

Magda Hasiuk: *Opowieści o królestwach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2007 nr 81 (październik), s. 56–58.

Akcję Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards zobaczyłam po raz pierwszy we Wrocławiu w lipcu 2004 roku. Było to jedno z tych doświadczeń, które zmienia widzenie świata. Wspomnienie pracy zespołu z Pontedery towarzyszyło mi przez wiele miesięcy. Bez tamtej *Akcji* prezentowanej razem z *The Twin* (pokazem materiału wyjściowego do kolejnego opus), a także bez niezwykle, wielowymiarowego spektaklu *Dies Irae: My preposterous theatrum interioris show* w reżyserii Maria Biaginiego i Thomasa Richardsa, zagranego rok później także we Wrocławiu, moje oczekiwania wobec najnowszego pokazu pracy Workcenter byłyby z pewnością zupełnie inne. Dlatego też zacznę od kilku impresji z przeszłości.

Spotkanie z niezwykłymi ludźmi (*Akcja / The Twin* 2004)

Przed trzema laty, kiedy Mario Biagini podczas krótkiego spotkania wprowadzał garstkę zebranych w to, czym jest *Akcja* powiedział, że choć nie została ona pomyślana, aby być widziana, może zostać zobaczona. Nawet nie widziana przez nikogo nie jest próbą. Aktor przestrzegł obecnych przed poszukiwaniem w tym, co zobaczą, historii. „*Akcja* bliższa jest poezji niż prozie” – podkreślił. Słowa Biaginiego niezwykle trafnie określiły moje doznania tamtego wieczoru. Stałam wówczas wobec problemu: jak opowiedzieć wiersz? Oczywiście jest, że można go przeczytać, zanalizować, nauczyć się na pamięć, zacytować. Ale nie sposób go opowiedzieć. Jedynym, co pozostaje w dzieleniu się poezją, jest pozwolić innym na doświadczenie szczególnej intensywności wynikającej z samej lektury. Z *Akcją* z 2004 roku było jak z wierszem, który mnie porwał, jak z chwilą prawdziwej poezji. Mogłam usiłować wyłonić poszczególne elementy prezentowanego dzieła, opisać jego strukturę, nie doszukując się pełnej historii wydobyc jej zarys, określić metafory, ale żadne z tych działań nie dotykało istoty tego, czego wówczas doświadczyłam. Jako osoba zajmująca się teatrem wobec pracy Workcenter byłam całkowicie bezradna, a jednocześnie pewna, że oto znajduję się poza teatrem, poza sztuką. Wówczas też jasne stały się dla mnie słowa Petera Brooka o wyjściu Grotowskiego z teatru, o porzuceniu sztuki, która z trampoliny stała się przeszkodą. *Akcja* ożywiała ten moment istnienia, w którym podział na sztukę i życie (już, jeszcze) nie istnieje. Teatr pozostał obok, albo się jeszcze nie narodził, a obszarem eksploracji stało się samo Życie, które bada się poprzez pieśń.

Pieśniom towarzyszyły działania, w których wśród grupy osób lub w opozycji do niej wyłaniał się lider – Thomas Richards, rzadziej dwóch liderów – obok Richardsa także Biagini. Powracał korowód postaci poruszający się rytualnym krokiem. W tym węzlu życia każdy

działający (człowiek) był ogniwem łańcucha, każdy inny, a wszyscy razem podobni poprzez kostium i zanurzeni w identycznym rytmie. Szczególnie wyraźnie pamiętam sekwencje pracy Richardsa, kiedy to jako czyniący przechodził przez kolejne stadia ludzkiego życia. Nie grał niemowlęcia, ale nim się stawał, odnajdował je w sobie. Kolejno docierał do najważniejszych, fundamentalnych stanów ludzkiej kondycji, pozostawał w nieustannym, żywym dialogu ze sobą-dzieckiem, sobą-starcem, sobą żywym i ze sobą umarłym. Miałam bardzo silne przeczucie, że w tych szczególnych momentach Richards ucieleśniał słowa przywołane w *Performerze* przez Jerzego Grotowskiego „Jest nas dwóch. Ptak, który dziobie i ptak, który patrzy”¹. Przez cały czas trwania *Akcji* zadziwiała mnie i urzekała czystość i subtelność dźwięków emitowanych przez działających. Przypominały one głosy wydobywane przez dzieci niepotrafiące jeszcze mówić; dźwięki tak naturalne i ponadosobowe jak wiatr czy oddech, w których treść i forma jeszcze na dobre się nie rozdzieliły.

