem, deskami sceny

itd... podobnie z uwagami o architekturze teatralnej, nawet jeśli są wzbogacone przez wyjątkową dla nas japońską tradycję. „O teatrze” zaś czytamy: „Gdyby ktoś zadał mi pytanie, «czym jest teatr?» i musiałbym od razu, bez namysłu, odpowiedzieć, myślę, że [...] powiedziałbym, że teatr jest tym, co dzieje się w miejscu w którym znajdują się jednocześnie aktor i widz” (s. 23).

Jeżeli nie jesteśmy praktykami, to na wiele się nam te uwagi nie przydadzą. Jeśli zaś jesteśmy, to do wszystkiego musimy dojść sami, tak jak Suzuki, a wtedy możemy potraktować jego refleksje jak lustro.

Niewątpliwie rację ma Henryk Lipszyc, pisząc o Suzukim we wstępie: „odwołując się w swojej pracy reżyserskiej do rodzimej kultury, jednocześnie czerpie obficie z dorobku kultury europejskiej i wnikliwie obserwuje nurtujące świat problemy o wymiarze globalnym” (s. 7). Spojrzenie wybitnego artysty na problemy, o których z reguły piszą najróżniejszych specjalności badacze akademicy, prawie zawsze jest ciekawe, a w tym konkretnym przypadku jest na pewno. Czy potrzebujemy jednak japońskiego reżysera, aby wiedzieć, co współczesna kultura robi z dawnymi wartościami?

Jeśli z tego, co zostało dotychczas powiedziane, wylania się wnioski, że książka Tadashiiego Suzukiego jest nudna, to nic bardziej mylnego. Nudny jest sposób jej zaprezentowania czytelnikowi przez wydawcę. W umieszczonym z tyłu okładki fragmencie tekstu z 1988 roku autor zaznacza, że na tytułowe pytanie udzieliłby odpowiedzi bez namysłu. W zbiorze znajdują się jednak refleksje, na które reżyser miał dwadzieścia lat i to one, obok oszałamiającego sposobu wyciągania wniosków na podstawie detali, są tym, co naprawdę szokujące.

W 1988 roku Suzuki pisze: „Bez publiczności teatr nie będzie istniał”. Trudno o bardziej trywialne stwierdzenie. W 2008 roku bardzo podobna myśl brzmi następująco: „Jestem w pewien sposób powiązany ze wszystkim, co tylko istnieje na tym świecie i to, do jakiego stopnia potrafię uświadomić sobie te powiązania, stanowi najtrudniejszy, a zarazem niesłychanie ważny aspekt mojej pracy jako reżysera. Innymi słowy, trzeba sobie zdawać sprawę z tego, że sytuacja społeczna i relacje między

ludźmi wymuszają zmiany w nas samych, i cały czas starać się, na ile to możliwe, świadomie wpływać na te zależności. I właśnie te ciągłe starania i nieustanna chęć działania świadczą o artystycznej wartości pracy reżysera” (s. 126). A dalej: „Parafrazując słowa Sartre’a — życie jest w końcu tylko daremną zabawą” (s. 128). Dla Suzukiego teatr, po latach pracy, jest „tylko daremną zabawą”, a o jego wartości świadczy sposób, w jaki do tej zabawy podchodzimy. Jeśli można z czystym sumieniem powiedzieć, że Suzuki to artysta z nurtu teatralnego bliskiego Grotowskiemu, to nie dlatego, że dwadzieścia lat temu cytował go w swoich tekstach, czy dlatego, że prowadził podobne treningi z aktorami, ale dlatego, że po dwudziestu latach znalazł w swoim najbliższym otoczeniu miejsce dla teatru, który przez pryzmat małej, umierającej wioski widzi z niesamowitą dokładnością cały świat. I — co warto podkreślić — który jest z pełnym poświęceniem zaangażowany w życie tego miejsca, a nie jest sobie obok niego. W tym kontekście refleksje dotyczące aktorstwa, warsztatu aktora, pracy z ciałem i problemów zglobalizowanego świata nabierają zupełnie innego znaczenia, o czym socjolog nie ma bladego pojęcia, gdyż nie jest reżyserem.

Dlatego zbiór wydany we Wrocławiu jest bardzo ważnym świadectwem i punktem odniesienia dla ludzi teatru i nie tylko. Suzuki, który zaprasza na przesłuchania trzysta aktorek i stwierdza ze zdziwieniem, że nie miały nigdy w rękę japońskiej parasolki, konkluduje: „Nie ma rady — «Japonia» funkcjonuje już tylko jako obiekt działań gospodarczych lub polityczna i dyplomatyczna poza. «Japonia» już została zniszczona, a teraz zaczynają znikać nawet te resztki, które z niej pozostały” (s. 115). W tym kontekście czytelnik może potraktować bardziej serio uwagę z kolejnego rozdziału: „Gdyby mój teatr był potężnym finansowo, dużym przedsiębiorstwem, to co innego; ponieważ jednak tak nie jest, upadek Toga oznaczałby również upadek naszej działalności. W Tokio tego rodzaju zależność jest nie do pomyślenia. W każdym razie ludziom zajmującym się teatrem nie przychodzi nawet do głowy, że Tokio mogłoby przestać istnieć. [...] Twierdzą, że to całkiem moż-

liwe, że Tokio, a nawet cała Japonia, przestanie istnieć”.

Jeśli to nie jest najpoważniejszy, a do tego zamiatany pod dywan problem teatru, to co nim jest? Tadashi Suzuki zadaje pytanie, czym jest teatr?

A. R.

Jan S o w a, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków, 2011, s. 584.

