Na brzegu studni

Dominik Gac

Jesień już, a jeszcze dźwięczy echo czerwcowej dyskusji pod tytułem: Krystian Lupa i szwajcarscy technicy. Wciąż, choć coraz słabiej, słychać złowrogie buczenie, które podniosło się w polskim środowisku teatralnym na wieść o skandalu i odwołaniu *Les Émigrants* według powieści W.G. Sebalda w La Comédie de Genève.

„Radical Move", reż. Aniela Gabryel, Koi Studio (2023), fot. Zuzanna Kernbach

1.

Wiadomość spadła nagle, tuż przed premierą, ale w gruncie rzeczy nikt nie był zaskoczony. Przeciwnie – obrońcy i oskarżyciele już od jakiegoś czasu tkwili w blokach startowych. Nic dziwnego. Temat przemocy w polskim teatrze, szeroko otwarty trzy lata temu coming outem Mariany Sadovskiej[1], daleki jest od zamknięcia. Daleki nawet od podsumowania, o rozwiązaniu czy uleczeniu nie wspominając. Zwłaszcza że historia rozgrywa się zgodnie z regułami sztuki postdramatycznej, to znaczy fragmentarycznie. Dyskusja wokół przekroczeń Włodzimierza Staniewskiego w kierowanym przez niego Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice", którą rozpoczęła Sadovska, ustąpiła miejsca oskarżeniom wobec Pawła Passiniego[2], które z kolei miały być ledwie początkiem reporterskiej, niestety mało rzetelnej, ofensywy Igi Dzieciuchowicz. Jej książka, zwiastowana tytułem *Teatr, rodzina patologiczna*, do dziś się nie ukazała. Dlaczego? Nie wiadomo. Autorka nabrała wody w usta. Miejmy nadzieję, że nie z powodu przemocy.

W międzyczasie opinia publiczna poznawała kolejne nazwiska artystów oskarżanych o stosowanie przemocy. Żaden z nich nie został uznany winnym przez sąd. W przeciwieństwie do belgijskiego reżysera Jana Fabre'a. W polskich realiach kilka osób straciło stanowiska, kilka dobre imię lub możliwość pracy. Odnoszę wrażenie, że zaatakowano zwłaszcza tych, którzy nie mieli wystarczająco silnej pozycji w środowisku, aby się obronić, czy też – aby opłacało się stawać w ich obronie. Mogło to frustrować zarówno zaatakowanych, jak i atakujących, którzy musieli mieć świadomość, że ich strzały trafiają w pośledniejsze tarcze. Być może właśnie dlatego tak entuzjastycznie podchwycono oskarżenia wystosowane przez pracowników teatru w Genewie pod adresem Lupy. Chcemy unieważnić hierarchię? Strąćmy tego na szczycie!

Potrzeba obalenia mistrza, na którego miejsce nie czyha żaden uzurpator (a jeśli już, to kolektywny), jest szczególnie interesująca. To w niej widzę główny postulat i sens obecnego zwrotu pokoleniowego, to z niej wynika szereg pytań o projekt nowego teatru. A także o transformację przemocy. Naiwnym bowiem zdaje mi się pogląd, że da się to zjawisko tak po prostu wyrugować. Nie dokonano tego w żadnej innej międzyludzkiej przestrzeni, dlaczego teatr miałby być wyjątkiem? Przemoc zostanie, dostosuje się do nowych warunków, przybierze inną formę. Za jakiś czas będziemy egzorcyzmować ciche presje kolektywów i ostracyzm silnych grup pod wezwaniem tolerancji i empatii. Przemoc nie jest bowiem sednem problemu, lecz jednym z warunków kształtowania się hierarchii. Całkowita likwidacja tychże to utopia. Co nie znaczy, że sprzeciw wobec dominujących dotychczas form przemocy i struktur nic nie znaczy. Przeciwnie. Bez wątpienia przyczynia się do pozytywnej zmiany standardów pracy w teatrach i szkołach teatralnych. Ma też wpływ na to, co oglądamy na scenie. Nie sposób kontynuować pewnej tradycji teatralnej i jednocześnie wyeliminować z niej narzędzi, za pomocą których ją zbudowano. Coś za coś. Nie będzie teatru, jaki znamy, jeśli nie będzie w nim mistrzów. Można ubolewać, można się radować.