Precyzja i przeźroczystość struktury, a także jakość działań fizycznych i wokalnych liderów sprawiały, że ich śpiew stawał się ciałem, a ciało śpiewem. Brak blokad w ciele, w ruchu, w śpiewie powodował drżenie oglądających. O pracy Richardsa i Biaginiego myślałam wówczas w podobny sposób, w jaki Janusz Misiewicz pisał o bohaterach homeryckich: duszą herosa rządzą nadnaturalne boskie moce, jego czyny stanowią proste następstwo owych władających bohaterem afektów. Heros całkowicie spełnia się w działaniu. Proste ujednoczenie natury osoby z istotą działania czyni z bohatera działacza doskonałego². Kiedy widziałam w działaniu Richardsa i Biaginiego, gdy byłam w przestrzeni ich śpiewu, pytanie Grotowskiego – „Czy jesteś człowiekiem?” – nie tylko samo niejako się stawiało, ale opus udzielało wyjaśnień, co to znaczy. Co to może znaczyć w doświadczeniu, w przykładzie.

W *Akcji* prezentowanej w 2004 roku już nie było aktorów, a nawet poniekąd nie było działających. Istniało za to działanie tak silne, a jednocześnie tak subtelne, że wewnątrznie olśniewało. Wprowadzało tych, którzy działali, ale i tych, którzy nie działali, w dziedzinę anonimowości w sensie średniowiecznym. *Akcja* nie była dokonaniem czegoś w dziedzinie sztuki, ale w dziedzinie życia, doświadczenia ludzkiego. Odsłaniała zapomniane możliwości obcowania ze światem, osadzała w całkowitym i totalnym doświadczeniu rzeczywistości, w ostateczności każdego gestu, ruchu, spojrzenia, oddechu, w zachwycie i poruszeniu wobec samego istnienia.

Przedstawić nieprzedstawialne (*Dies Irae...* 2005)

W przypadku przedstawienia *Dies Irae...* moje doświadczenia, co oczywiste, były zupełnie inne. Ale ponownie praca Workcenter mnie porwała i otworzyła nowe, nieoczekiwane

¹ Por. J. Grotowski, *Performer*, [w:] idem, *Teksty z lat 1965-1969*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1999, s. 216.

² Por. J. Misiewicz, *Istota dramatu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1991, s. 64-65.

perspektywy. Podziwiałam odwagę i konsekwencję zespołu. Biagini i Richards postawili sobie za zadanie przedstawić na scenie mechanizm wewnętrznego doświadczenia człowieka, jego istotę i funkcję; zamierzali odsłonić intensywność i jakość składających się na nie oddziaływań. Obecna w spektaklu wizja nie tyle wyloniła się ze statycznego obrazu, ile ukształtowana została w działaniu. Twórcy Workcenter zrobili to precyzyjnie, konkretnie, bez nadmiernych uproszczeń i metafor. Wypowiedzieli niewypowiedziane czy raczej przedstawili nieprzedstawialne. Nowatorstwo tego przedsięwzięcia polegało nie na tym, że mówiło, iż jako ludzie coś przeżywamy – jak to bywa zazwyczaj w teatrze – ale przede wszystkim ukazywało, w jaki sposób się to dzieje.