Książka krakowskiego socjologa Jana Sowy już w pierwszych tygodniach wywołała ogromne zainteresowanie i wzniciła debaty — pierwszy nakład w wysokości 400 egzemplarzy rozszedł się błyskawicznie (mimo dostępności wersji elektronicznej, formy publikacji wciąż zdaje się nie cieszyć się popularnością na polskim rynku księgarskim). Fakt ten nie powinien dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę niezwykle interesującą tematykę i brak dobrych, współczesnych jej analiz, prowadzonych z uwzględnieniem języków i narzędzi współczesnej myśli społecznej i filozoficznej, a tym bardziej psychoanalitycznej.

O czym więc jest *Fantomowe ciało króla*? To książka o nas — współczesnych Polakach i naszych mitach, o polskiej historii i kulturze, o snach o szlacheckiej wolności i ich koszmarnych urzeczywistnieniach, o peryferyjności i winach zacofania, o potędze i upadku. Jak można przeczytać we „Wprowadzeniu” (przedrukowanym w całości na stronie „Praktyki Teoretycznej”: <http://www.praktykateoretyczna.pl/index.php/jan-sowa-fantomowe-cialo-krola-wprowadzenie/>), Sowa stawia przed sobą wyraźnie zarysowany cel: „Niniejsza książka jest [...] próbą uzupełnienia luki, jaką w polskiej myśli społecznej stanowi brak systematycznej i kompleksowej reinterpretacji polskiej historii społecznej, kulturowej, gospodarczej i politycznej [...]. Jest to więc próba przepisania faktów i narracji, które są powszechnie znane, interpretowane jednak — w mojej opinii — w niekompletny, a czasem błędny sposób. Celem, który sobie tu stawiam, jest zbada-

nie specyfiki polskiego habitusu narodowego” (s. 34).

Inspiracje i zastosowane metody są różnorodne: od średniowiecznego prawa, przez teologię polityczną, psychoanalizę w wydaniu Lacana i Žižka, Wallersteinowską teorię systemu-świata, studia postkolonialne, koncepcję „wydarzenia” Badiou, po warszawską szkołę historii idei i polską historiografię gospodarczą. Sowa zabiera nas w fascynującą podróż po polskich dziejach, reinterpretuje fakty i rewiduje narodowe mity, wpisując je w szeroki kontekst światowych przemian, a przy tym zaprzęga do analizy zaawansowane narzędzia teoretyczne.

Kluczowa dla koncepcji książki jest średniowieczna doktryna dwóch ciał króla: politycznego i fizycznego. Mocno postawiona przez Sowę teza głosi, iż od śmierci Zygmunta II Augusta, ostatniego Jagiellona, polityczne ciało króla pozostaje martwe, pozostała tylko jego fizyczna forma (s. 237), a gdy I Rzeczpospolita przestaje istnieć, staje się państwem fantomowym (w rozumieniu medycznym — tak jak istnieją w systemie nerwowym utracone kończyny). Teza ta stanowi oś narracji, która jednak zostaje obudowana wieloma dodatkowymi wątkami — problemem „ziemi niczyjej” między Wschodem a Zachodem, studium klasowego konfliktu i rozprawą z sarmackim mitem czy snami o Polsce-spiczlerzu czy Polsce-przedmurzu od morza do morza. Sowa krok po kroku przedstawia przyczyny marginalizacji Polski na arenie międzynarodowej, jej peryferyzacji wraz z rozwojem nowoczesności i kapitalizmu, rolę demokracji szlacheckiej w tych procesach, a także funkcję owych ideologicznych mitów i fantazji.

Bardzo szybko pojawiły się głosy, że *Fantomowe ciało króla* to książka rewolucyjna dla polskiej historiografii, że powinna stać się materiałem do nauczania historii Polski w liceach. W recenzjach i omówieniach niejednokrotnie pojawiają się sformułowania „wybitna”, „obowiązkowa”, a nawet prognozy, że wkrótce stanie się klasyką. Z uwagi na z jednej strony jej klarowność i łatwość przybliżania czytelnikowi często skomplikowanych zagadnień filozoficznych, z drugiej strony wartość narracji, niekiedy wręcz dosadny język, można mieć nadzieję, że trafi nie tylko w ręce uczonych akademickich.

Autor kreśli wizję upadku i niewydolności, nie daje jednak jasnych odpowiedzi. Jak wynika z dyskusji czytelników, *Fantomowe ciało króla* może być odczytywane zarówno jako książka prawnicowa, jak i lewicowa, jako wyraz optowania za silnym narodem i państwem bądź tropienia wzrostu (i upadku) kapitalizmu w poszukiwaniu innych modeli rozwoju. Zwróćmy uwagę, jakże ważny jest jednak już sam fakt odczarowania sarmackich ciągot współczesnych Polaków, wizji potęgi I Rzeczypospolitej — zrozumienie własnej historii to pierwszy krok dla zrozumienia współczesności.

A. Z.

Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności, Jan Sowa i in. (red.), tłum. różni, Wolny Uniwersytet Warszawski–Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2012, s. 448.

Tom jest pokłosiem konferencji zorganizowanej przez Wolny Uniwersytet Warszawy w 2011 roku. W książce można znaleźć artykuły Luca Boltanskiego, Alexandra Neumana, Diedricha Diederichsena, Matteo Pasquinellogo czy Ewy Majewskiej (a także wiele innych — w sumie 25). Zebrane teksty, choć rozproszone tematycznie, tworzą jednak koherentny szkielet zagadnienia kreatywności i twórczości, zarówno tej artystycznej, jak i rozumianej jako podstawowy element współczesnego wytwarzania wartości i ekonomii politycznej kapitalizmu kognitywnego.