2.

Złożoność zjawiska znakomicie pokazuje filmowy dokument pod tytułem *Radical Move*, który miał swoją premierę na tegorocznym Krakowskim Festiwalu Filmowym. Obraz w reżyserii Anieli Gabryel opowiada o ostatnich latach Workcenter of Jerzy Grotowski & Thomas Richards w Pontederze. Instytucji, którą Grotowski powołał w 1986 roku, a Richards zamknął w styczniu roku ubiegłego. Nie sposób nie pomyśleć przy tej okazji o Eugeniu Barbie i końcu Odin Teatret, który działał od 1964 do 2022 roku, ale też o emeryturze Staniewskiego i niepewności dalszych losów „Gardzienic", które przez czterdzieści sześć lat wyrobiły sobie jako instytucja – zdawało się – stabilną i bezpieczną pozycję. Wróćmy jednak do filmu.

Historia zaczyna się w roku 2016, kiedy to Gabryel obejrzała we Wrocławiu występ Workcenter pod tytułem *The Living Room*. Pod wpływem tego doświadczenia oraz rozmów z twórcami postanowiła najpierw zarejestrować spektakl, a potem nakręcić film o samym Workcenter. Rozumiem to pragnienie, choć nie widziałem *The Living Room* na żywo. Fragmenty spektaklu włączone do *Radical Move* robią ogromne wrażenie. Także dzięki świetnej, dynamicznej pracy kamery, która zdaje się częścią obsady. Gabryel w rozmowie z Dariuszem Kosińskim wyjaśniła „pokusę główną" dotyczącą projektu:

> […] doświadczyć czegoś, co jest poza ciałem, co nie jest mną, i doświadczyć spotkania z tym w jakiejś jedności. Tym, co mnie zafascynowało, było spotkanie z grupą ludzi, którzy całe swoje życie nakierowują właśnie na to pragnienie. Oczywiście też szukam tego w życiu, ale jednak robię inne rzeczy, mam inne związki, działania… A oni nie – wszystko oddają, żeby doświadczyć tej „transcendencji"[3].

Reżyserka przyjechała do Pontedery w 2017 roku. Zdjęcia, wspólnie z operatorką Zuzą Kernbach i dźwiękowczynią Anną Rok, realizowała do stycznia roku 2022. Materiał kręcono zarówno w siedzibie ośrodka, jak i podczas zagranicznych wyjazdów grupy. Cztery lata to sporo czasu. Potrzebnego, ponieważ artystki obrały metodę, w ramach której niejako dołączyły do zespołu. Ich bliskość z performerami jest wyczuwalna nie tylko w scenach pracy artystycznej, gdy kamera jest tuż obok działających, ale też w konfesyjnych wywiadach. Rozciągnięta w czasie perspektywa stanowi więc bezsprzeczny walor, jednakże niesie ze sobą również ryzyko interpretacji. Reżyserka mówi, że to obraz o „poszukiwaniu transcendencji"[4]. Ma rację, ale oglądając go w 2023 roku, w atmosferze wspomnianych już wydarzeń i debat, widziałem w *Radical Move* przede wszystkim zapis zmierzchu. Zarówno tej konkretnej grupy, jak i całej artystycznej formuły, którą zwie się niekiedy kontrkulturową, ale także szerzej – zmierzchu figury Mistrza. Workcenter w filmie Gabryel nie kończy się żadnym skandalem. Nie wywraca go nagła tragedia czy gwałtowna erupcja personalnych konfliktów. Film obrazuje nie tyle przerwanie tamy, ile wyschnięcie rzeki.

3.

W pierwszej części obserwujemy pracę dziewięcioosobowej międzynarodowej grupy tworzącej stały zespół pod przewodnictwem Richardsa. Oglądamy ich w trakcie występu przed publicznością, w sytuacji prowadzenia warsztatów, w codziennych sesjach pracy z pieśniami (Singing Sessions), zajęciach nazywanych Work in Silence i wreszcie w wypowiedziach kierowanych bezpośrednio do kamery – nagranych w siedzibie ośrodka. Sytuacja zmienia się w drugiej części, kiedy ci sami bohaterowie mówią do nas z wielu miejsc na świecie, zza ekranów swoich komputerów. Nie ma ich już w Workcenter, odeszli. Za chwilę nie będzie samego Workcenter.