Podstawowa zasada przedstawienia Workcenter kojarzyła się z metodą terapeutyczną określaną jako Psychologia Zorientowana na Proces. Według terminologii Arnolda Mindella, w *Dies Irae...* uczestniczyliśmy w seansie, w którym Człowiek (Mario Biagini) jako pacjent przed widzami-terapeutami powoływał swój wewnętrzny teatr. Budził na co dzień drzemiące w sobie siły. Na scenie pojawiał się orszak precyzyjnie określonych postaci: „Dusza”, „Przedrzeźniacz Duszy”, „Surowy osąd”, „Bezpłodna nostalgia”, „Uparty entuzjizm”, „Oszukana niewinność”, „Utracone pragnienie” i „Niezaspokojona wątpliwość”. Wszystkie te wewnętrzne (nie)moce kształtowały jakość poszczególnych doświadczeń bohatera. Teatr w teatrze stawał się niezbędny, aby przedstawić na scenie proces duchowy. Pojawiająca się na wezwanie Człowieka konstelacja aktorów stanowiła przykład „postaci ze snu”. Były one manifestacją zachodzących w jego wnętrzu dynamicznych procesów. Bohater widziany przez pryzmat kilku postaci nie był już monolityczną jednością, ale stanowił „wiązkę osobowości”, nieustannie zmieniających się i rozwijających oraz pozostających we wzajemnych relacjach. Ta migotliwość zmian została podkreślona w przedstawieniu. Człowiek w *Dies Irae...* „ukrywał” niejako liczne, upostaciowane siły. Słyszeliśmy o tym w tekście: „Człowiek przyzywa swoje różne ja na scenie swej wewnętrznej sztuki”. Jeśli jest wiele „ja”, jeśli pozostają one w konflikcie, oznacza to, że zasada dramatyczna tkwi ontologicznie w ludzkiej istocie. I aby stworzyć dramat, człowiek nie potrzebuje drugiego, bowiem antagonistą spoczywa w nim samym. Drugi człowiek staje się niezbędny, aby swój dramat odegrać i dzięki temu uwolnić się od niego. Przedstawienie Workcenter nie stawiało tezy, że człowiek ze swej natury jest rozbity, ale ukazywało zmagania jednostki podjęte w celu odnalezienia własnej pełni.

Relacje między poszczególnymi „postaciami ze snu” zostały określone poprzez działania: wspólny śpiew, rytmiczne przemarsze z wykorzystaniem kroku z janwaloo, akrobacje, podawanie rekwizytów. W jednym z kluczowych momentów objawiły się one także jako zmieniające się pozycje miłosne. Poprzez obrazy miłosnych pojednań ukazana została życiodajna moc

wewnętrznego doznania całkowitej integracji oraz płynąca z niego siła. Nie po raz pierwszy pojawiło się w teatrze zestawienie erotyki z mistyką.

Choć w *Dies Irae...* istniała wielość „ja”, tworzyły one określony porządek. Autorem spektaklu, jego reżyserem i pierwszym widzom był Człowiek – uosobienie esencji i podstawowej intencji świata przedstawionego – to on zajmował miejsce dowodzenia. Kres człowieka, zwiastowany przez kulturę postmodernistyczną, w perspektywie wyznaczonej przez *Dies Irae...* jawił się jako urojenie. W spektaklu Richardsa i Biaginiego to właśnie Człowiek kształtował cały wewnętrzny świat i własny spektakl zgodnie z poziomem swojej świadomości. Mimo wielości „ja”, ukazane na scenie ludzkie wnętrza były spójne, harmonijne, jak wnętrza człowieka podążającego drogą duchowej praktyki.