„Kreatywność” może stanowić pojęcie-klucz do treści zebranych w książce. Łączy co najmniej kilka wymiarów i jest osadzone jednocześnie w wielu dyskursach. Przede wszystkim jest to totem i mantra współczesnego zarządzania i kapitalizmu w ogóle. Kluczowa kompetencja w zestawie cech wymaganych przez to, co Luc Boltanski i Eve Chiapello nazwali nowym duchem kapitalizmu, *de facto* wymóg nowego rodzaju kapitalistycznego upodmiotowienia, istota tego, jak stajemy się sobą. Mamy dziś do czynienia, jak przekonuje nas w tomie Anna Zawadzka, z przymusem kreatywności. Jest to też jednak pojęcie, z którego niekoniecznie

powinien rezygnować dyskurs krytyczny, zawierające odniesienia do sfery twórczości bliskiej myśli lewicowej, zwłaszcza tej wywodzącej się z tzw. zachodniego marksizmu, w jakiś sposób ożywianego Schillerowską apologią gry, zabawy czy właśnie kreatywności. To również podstawowe pojęcie służące działalności artystycznej.

Drugim ważnym punktem odniesienia dla autorów poszczególnych tekstów jest sfera sztuki. Oprócz badania ekonomii politycznej sztuki autorzy starają się rozumieć sferę sztuki również jako swego rodzaju laboratorium produkcji; relacje ekonomiczne, sposoby wytwarzania wartości czy rodzaje wyzysku występujące w sztuce są prototypem dla całego kapitalizmu kognitywnego. Spekulacja sztuką i abstrahowanie od procesu produkcyjnego, a także kryzys reprezentacji, mają pewne paralele w sfinansjeryzowanym, spekulacyjnym kapitalizmie dnia dzisiejszego (Patricia Vishmidt). Ponadto kształtowanie wartości w obu polach polega w dużej mierze na spekulacji w warunkach niepewności, niesionej przez refleksyjność wszystkich działań społecznych: „Również sztuka pozostaje przestrzenią, w której zwrotności i rekursywność stanowią główne maszyny produkcji znaczeń” (s. 313). Podobnie procesy atrybucji zachodzące w sferze sztuki chce widzieć Luc Boltanski: „Zastanawiające jest jest przenikanie się ewolucji rynków finansowych z ewolucją rynku sztuki [...]. Oba przypadki wykazują liczne podobieństwa” (s. 43).

Sztuka i działalność twórcza są niejako paradygmatem dla całego „przemysłu kreatywnego”, który ma kształtować, zarówno według jego apologetów (jak Richard Florida), jak i krytyków (których głosy znajdziemy w książce — m.in. Steven Shukaitis, Neil Cummings czy autorzy i autorki już wyżej wspomniani), oblicze późnego kapitalizmu. Zmieniła się praca, inne są relacje produkcji i struktury zarządzania, reżimy władzy, sposoby upodmiotowienia. Próba zdania sprawy z tych zmian w języku wywiedzionym z szeroko pojętej tradycji marksistowskiej jest trzecim tematem przewodnim książki. Podstawowymi pojęciami są tu: kapitalizm kognitywny, praca niematerialna, postfordystyczny sposób produkcji. Otwarta pozostaje kwestia, czy zmiany te niosą jakieś nowe

możliwości walki emancypacyjnej i czy w ogóle w kontekście globalnym mają aż tak wielką wagę (jak twierdzi choćby, dostarczający punktów odniesienia wielu autorom tomu Antonio Negri). Wielu (w książce m.in. John Roberts, Massimiliano Toba) wskazuje na to, że widzenie w pracy niematerialnej podstawowego wyznacznika późnego kapitalizmu jest dosyć etnocentryczną iluzją, ignorującą jej „niechciane” zaplecze w postaci jak najbardziej tradycyjnych form pracy i wyzysku w państwach globalnego Południa czy wewnętrznych enklawach sytych demokracji (jak praca emigrantów).

Jeśli — jak deklarują redaktorzy książki — „przemysły kreatywne stały się laboratoriami późnokapitalistycznej akumulacji, powinny one również ujawnić nowe kapitalistyczne sprzeczności oraz nowe formy wywłaszczenia i wyzysku, a w konsekwencji wyznaczyć pole walki dla nowych sił społecznego oporu”. Przy czym zauważają trzeźwo, że „jak na razie, niestety, pozostaje to bardziej postulatem niż rzeczywistością” (s. 11). Być może książka i „praktyka teoretyczna” myślenia, jaka stała się udziałem uczestników konferencji i po części czytelników książki, jest w tym kierunku niewielkim, ale ważnym krokiem.

W. M.

Street art. Między wolnością a anarchią/Street Art: Between Freedom and Anarchy, Mirosław Duchowski, Elżbieta Anna Sekuła (red.), Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2011, s. 317.

Omawiany tom wypełnia lukę w polskim piśmiennictwie, które wciąż zatrzymuje się na etapie sprawozdania ze stanu rzeczy, nie podejmując głębszej refleksji na temat sztuki tak silnie istniejącej w przestrzeni publicznej. Aby ująć temat możliwie całościowo, redaktorzy opracowania zaprosili do współpracy historyków sztuki, architektów, socjologów, kulturoznawców, krytyków, prawników i medioznawców. Tom — co należy podkreślić ze szczególnym uznaniem — jest dwujęzyczny. Wszystkie artykuły są prezentowane po polsku i po an-

gielsku, co umożliwia zaistnienie w obiegu międzynarodowym polskiej refleksji na temat street artu.