Żal mi było Richardsa, gdy zamykał drzwi w scenie wyprowadzki. Również dlatego, że ten smutny epilog poprzedza w filmie zapis entuzjazmu i niebywałej energii, którą widać we fragmentach *The Living Room*, ale też w nagraniach z zakulisowych praktyk i prób. To imponujące świadectwo wysokich wymagań i ogromnej dyscypliny artystycznej, bywa, że egzekwowanych przemocą. Nic skandalicznego, żadnych karczemnych awantur. Richards to nie Lupa[5]. Umiarkowanie podniesiony głos, gorzkie komentarze – tyle. Oczywiście znać w tym coś w rodzaju okrucieństwa lidera wobec podwładnych. Mistrza wobec uczniów. Wyraźny jest także zapach manipulacji. Weźmy tę poruszającą scenę z próby, w której Benoit Chevelle nie jest w stanie sformułować pytania czy też prośby o zwolnienie z klaskania kontuzjowaną ręką. Natychmiast z pomocą przychodzi mu kolega, wcielając się w rolę adwokata czy tłumacza. Szybkość podjęcia tej roli sugeruje, że to nie pierwsza taka sytuacja, ale też wskazuje na pewną solidarność, wsparcie. Tymczasem dysponujący władzą Richards z bezlitosną uprzejmością dopytuje Chevelle'a, o co mu chodzi. Choć doskonale rozumie, o co prosi artysta, zmusza wystraszonego performera do zadania klarownego pytania, wypowiedzenia tego, co – czujemy to doskonale – nie jest w tej przestrzeni akceptowane. O ulgę. Swój wyrok Richards uzasadnia anegdotą o Ryszardzie Cieślaku, który grał w *Księciu Niezłomnym* ze złamaną nogą. Ostatecznie liczy się klaśniecie, a nie dłonie, które je powołują. Zniecierpliwienie i brak litości Richardsa wynikają z tego, że ktoś tej hierarchii nie rozumie. Jak może, przecież jest w Workcenter of Jerzy Grotowski…

Nazwisko twórcy Teatru Laboratorium regularnie powraca w dyskusji o zmianie paradygmatu. Najczęściej w towarzystwie Tadeusza Kantora (ale też Jerzego Jarockiego czy ostatnio Lupy). Z Grotowskim wiąże się jednak nie tylko postulat arcydzieła, ale przede wszystkim sięgnięcia wspominanej przez Gabryel transcendencji. Są w *Radical Move* sceny, podczas których artyści zdają się dostępować odmiennych stanów świadomości. Coś się z nimi dzieje. Coś im Richards robi, coś z nich – jak akuszer – wydobywa. Nie mam pojęcia, co to jest. Nie rozumiem, jak to się dzieje. Ale widzę, że jest silne. Wyrafinowanie wokalne i choreograficzne, które temu towarzyszy, budzi podziw, bez względu na to, czy natchniona estetyka Richardsa nas przekonuje, czy też nie. Mnie na przykład niespecjalnie.

Wiele się w filmie mówi o sensie pracy (a właściwie Pracy), którym nie jest publiczny występ, lecz głęboka i niełatwa podróż do pełnego, swobodnego i szczerego wyrażenia samego siebie, do odsłonięcia i organiczności przy jednoczesnym osiągnięciu pełni kontaktu z drugim człowiekiem. Interpretuję to jako ścieżkę ku prawdzie tak o sobie, jak o człowieku w ogóle – ścieżkę ku spotkaniu z sobą i wspólnocie z innym. Da się wyczuć, że dla performerów jest to rzecz niezwykła, warta wielu lat wymagającej pracy – daleko od domu, w geograficznym i społecznym odosobnieniu. Osiągnięcie wyższego stanu współbycia jawi się jako niekwestionowana wartość. Jaka jest jej cena?