Hymn o b(p)erle (*An Action in creation* 2007)

Początek *An Action in creation* zaprezentowanej we Wrocławiu na przełomie września i października 2007 poprzedzało spotkanie z Thomasem Richardsem. Wprowadzając zebranych w nową pracę Workcenter, opowiedział on historię zapisaną w *Hymnie o Perle*, należącym do gnostyckich apokryfów prawdopodobnie z przełomu II i III wieku. Tekst jest znany z polskiego przekładu Czesława Miłosza³. Kilka lat wcześniej ten sam tekst posłużył zespołowi w pracy nad *The Twin*. Zarówno historia królewskiego syna wysłanego przez rodziców ze Wschodniego Królestwa do Egiptu po drogocenną perłę, jak i sposób jej opowiedzenia przez Richardsa, bogaty w gesty, zmiany intonacji głosu, pauzy, rozbudzał wyobraźnię zebranych. Kiedy wchodziliśmy do sali Apokalipsy, na drewnianym podeście ustawionym centralnie pod ścianą w jednej z pól Ryszarda Cieślaka z *Księcia Niezłomnego* siedział Francesc Torrent Gironella. Towarzyszyły mu kobiety: Cécile Berthe i Pei Hwee Tan. Przy drewnianej skrzyni frontalnie ustawione zostały świece na szklanych spodkach. Po jednej stronie podestu stała duża, ordynarna balia z metalu, po przeciwnej – jasny drewniany stół. Przestrzeń wiązała się z ascezą, pustką, a jednocześnie zawierała stale powracające w określonych spektaklach elementy (świece, stół, naczynie z wodą). Jedynym rekwizytem, jaki pojawiał się w przestrzeni gry była grzechotka w kształcie małej tykwy, wydobyta w pewnym momencie z czerwonego zawiniątka. Niekiedy jej dźwięki akompaniowały pieśniom i działaniom Richardsa. Innym razem ten aktor siedzący w bezruchu z grzechotką na wysokości splotu słonecznego nawiązywał do wizerunków Buddy. Opus rozpoczynało się wejściem Richardsa.

³ Por. Cz. Miłosz, *Hymn o Perle* [w:] idem, *Wiersze*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

Tak, jak „książka potencjalnie jest już w pierwszym zdaniu”⁴, tak w pierwszym obrazie działania istnieje spektakl, widowisko, doświadczenie okołoteatralne. W *An Action in creation* wstępem była pieśń Richardsa, długa, inwokacyjna, wykonywana w pobliżu stołu. To miejsce w przestrzeni szczególnie upodobał sobie wykonawca, większość jego działań rozgrywała się w tym obszarze. Przeszłość pozostałych czyniących także została precyzyjnie określona. Kobiety pełniące w wielu momentach rolę tła (szkoda, że tylko tła) najczęściej znajdowały się w rogach. Niekiedy z krańców w błyskawiczny sposób, jak Pei Hwee Tan w jednym z pierwszych obrazów, przemieszczały się na środek. We wspomnianej sekwencji słowom skargi i żalu wypowiedianym przez aktorkę gardłowym głosem towarzyszył powtarzający się zatrważający, niezwyklej urody gest dłoni rozrąbującej powietrze. Centralna przestrzeń, pas między drewnianym podestem a przeciwległą ścianą, najczęściej należała do Francesca Torrenta Gironelli. Wokół jego działań i momentów spoczynku kształtowała się struktura dzieła. To on pełnił kluczową funkcję w *Akcji*. Jego przemianę najpełniej potrafiłam też odczuć.