Pierwszy tekst w opracowaniu to *Zamiast wstępu* redaktorów, Mirosława Duchowskiego i Elżbiety Anny Sekuły. Zarysowują oni problematykę street artu, kłopotów polskiego teoretyzowania sztuki ulicy i koncepcję publikacji.

Street art — ruch zapoznany Jakuba Banasiaka to syntetyczna prezentacja historycznego i społecznego kontekstu istnienia street artu. Autor omawia też własną typologię; wyróżnia trzy nurty: zaangażowany, projektowy i artystyczny.

Marek Krajewski w artykule *Street art i władze(a) miasta* przedstawia teorię i praktykę trudnej relacji artystów, którzy tworzą na ulicy, i włodarzy miejskich. Przybierają one różne postaci — od modelu zleceniodawca–zleceniobiorca do pełnej kontestacji. Autor wskazuje też różne przykłady z życia polskiego street artu.

„*The medium is the message*” — graffiti writing jako McLuhanowski środek przekazu Jakuba Dąbrowskiego to próba wpisania graffiti w koncepcję kanadyjskiego badacza. Autor próbuje dociec, jakiego rodzaju zmiany w stosunkach międzyludzkich wprowadza graffiti. „Wszystkie formy ulicznej twórczości mogą być poddawane zniuansowanej ocenie, z reguły jednak postrzegane są *en block* przez pryzmat nielegalnego bazgrania na cudzej własności [...]. W konsekwencji nawet w najambitniejszych, najzdolniejszych writerach nie dostrzega się twórcy [...], a jedynie wandalą” (s. 43).

Jacek Sobczak i Piotr Piesiewicz w tekście *Graffiti — dzieło sztuki czy forma dewastacji obiektów architektonicznych* wykładają sposób istnienia dzieł graffitiarzy w świetle polskiego prawa. „Graffiti raczej wyjątkowo będzie uznawane za dzieło sztuki. Zawsze będzie dziełem w rozumieniu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Będzie to jednak dzieło specyficzne, najczęściej naruszające substancję architektoniczną i niszczące lub uszkadzające cudzą własność” (s. 65–66).

Street art a architektura Sławomira Gzelli i Lucyny Nyki dotyczy trudnej relacji dwóch dziedzin, które — niejako z konieczności — współistnieją w przestrzeni publicznej. Autorzy wskazują obszary konfliktu, jak choćby ten „po-

między integralnością utworu architektonicznego i prawami architekta twórcy do decydowania o jego wyglądzie [...] a wolnością twórczenia, tak oczywistą dla twórców street artu” (s. 67). Omawiają też obszary porozumienia. „Ważnym wątkiem łączącym street art i architekturę jest dążenie do wypuklenia charakterystycznych cech miejskich obszarów, posiadających moc wyzwalania emocji i w jakiś sposób poruszających odbiorcę” (s. 75).

Łukasz Biskupski w tekście *Prosto z ulicy. Muzealizacja street artu* podejmuje próbę odpowiedzi na pytania: „Jak to się mogło stać, że street art trafił do galerii i muzeum?” i „Jak w konkretnych przypadkach przebiega proces muzealizacji street artu?”. Problem ten należy rozpatrywać z dwóch perspektyw — tego, jak prezentowanie w instytucjach kultury oddziałuje na sztukę uliczną i czy te tendencje wpisują się w demokratyzację i swoiste „otwieranie się” muzeów i galerii.

Wojciech Józef Burszta w tekście *Współczesny anarchizm. Życie i sztuka na ulicach* wpisuje sztukę uliczną w ramy ruchów kontestacyjnych. „Niezbýwalnym składnikiem wszelkich działań anarch-globalnych są dwa środowiska — Internet (kultura 2.0) i street art w najrozmaitszych swoich postaciach — od posterów, wlewk i plakatów przez teatry kukiel, przechwylenia oficjalnych treści, aż po destrukcję własności” (s. 108).

Z kolei *Media a street art* Jacka Wasilewskiego i Katarzyny Drogowskiej to rozważania na temat problemu istnienia sztuki ulicy w przekazach medialnych. Dominująca narracja o dziełach artystów sprowadza ten rodzaj twórczości do rangi aktów wandalizmu.

Ulica jako hybryda. Przestrzeń miejska z perspektywy sieci Mirosława Filiciaka to tekst, w którym ulica zostaje przedstawiona „jako przestrzeń, oddziaływania tego, co ludzkie i nie-ludzkie, ale też fizyczne i niefizyczne” (s. 127). Autor analizuje zmianę, jaką wprowadziła w przestrzeń publiczną wszechobecność techniki. Kamery monitoringu, wszechobecne ekrany podające rozmaite informacje, coraz większa liczba urządzeń towarzyszących ludziom w codziennym życiu, inteligentne obiekty — wszystko to sprawia, że przestrzeń miejska

coraz częściej i intensywniej wchodzi z człowiekiem-przechodniem w interakcję.

Jacek Plewicki w opracowaniu *Dźwiękowy street-art — sztuka proponowana* podejmuje problem istnienia dźwiękowych dzieł sztuki artystów ulicy. Autor wskazuje, że dźwiękowe życie ulicy jest wciąż zaniedbywanym, a jednak potężnym obszarem komunikacji i wpływu.

Tekst *Znaki: ludzie: ulica* Joanny Turek i Marty Żakowskiej jest sprawozdaniem z drugiej części konferencji dotyczącej street artu, w której — po części pierwszej, zdominowanej przez badaczy — oddano głos aktywnie działającym twórcom sztuki ulicznej. Spotkanie podzielono na trzy bloki tematyczne; prezentowany w tomie tekst jest relacją z bloku pierwszego „Street art w kontekście działań na rzecz społeczności”.