W drugiej części filmu byli już członkowie Workcenter skarżą się na utratę podmiotowości, wyrażają niezgodę na pomniejszanie samych siebie, własnej kreatywności, na ograniczenie tego, do czego Workcenter miało prowadzić – wolności. Na czym owo ograniczenie polegało? Przecież nikt ich w toskańskim miasteczku nie więził. Sami podejmowali decyzje, tak jak Bradley Jay High, który po rozmowie z Richardsem zrezygnował z powrotu do Kanady, gdzie wyglądała go umierająca i bardzo mu bliska ciotka, o czym opowiada ze łzami w oczach: „I pozwoliłem sobie wybrać, żeby z nią nie być. Z powodu tego miejsca. Bo Praca była ważniejsza".

4.

Jakie potrzeby realizowało Workcenter? Z filmu wynika, że i owszem artystyczne, ale przede wszystkim duchowe. Członkowie zespołu mówią o podobieństwie do praktyk religijnych, o tym, że „jest wiele sposobów na bycie mnichem"; porównują ośrodek do klasztoru, a termin „Praca", którym się posługują, ma wyraźnie sakralny charakter. Jej rola jest nadrzędna. Nie ja jestem ważny, lecz moja zdolność do bycia w Pracy, bycia jej częścią. Jestem narzędziem, poprzez które Praca może się materializować. Co ma z tego wynikać dla mnie, to jest w miarę jasne. Ale być może efekt ma dotyczyć także innych członków wspólnoty? Możemy ją zdefiniować wąsko – jako widzów publicznego pokazu Pracy; możemy też szeroko – jako ludzkość. Zbliżałoby to Pracę do obrzędu. To właśnie z takiego porządku pochodzą pieśni wibracyjne, po które sięgali Richards i inni, by po dźwiękach, jak po szczeblach drabiny, wędrować. Gdy w jednej z pieśni wykorzystanych w *The Living Room* pojawia się Erzulie Dantor, czyli haitański wariant Matki Boskiej Częstochowskiej, nie mam poczucia, że to tylko semantyczny kolor, ale też nie modlitwa. Zatem co? Rodzi się również pytanie, czy odbieranie działań Workcenter przez pryzmat religijności to perspektywa członków grupy, czy twórczyń filmu? Urszula Jabłońska w wywiadzie dla „Dużego Formatu" zapytała reżyserkę, czy duchowość jest dla niej ważna. Gabryel odpowiedziała:

> Kiedy zaczynałam robić film *Radical Move*, byłam na etapie poszukiwań. Rozczarowana Kościołem katolickim, który od dzieciństwa był w moim życiu, szukałam płaszczyzny, na której potrzeba duchowości mogłaby się realizować. Ona była wspólna dla kobiet z naszego zespołu filmowego. Była obecna podczas filmowania i w czasie długiego procesu montażu z Anną Garncarczyk. To była głęboka tęsknota także za wspólnotą, a jednocześnie obawa przed byciem oszukanym. Fascynował nas kontakt z transcendencją poza religią. Czuję, że jest to coś obecnego w naszym pokoleniu, pokoleniu ludzi, którym nie wystarcza religia[6].

Łatwo zrozumieć poszukiwanie tego rodzaju doświadczeń w wysokiej jakości sztuce, ponieważ „w świecie tak bardzo ograbionym z metafizyki mało kto już pamięta, czym właściwie była, więc wszystko od biedy może za nią uchodzić"[7] – jak trafnie diagnozuje Dorota Masłowska. To, co działo się w Workcenter, może za nią uchodzić, nie od biedy, ale dlatego, że na to zasługuje. Dlaczego więc ostatecznie rzecz kończy się rozłamem, a nie powołaniem czegoś w rodzaju świeckiego zakonu, który mógłby trwać przez pokolenia zgodnie z artystyczną regułą proroków Grotowskiego i Richardsa? Albo chociaż ustanowieniem formalnej tradycji, której kontynuacja podtrzymywałaby ów metafizyczny kontekst – tak jak to się dzieje na przykład w japońskim teatrze *nō*? Innymi słowy – czy jest możliwość ocalenia takiej filozofii pracy, przy jednoczesnej aktualizacji warunków, w których może się odbywać?

5.