Od pierwszej pieśni jasnym się stało, że tym razem nie doświadczymy we Wrocławiu szczególnej jakości śpiewu, o jakiej pisał z zachwytem w 1997 roku Tadeusz Burzyński, a jakiej dane nam było doznać w 2004 roku. Coś się zmieniło. Piękne śpiewy, poruszające, chwytające za serce, tym razem podobały się i zadziwiali, ale nie potrafiły przenieść w „inne obszary”. Tak jakby zniknął lub osłabł ich wibracyjny charakter. Delikatność, subtelność, „czystość” zastąpiła siła. Miałam wrażenie, że zarówno sam Richards – mistrz pieśni – jak i jego współpracownicy często silują się z nimi, dramatyzując je, wpadają w pułapkę. Momentami czułam się po prostu zaatakowana kakofonią dźwięków. Z żalem postrzegałam marginalną rolę w całym opus Pei Hwee Tan, aktorki o przejmującym głosem i niesamowitej zwinności (pamiętnej jako „Przedrzeźniacz Duszy”). Zabrakło także (przynajmniej mnie) większej liczby wspólnych śpiewów. Nieliczne momenty, w których te wybrzmiewały, a w sposób szczególny chwile, w których wspólna pieśń towarzyszyła działaniom Richardsa i Torrenta Gironelli, były najpiękniejsze i najbardziej poruszające w całym zdarzeniu. Na długo w pamięci zapadł mi punktowany śpiewem marsz tej dwójki ślalomem między świecami, oznaczający przekraczanie kolejnych progów w drodze w płaszczyźnie wertykalnej.

W chwilach, gdy pieśni milkły, wybrzmiewały słowa monologów lub nieartykułowane dźwięki. Tu często pojawiała się energia siły (władzy, złości, żalu). Niekiedy ton wypowiedzi stawał się tak patetyczny i sztuczny, że trudno ich było słuchać. Tak było w przypadku najdłuższego monologu Cécile Berthe, wypowiedianego na stole. Pozycja ciała aktorki, a w sposób szczególny operowanie stopami, nawiązywało do kreacji Ryszarda Cieślaka w *Księżciu*

⁴ Wypowiedź W. Myśliwskiego [w:] M. Radziwon, *Książkę można pisać bez końca*, „Gazeta Wyborcza”, 5 października 2007, s. 19.

Nieszłomnym. Innym razem początkowo interesujący dźwięk (powracający ryk Francesca Torrenta Gironelli) trwał na tyle długo, że stawał się irytujący. Nie wiem, co stało się z aktorami, których podziwiałam w *Dies Irae...*? W *An Action in creation* wykonawcy wydawali się jakby zagubieni, zostawieni w próżni. Zupełnie nie rozumiem także, dlaczego tak utalentowany wykonawca, jak Torrent Gironella, nie poszukiwał własnych środków wyrazu, a nieustannie odwoływał się do pracy Ryszarda Cieślaka. Aktor z Katalonii ma przecież wszystkie atuty, aby rozwijać własne możliwości i iść swoją drogą.

Jerzy Grotowski w słynnym wystąpieniu podczas przyjmowania doktoratu honorowego Uniwersytetu Wrocławskiego mówił o tym, że sztuka jako wehikuł wymaga jeszcze większej precyzji niż sztuka jako prezentacja. Tego właśnie w *An Action in creation* mi zabrakło. Precyzji nie tyle na poziomie pojedynczych działań fizycznych i wokalnych, ale na płaszczyźnie całości. Zabrakło krystalizującej struktury, w której każdy element służy budowaniu organicznej jedności (jak choćby w 2004 roku). Często nie odnajdowałam związków między poszczególnymi działaniami. Trudno też było odebrać wynikające z nich znaczenia. Czyniący pozostawali jakoby rozdzieleni, każdy osobno, każdy inaczej, na odmiennym poziomie. Oglądających „zalewał” nie jeden, ale cztery strumienie znaczeń. Przykro to pisać, ale zabrakło kogoś (a może czegoś) scalającego i „łagodzącego” tę pracę. (Opus nie było rozwibrowane, ale rozedrgane.) Zastanawiam się, czy taki efekt *An Action in creation* nie jest po prostu owocem rozdzielania tandemu Richards-Biagini. Może w tego rodzaju wyzwaniach zawsze potrzebny jest dystans, a dopełniające się oglądy od środka i od zewnątrz gwarantują stworzenie harmonijnej jedności. W pracy duchowej a jeszcze bardziej w pracy teatralnej istnieje miejsce dla „ptaka, który dziobie i ptaka, który patrzy”.

Tylko wspólnie tworzą całość.