W omawianym tomie znajdujemy zdecydowanie różniące go od większości polskich opracowań proporcje tekstu i fotografii. Zdjęcia służą tu jedynie do zilustrowania rozważań. *Street art. Między wolnością a anarchią* to próba rozpoczęcia rzetelnej debaty o istnieniu sztuki w przestrzeni publicznej.

J. M.

Tomasz Ferenc, *Artysta jako obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 388.

Zagadnienie migracji często ogniskuje zainteresowanie badaczy, przedmiotem uwagi staje się figura Obcego czy *marginal man* oraz samo doświadczenie zmiany i przemieszczania. Migracje w świecie naukowym czy artystycznym to przemieszczanie się z kraju do kraju nie tyle ludzi, ile idei, przede wszystkim sposobów życia czy postrzegania rzeczywistości. Tomasz Ferenc mierzy się z tym procesem wychodząc od jednostkowej perspektywy artysty. Przeprowadził 60 wywiadów narracyjnych z polskimi artystami mającymi doświadczenia migracyjne — są to osoby należące do różnych pokoleń, emigrujące z różnych przyczyn i w różnych okresach powojennej Polski, toteż łatwo zrozumieć wprowadzenie choćby geograficznego kryterium se-

lekcji — skupienie się na czterech miastach-legendach: Paryżu, Londynie, Berlinie i Nowym Jorku. Zebrany materiał stał się podstawą analizy złożonego doświadczenia migracji, asymilacji i obcości, planowania czy rozgrywania własnej kariery.

Jak podkreślono w tytule, książka to studium socjologiczne, które rzetelnie prowadzi nas przez definiowanie używanych pojęć, dotychczasowe perspektywy teoretyczne (rozdział I), wybraną metodą badawczą, czyli wywiad biograficzny (rozdział II), do prezentacji materiału empirycznego (cztery rozdziały poświęcone wskazanym wyżej miastom). W tych częściach pojawia się — jak pisze autor — „kilka wiodących motywów wyodrębnionych w zebranych opowieściach biograficznych. Do najważniejszych zaliczyć należy: problem obcości/inności, kwestie asymilacji, procesy tożsamościowe oraz zagadnienie funkcjonowania społecznych światów artysty”. Ferenc nie podporządkowuje jednak zebranego materiału ani koncepcji światów społecznych, ani metodzie biograficznej — czy to w wydaniu Fritza Schütze czy Gabriele Rosenthal. Kolejne części to próba wyodrębnienia najciekawszych i powtarzalnych wątków z wywiadów, opatrzone komentarzami i uwagami, w których autor sięga do wielu podejść, metod i teorii. Ogromna liczba przywołanych fragmentów wywiadów pozwala czytelnikowi łatwo przenieść się w świat wielkomięskiej bohemy.

„Wychodźstwo — jak zauważa autor — stanowi jedną z symptomatycznych cech dziejów naszego kraju. Polska migracja w swojej masowości jest zjawiskiem dostrzegalnym w skali globalnej [...] zasadniczo wpłynęła na kształt polskiej kultury. Dla wielu pokoleń twórców było to jedno z kluczowych biograficznych doświadczeń, istotne nie tylko dla wyjeżdżających, ale także dla ich rodzin i bliskich” (s. 7). Problem ten został przefiltrowany przez specyficzną grupę (czy świat społeczny) — artystów, osób szczególnie wrażliwych, ale i szczególnie mobilnych. „Ich wyjątkowość — tłumaczy autor — polega między innymi na wysokim stopniu mobilności tej grupy, na wyjątkowej wrażliwości, na konieczności łączenia potrzeb twórczych z «normalnym» życiem” (s. 7). Z jednej strony

więc poruszamy się na poziomie subiektywnego doświadczenia, osobistej opowieści, z drugiej dotykamy tematyki ponadjednostkowej, próbujemy opisać specyfikę ogólniejszego doświadczenia emigracji i poczucia obcości.

Interesującym wydaje się także instytucjonalny kontekst funkcjonowania opisywanych postaci oraz różnice pokoleniowe — wszystko to znajduje odzwierciedlenie zarówno w podejściu samych artystów do emigracji, jak i w atmosferze ich funkcjonowania za granicą, zależnej od nastawienia do Polaków, czy ogólniej — emigrantów.

Innym celem autora jest pokazanie nowych sposobów uprawiania socjologii sztuki: „Socjologia nie musi koncentrować się jedynie na sztuce, rozumianej jako produkcja, obieg oraz recepcja obiektów, definiowanych jako artystyczne. Nie musi ograniczać się do analiz będących jedną z możliwych wersji (lub kombinacją) instytucjonalnych teorii sztuki. Socjologia sztuki może być rozumiana także jako socjologia aktywnie działającego podmiotu, jako nauka usiłująca zrozumieć twórcę” (s. 374) — w stronę takiej socjologii sztuki stawia krok Tomasz Ferenc.

A. Z.

Ekonomia muzeum, Dorota F o l g a - J a n u s z e w s k a, Bartłomiej G u t o w s k i (red.), Universitas, Kraków 2011, s. 212.