Radical Move wydaje się przestrogą przed jednym z możliwych rozwiązań, które czasami powraca jako recepta na Lupów tego świata. Przywołał je także, komentując genewską historię, Kosiński:

> Jeśli chce się mieć współpracowników zaangażowanych we wspólną pracę, jeśli się chce tego zaangażowania wymagać, trzeba podjąć – tak jak onegdaj Tadeusz Kantor – trud stworzenia, prowadzenia i utrzymania własnego zespołu. To też nie jest łatwe i ma swoje cienie, które kładą się na historii Cricot 2 (wciąż pod tym kątem do końca nieopowiedzianej), ale przynajmniej sytuacja jest jasna i żadnemu przygodnemu pracownikowi nie stawia się wymagań nieobjętych jego zakresem obowiązków[8].

Czy historia „Gardzienic" nie unieważnia tych nadziei? Znajdziemy w niej przecież zarówno (heroiczny) trud prowadzenia i utrzymania zespołu, jak i wielu pracowników, którym stawiano wymagania nieobjęte ich zakresem obowiązków. W świętej sprawie po prostu nie powinno być żadnego zakresu obowiązków. Powinna być za to gotowość do poświęceń, która znakomicie usprawiedliwia wszelkie przykrości oraz pozwala przejść do porządku dziennego nad doświadczeniami szkodzącymi psychice. Te porządki – zakres obowiązków i sakralizacja Pracy – po prostu się nie dodają.

Trudno dziś uwierzyć w jeden z głównych postulatów kontrkultury – we wspólnotę ważniejszą niż jednostka, czy też transformującą jednostkę w jakiś wyższy wymiar. W *Radical Move* paradoks realizacji tego pomysłu objawia się w rozdźwięku pomiędzy deklaracją poszukiwania organiczności a upodabnianiem się do jednostki-wzorca, czyli do Mistrza. Owo upodabnianie się rozumiem dosłownie. Widać je szczególnie wyraźnie w mimice, w uśmiechu. Performerzy przeżywając niedostępne zwykłym śmiertelnikom stany, czynią to na wzór tego, który im je udostępnił. Tam, gdzie nie ma już miejsca na grę i udawanie, zaczynają wyglądać jak on, jak Richards. „Zaczęło się od wolności – mówi w jednej ze scen Antonin Chambon – a skończyło na władzy, a we władzy zawsze chodzi o samozadowolenie”. Reżyser Maciej Gorczyński nazywa ten mechanizm „platońską pokusą”:

Jej konsekwencje widać w kryzysie twórczym zespołów, nazwijmy to laboratoryjnych, czy szerzej kontrkulturowego teatru antropologicznego, mam na myśli Workcenter, „Gardzienice”, ale też laboratorium, w którym kilka lat pracowałem, prowadzone przez ukraińskiego reżysera Sergieja Kovalevicha (ucznia Klima). Zakłada się, że istnieje jedna metoda, jeden system pracy z aktorem, który prowadzić ma do powtórzenia pierwotnych odkryć. Zapomina się o indywidualnym wkładzie aktorów w kształtowanie się metody. Jeśli metodę Workcenter wypracował Grotowski z Richardsem, to nie znaczy, że wszyscy późniejsi aktorzy Workcenter muszą praktykować w identyczny sposób jak Richards. Siłą rzeczy w ten sposób nigdy nie osiągnie się pierwotnej jakości, a jedynie jej kopię. Oczekuje się, że „organiczność” lub jakaś inna specyficzna „jakość” pojawi się zawsze w określony sposób, a lider decyduje, czy to się dzieje, czy nie. Co ciekawe, Grotowski zdawał sobie sprawę z tej pułapki. Postulował we wczesnych tekstach, żeby dobierać metody do aktora, a nie aktora do metody. Platonizm prowadzi do projekcji osobowości lidera na członków zespołu, a także, przy okazji, ze względu na brak partnerstwa i uważności na indywidualizm aktorów, do nadużyć władzy. W konsekwencji (ponieważ ludzie czują, że jest coś bardzo nie tak) do rozpadu zespołu[9].

6.

Zeitgeist metodom i filozofiom błogosławi albo je przeklina. Przekonuje się o tym każdy, kto próbuje dziś uczynić sztukę wartością nadrzędną – to znaczy ważniejszą niż ludzka jednostka. Różnicę świetnie widać w jeszcze innym dokumencie, pod tytułem *Stary* (2023), w którym Magda Hueckel i Tomasz Śliwiński zderzają istniejące w przestrzeni krakowskiego Starego Teatru planety Swinarskiego i Garbaczewskiego, Jarockiego i Strzępki, Lupy i tak dalej.

Trudno dziś przyjąć dawne hierarchie, również dlatego, że owi Mistrzowie i Przewodnicy uwikłani są w narcyzm i egocentryzm dokładnie tak, jak my wszyscy. Wielcy artyści zawsze tacy byli, ale teraz my też możemy. W potrzebach atencji i dobrostanu jesteśmy bowiem równi – bez względu na talenty i dokonania. Nie wierzymy więc, że Mistrzom chodzi o Sztukę, o Pracę, a nie o samych siebie. I mamy do tych wątpliwości prawo, ponieważ cały świat wrzeszczy nam wprost do ucha Gombrowiczowskim liczmanem: „ja! ja! ja!”.

Czy zmiana teatralnego paradygmatu, którą obserwujemy, oznacza koniec toksycznego egocentryzmu? Czy oto przetacza się pierwsza w historii pokojowa, równościowa i demokratyczna rewolucja, po której nadejdzie czas terapeutycznej troski o siebie i poszanowania innych? Czy wszystko się dobrze skończy? Czy może jednak będzie miało ciąg dalszy? Zawsze znajdą się tacy, którzy stając na brzegu klifu, będą mieli ochotę skoczyć. I będą wśród nich odważni, zdolni uczynić ów radykalny krok, dokładnie tak jak w pierwszej scenie filmu Gabryel. Znajdą się też tacy, którzy odpowiedzą na tytułowe wezwanie z dokumentu o Lupie, i skoczą do studni. Siedzieć tam będą, coraz bardziej samotni, aż zamienią się w duchy. Ktoś kiedyś, przysiadłszy na cembrowinie ciemną i głuchą nocą, zapyta o stare, śmieszne i już od dawna niegroźne prawdy. I uzyska odpowiedź, z którą pobiegnie do tych, którzy podzielają jego tęsknoty. A potem znajdą salę prób. I zaczną Pracę.

---

[1] M. Sadovska, *Coming out*, „Dwutygodnik" nr 292/2020; źródło: https://www.dwutygodnik.com/artykul/9125-coming-out.html, dostęp: 12.09.2023.

[2] Prokuratura Rejonowa w Świdniku umorzyła śledztwo w sprawie mobbingu i molestowania w teatrze „Gardzienice" z powodu przedawnienia. W sprawie Passiniego nie wszczęto śledztwa i nie wniesiono pozwu cywilnego.

[3] *Przekazać energię*, [z A. Gabryel rozmawia D. Kosiński], „Performer" nr 21/2021; źródło: https://grotowski.net/performer/performer-21/przekazac-energie, dostęp: 12.09.2023.

[4] Tamże.

[5] Zob. film dokumentalny *Spróbujmy skoczyć do studni* (2020) w reżyserii Piotra Stasika oraz Doroty Wardęszkiewicz, nakręcony podczas powstawania spektaklu *Proces* na podstawie powieści Franza Kafki w reżyserii Krystiana Lupy (2017).

[6] U. Jabłońska, *Zamknięcie kultowego Workcenter. Kończy się era, kiedy aktorzy byli marionetkami w rękach reżysera*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format", 22.05.2023; źródło: https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,29777666,zamkniecie-kultowego-workcenter-konczy-sie-era-kiedy-aktorzy.html, dostęp: 12.09.2023.

[7] D. Masłowska, *Na całej połaci*, [w:] tejże, *Mam tak samo jak ty*, Kraków 2023, s. 26.

[8] D. Kosiński, *Wymazywanie*, „Tygodnik Powszechny" nr 27/2023; źródło: https://e-teatr.pl/wymazywanie-38903, dostęp: 12.09.2023.

[9] Wypowiedź z korespondencji autora.

11/2023
Temat z okładki

DOMINIK GAC

teatrolog i krytyk teatralny. Publikował w „Teatrze", „Ruchu Literackim", „Gazecie Magnetofonowej", „dwutygodniku" i „Akcencie", stały współpracownik portalu „teatralny.pl". Zajmuje się muzyką alternatywną.