Czym jest współcześnie instytucja muzeum i w jaki sposób należałoby rozumieć zachodzące na całym świecie we wszystkich kulturach i okresach procesy „muzealizacji”? Wydaje się, że popularna w latach osiemdziesiątych XX wieku niemal potoczna definicja, sprowadzająca oba pojęcia do spłotu „kolekcjonerskiego pożądania” z historią czy raczej historycznością rzeczy, polityką, majątkiem i prestiżem, współcześnie jest niewystarczająca — zarówno z perspektywy widza, odbiorcy, jak i samej, funkcjonującej w szerszych społecznych ramach instytucji publicznej. Niezależnie od lokalizacji danego muzeum, odmienności przedmiotu zainteresowania czy motywacji jego twór-

ców współczesna instytucja tego typu funkcjonuje na dwóch zasadniczych obszarach, które za Dorotą Folgą-Januszewską można określić jako „misyjno-filozoficzny” — związany z podejściem do przedmiotu badań, jego materialnych i niematerialnych unaocznień — oraz „pragmatyczny” — związany z przeliczalną ekonomicznie formą prezentacji. Czy zatem muzeum to „instytucja istniejąca «w oczach i umysłach swojej publiczności», jej dedykowana i zmieniająca się wraz z oczekiwaniami, technologią komunikacji, kulturowy gejzer o mobilnym programie, miejsce spotkań i wymiany doświadczeń, obszar edukacji ponadpokoleniowej”, czy raczej „repozytorium sztuki, kultury, nauki, natury — rezerwuar wartości materialnych i niematerialnych, bastion dziedzictwa, których ta instytucja powinna bronić przed zniszczeniem, skażeniem, niezrozumieniem” (s. 12)? Wspomniane obszary działania współczesnych muzeów oraz stojąca za ich funkcjonowaniem wizja stanowiły punkt wyjścia konferencji naukowej, zatytułowanej „Ekonomia muzeum”, która odbyła się 25 listopada 2011 r. w Auditorium Maximum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.

Zbiór materiałów z tej konferencji został podzielony na trzy części. Całość opatrzonego wstępem Doroty Folgi-Januszewskiej pt. *Ekonomia muzeum — pojęcie szerokie*. Część pierwsza pt. „Ekonomia muzeów, czyli finansowanie i gospodarka zasobami muzeum oraz efektywność społeczna” obejmuje szeroki wachlarz zagadnień z pogranicza efektywności ekonomicznej instytucji i powiązanej z nią kwestii publiczności. Kluczowy problem omawiany podczas konferencji dotyczył funkcjonowania polskich muzeów w dość dynamicznie zmieniającej się obecnie sytuacji rynkowej. W tej części przywołane zostają chociażby dotyczące muzealnictwa w Polsce postulaty Kongresu Kultury Polskiej z 1981 roku oraz kolejne przemiany i reformy następujące po zmianie ustrojowej (za sprawą artykułu Andrzeja Rottermunda pt. *Finansowanie muzealnictwa w Polsce po 1989 roku — historia poszukiwania rozwiązań*), wskazana zostaje swista „dobra praktyka” w przeformułowaniu znaczenia tego typu instytucji i ich wpływu na otoczenie na przykładzie brytyjskiego Tate Modern

(*Dziesięciolecie Tate Modern w Londynie — kultura i rewitalizacja miasta* Donalda Hyslopa). Z ekonomią muzeum nierozzerwalnie łączy się kwestia jego zasobów, zarówno tych materialnych, jak i niematerialnych. Ich redefinicję przedstawia Paweł Jaskanis (*Zasoby muzeów: muzealiza, zabytki, ludzie...*) — wszelkie zasoby muzeów, podobnie jak warunki rynkowe, podlegają przeobrażeniom, powodowanym chociażby przez symulację czy cyfryzację rzeczywistości.

Muzeum współcześnie nie jest już „świętynią sztuki i wiedzy” — coraz istotniejsze stają się działania realizowane w mieście — w otoczeniu, w którym muzeum funkcjonuje — zwrotnie osadzające ową instytucję w konkretnej przestrzeni. Joanna Waniek w artykule pt. *Terapia muzealna* podaje kolejny trop czy raczej kolejną funkcjonalność, jaką niesie ze sobą redefinicja instytucji muzeum, mianowicie możliwość jego wykorzystania w ramach terapii psychiatrycznych: „Zdaniem profesora Andrzeja Szczeklika — czytamy — medycyna i sztuka wywodzą się z jednego pnia. Obie biorą początek z magii, systemu opartego na wierze we wszechmoc słowa” (s. 43).

Ostatnim artykułem w części pierwszej jest tekst Jarosława Suchana pt. *Ekonomia i muzeum. (Nie)bezpieczne związki*. Autor podsumowuje całą pokrótce wcześniej opisaną dyskusję, dodając do niej swoiste studium przypadku — Muzeum Sztuki w Łodzi i otwarte niedawno ms². Całość części pierwszej zamyka podsumowanie, którego autorami są Malcolm Lewis i Zina Jarmoszuk.

Druga część książki pt. „Architektura i technologie w muzeum” poświęcona jest w całości „formie i metodzie” funkcjonowania omawianej instytucji. W jaki sposób architektura, zarówno zewnętrzna, jak i wewnętrzna, determinuje sposób funkcjonowania przestrzeni? W jaki sposób jej aranżacja ma wpływ na ekonomię funkcjonowania muzeum? W końcu w jaki sposób współczesne technologie pozwalają rozwiązać określone problemy z kontrolą, czy realizowaniem określonych wydarzeń, jakie zagrożenia owe technologie mogą nieść ze sobą: „Od podejścia teoretycznego do konkretnych przykładów, obserwować możemy poszukiwanie «ekonomicznego kształtu» i właściwego

efektu architektury prawdziwej (budynek) i architektury wirtualnej (oprogramowanie) muzeów” (s. 15). Autorami kolejnych wypowiedzi są: Andrzej M. Chołdzyński (*Architektura współczesna i muzea*), Marek Pabich (*Ekonomika architektury i przestrzeni muzealnej*), Wojciech Cellary (*Modele ekonomiczne w wirtualnych muzeach*), Wojciech R. Wiza (*Nowe technologie informacyjne w muzeach*), Robert Kotowski (*Muzeum jako sieć — sieć w muzeum*) i Zbigniew Myczkowski (*Kontekst krajobrazowy otoczenia jako element ekonomii muzeum (na przykładzie Wilanowa)*). Część została opatrzona wstępem autorstwa Stephena Greenberga, który wraz z Andrzejem M. Chołdzyńskim skomentował referaty Marka Pabicha i Wojciecha Cellarego, oraz podsumowaniem autorstwa Zbigniewa Myczkowskiego.

Ostatnia, trzecia część wydanych w formie książkowej materiałów pokonferencyjnych nosi tytuł „Muzeum i komercja. Prawo, etyka, misja i rynek”. Dotyczy ona zagadnienia regulacji i praw wyznaczających zasady funkcjonowania instytucji muzealnych, ich współdziałania oraz — być może przede wszystkim — komunikacji między nimi a społeczeństwem, odbiorcami. W świetle coraz większej popularności dzieł krytycznych — czy szerzej, postmodernistycznych — pytanie o to, jakie znaczenie mają zasady etyczne czy moralne, wydaje się niezmiernie palące i trudne: „Prawa i zasady formułowane są wtedy, gdy zdrowy rozsądek nie może przewyciężyć siły aporii (wewnętrznych sprzeczności). Tymczasem to właśnie te wewnętrzne sprzeczności, jak uważa Katarzyna Barańska, stanowią o specyfice muzeum” (s. 15). Autorami artykułów zamieszczonych w tej części są: Kamil Zeidler (*Muzeum i komercja. Prawo, etyka, misja, rynek* oraz komentarz do wypowiedzi następczej autorki), Freda Matassa (*Prawo, etyka i standardy: saldo dodatnie czy ujemne w finansach muzeów?*), Iwona Szmelter (*Ochrona zbiorów — wspólnota działań ekonomicznych i etycznych*), Maria Anna Potocka (*Ekonomia — muzeum — kolekcja — rynek — misja. Tajemnice i ambicje*), Stanisław Mocek (*Pamięć i zapominanie. Kulturowe i społeczne funkcje muzeów*) oraz Katarzyna Barańska (*Misja jako narzędzie przewycięzania współczesnych aporii muzealnych*). Autorem podsumowania jest Louise Emerson.

Rozległość i znaczenie tematu muzealnictwa i dotychczasowe nikle opracowanie nie pozwalają na jego wyczerpanie w ramach jednej konferencji naukowej — niniejsza publikacja jest zatem wstępem, początkiem debaty dotyczącej przemian instytucji muzeum w Polsce i jego funkcjonowania na nowych, ekonomicznych zasadach. Co więcej, *Ekonomia muzeum* to pierwszy tom — wstęp do kolejnych, równie interesujących i poważnych zagadnień oraz kolejnych publikacji w ramach nowo powstałej serii wydawniczej *Muzeologia*, realizowanej przez Instytut Muzeologii UKSW, wydawnictwo Universitas i Polski Komitet Narodowy ICOM z siedzibą w Muzeum Pałacu w Wilanowie.

P. G.

Wita Szulc, *Arteterapia. Narodziny idei, ewolucja teorii, rozwój praktyki*, Difin, Warszawa 2011, s. 219.

„Każda dziedzina sztuki, a także natura posiada właściwości, które przy zastosowaniu różnych technik [...], wykorzystać można w terapii dla uzyskania poprawy lub utrzymania dobrego zdrowia i jakości życia” (s. 16). Omawiana praca Wity Szulc jest syntetycznym opracowaniem dotyczącym różnych form terapii przez sztukę. Kolejne rozdziały poświęcone są różnym rodzajom tak pomyślanej pracy z ludźmi.

Kulturoterapia to:

— zbiór metod terapeutycznych posługujących się jako narzędziem różnymi dziedzinami kultury,

— działalność kulturalno-oświatowa wśród chorych,

— czynniki kulturowe oddziałujące na pacjenta w czasie hospitalizacji i, szerzej, w trakcie choroby i procesu terapeutycznego (s. 19).

Kulturoterapia jest zatem pojęciem szerszym od pojęcia arteterapii, występującego w piśmiennictwie polskim, które początkowo funkcjonowało poza literaturą medyczną, a dotyczyło jedynie działalności społeczno-kulturalnej.

Muzykoterapia, definiowana jako kontrolowane użycie muzyki „w leczeniu, rehabilita-

cji, edukacji i treningu osób dorosłych i dzieci cierpiących z powodu zaburzeń fizycznych, psychicznych i emocjonalnych” (s. 95), uznawana jest przez autorkę za najdoskonalszą formę terapii przez sztukę.

Biblioterapia to nurt zajmujący się zarówno doбором lektur dla ludzi chorych i niepełnosprawnych, jak i terapeutyczną funkcją literatury. Jej bardzo popularną w Polsce formą jest bajkoterapia. Autorka wymienia też trzeci nurt biblioterapii, czyli pisanie narracyjne polegające na wyrażaniu siebie, swoich emocji i myśli poprzez pisanie bajek.

Osobną formą terapii lub, według niektórych badaczy, jednym z rodzajów biblioterapii jest poezjoterapia. Poezja jest szczególnym sposobem komunikowania swoich uczuć i przemyśleń, za sprawą zastosowania szczególnej symboliki bardziej odpowiednim dla niektórych grup, na przykład dla dzieci i osób niepełnosprawnych intelektualnie.

Foto(grafo)terapia to bardzo przyjazna i przystępna dla klientów/pacjentów forma pracy terapeutycznej, ponieważ jest bliska codziennej, zwykłej i popularnej czynności robienia i oglądania zdjęć.

Hortikuloterapia, czyli terapia ogrodowa, opiera się na przekonaniu, że „człowiek i świat roślin tworzą zespół, który powiązany jest siecią wzajemnych zależności, a rezultatem tej wzajemnej interakcji jest zdrowie i dobre samopoczucie pacjenta” (s. 181).

U podłoża tego rodzaju oddziaływań przez sztukę leży szczególnie sposób myślenia o człowieku, szczególnie pogląd antropologiczny — holizm, który każe traktować jednostkę jako niepodzielną całość biologiczno-psychiczno-społeczną. „Podejście holistyczne oznacza rozumienie i traktowanie ludzi w kontekście ich kultury, rodziny i społeczności lokalnej” (s. 34). Koncepcja Wity Szulc zakłada, że podmiotem oddziaływań kulturoterapeutycznych jest człowiek, który „chce być zdrowy i oczekuje pomocy w osiągnięciu tego stanu” (s. 37).

Autorka w dużym skrócie referuje historię terapii przez sztukę, wskazując wyzwania wiążące się z paradygmatem postmodernistycznym, który redefiniuje miejsce i znaczenie człowieka w rzeczywistości społecznej i kulturze.

Oddziaływania nastawione na podnoszenie jakości życia powinny uwzględniać ponowoczesną kondycję ludzką. Arteterapia uwzględniająca ponowoczesny paradygmat przemawia „za pragmatycznym raczej niż analitycznym podejściem do terapii, w której istnieje potrzeba identyfikacji określanej nie w terminach celów społecznych lub «osobistej integracji», lecz w terminach pragnień pacjenta, potrzeb i wymagań,

które należy zidentyfikować i ułatwić ich realizację” (s. 197).

Omawiany tom zawiera próbę mówienia o arteterapii jako o opartej na dowodach nauce, której przedmiot — oddziaływania terapeutyczne przez sztukę — powinien podlegać rzetelnym badaniom.

J. M.

INFORMACJA DLA AUTORÓW

1. „Kultura i Społeczeństwo” zamieszcza wyłącznie materiały uprzednio nie publikowane. Zakładamy, że proponując tekst autor deklaruje tym samym, iż jest to jego oryginalna, samodzielna praca. W uzasadnionych przypadkach w przypisie powinny znaleźć się informacje o genezie tekstu (np. że jest to fragment pracy magisterskiej, doktorskiej czy opracowania grantowego) oraz o ewentualnych promotorach czy współpracownikach.
2. Wszystkie materiały są oceniane przez co najmniej dwóch recenzentów z zachowaniem zasady anonimowości (*double-blind review*). Dlatego prosimy o przekazywanie tekstów nie podpisanych i załączanie w oddzielnej kopercie (oznaczonej tytułem artykułu) nazwiska autora, adresu, maila oraz telefonu kontaktowego. Autorów prosimy też o podanie miejsca pracy, stanowiska służbowego i tytułu naukowego oraz adresu do ewentualnej korespondencji z czytelnikami.
3. Teksty — o objętości maksimum 1,5 ark. wyd. — należy składać pod adresem redakcji w dwóch egzemplarzach, wydrukowane z podwójną interlinią (wraz z zapisem elektronicznym).
4. Tablice i wykresy należy załączać na oddzielnych stronach, a w tekście jedynie zaznaczać przeznaczone dla nich miejsca.
5. Bibliografię prosimy sporządzać (w porządku alfabetycznym) według zasad stosowanych w naszym czasopiśmie:

Nowak Stefan, 1979, *System wartości społeczeństwa polskiego*, „Studia Socjologiczne”, nr 4.

Szacki Jerzy (red.), 1995a, *Sto lat socjologii polskiej. Od Supińskiego do Szczepańskiego*, PWN, Warszawa.

Szacki Jerzy, 1995b, *Wstęp: krótka historia socjologii polskiej*, w: Jerzy Szacki (red.), *Sto lat socjologii polskiej. Od Supińskiego do Szczepańskiego*, PWN, Warszawa.

Weber Max, 2002, *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*, tłum. Dorota Lachowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Odniesienie w tekście ma wówczas postać (Weber 2002, s. 113).

Prosimy o niepodawanie adresów internetowych, dzięki którym dotarto do tekstów, lecz o umieszczanie w bibliografii opisu ich wersji pierwotnych.

6. W artykułach możliwe są oczywiście także przypisy treściowe (nie bibliograficzne), zamieszczone u dołu strony. W recenzjach preferujemy przypisy bibliograficzne w dołu strony, które mają wówczas postać:

J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 113.

J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, cyt. wyd, s. 233.
Tamże, s. 255.

7. Tych, którzy kierują swoją pracą do działów „Artykuły i rozprawy” i „Z warsztatów badawczych”, prosimy o dostarczenie jej streszczenia w języku polskim — ewentualnie także angielskim — (o objętości nie przekraczającej 1000 znaków, liczonych ze spacjami) oraz o wyznaczenie słów kluczowych w obu językach.

**Zamówienia numerów bieżących i archiwalnych
przyjmuje i realizuje**

Dział Wydawnictw ISP PAN
00-625 Warszawa, ul. Polna 18/20
tel. 22 825 52 21, faks 22 825 21 46
books@isppan.waw.pl
<http://www.isppan.waw.pl/ksiegarnia/index.htm>

Prenumeratę prowadzą także m.in.:

Ruch S.A. (infolinia 801 443 122),
Ars Polona S.A.

Od nr 1, 2012 teksty „Kultury i Społeczeństwa”
są dostępne pod adresem <http://www.versita.com.kis>