

Dariusz Kosiński

## W odpowiedzi

„Tracing Road Across” to realizowany przez Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards projekt, w ramach którego grupa, pracująca na co dzień w Pontederze, w letnich miesiącach odwiedza zaprzyjaźnione ośrodki teatralne w różnych miastach Europy. W trakcie tych, trwających zwykle kilkanaście dni, wizyt nazywanych „Interventions”, odbywają się prezentacje pracy Workcenter (niewielkie, wyselekcjonowane grupy widzów mają możliwość obejrzenia *Akcji*, dla szerszej publiczności przeznaczone są projekcje dokumentacji filmowej) i spotkania dyskusyjne, a także pokazy przedstawień przygotowanych przez gospodarzy. Po ubiegłorocznych wizytach w Wiedniu i Stambule, w tym roku, w dniach 16 lipca – 1 sierpnia „Intervention” odbyła się we Wrocławiu, a jej polskim organizatorem był Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych. Fragment, w którym mogłem uczestniczyć 25 i 26 lipca, obejmował trzy wydarzenia: prezentacje *Action* i *The Twin: Action in Creation*, oraz pokaz *Ewangelii dzieciństwa* – przedstawienia, nad którym od kilku lat pracuje Teatr ZAR kierowany przez Jarosława Freta.

Wszystkie trzy wydarzenia stawiają w bardzo trudnej sytuacji osobę, próbującą powiedzieć coś na ich temat innym, którzy w nich nie uczestniczyli. Trudność ta nie polega na rzekomej niemożliwości opisanego (ostatecznie nie jest ona większa niż w przypadku każdego innego doświadczenia życiowego), lecz na konieczności bardzo uważnego i przemyślanego wyboru pozycji, z której ma się zamiar mówić, przy jednoczesnym zanegowaniu możliwości obsadzenia się w którejś z tradycyjnych ról, na czele z rolą krytyka i recenzenta oceniającego jakość przedstawienia. Wydaje się, że jedyne rozsądne rozwiązanie to postawienie sobie pytania: „co się wydarzyło wobec mnie?”, łączącego nieuchronną subiektywność z podjęciem próby zrozumienia zjawiska. Nie chodzi więc ani o ocenę, ani o egzegezę, ani o osobiste odczucia i doświadczenia, lecz o rozważenie tego, co mnie udało się zobaczyć i zrozumieć, czego doświadczyć. Nie rezygnując z subiektywności, w centrum umieszcza się w ten sposób nie siebie, ale zjawisko, któremu – i to wydaje mi się bardzo ważne – podporządkowana zostaje osoba sprawozdawcy, jako tego, kto nie jest celem działania, ale kimś dopuszczonym do roli świadka.

Taka postawa jest oczywistą koniecznością w przypadku *Akcji*, której twórcy nieustannie podkreślają, że ich praca nie jest przeznaczona dla publiczności, co nie znaczy, że nie może być oglądana. Te deklaracje wielokrotnie były źródłem nieporozumień, a nawet drwin, choć w rzeczywistości chodzi tu o rzecz dość prostą i wcale nie taką egzotyczną, znaną teatrowi od lat. Na najprostszym poziomie jest to wszak posiadający wielką tradycję nakaz niekierowania się w pracy teatralnej oczekiwaniami widzów i chęcią zdobycia ich przychylności. Thomas Richards i Mario Biagini w sposób zdecydowany akcentują w praktyce uznawany już wiele wieków temu fakt, że sztuka teatralna ma swoje własne wartości, niezależne od oceny oglądających, i że tym właśnie wartościom służyć winny „osoby działające na drodze przez labirynt zwany teatr”. Przypadek Workcenter jest o tyle szczególny, że skuteczność działania jest w pełni doznawana wyłącznie przez działających. O tych sprawach wielokrotnie mówił Jerzy Grotowski (kwestia „montażu w widzu” i „montażu w sobie samym”), wyjaśnia je też bardzo precyzyjnie Thomas Richards w książce *Punkt graniczny przedstawienia*, którą właśnie z okazji „Intervention” opublikował Ośrodek Grotowskiego (wcześniej jej polskie tłumaczenie ukazało się na łamach „Dialogu”).

W tym kontekście postawa sprawozdawcy zajmującego się tym, co wydarzyło się wobec niego, ma i tę zaletę, że pozwala wyjść poza kwestie nierozwiązywalne dla osoby niedziałającej, a wyjaśnione już przez kompetentnych praktyków. Nie będę więc pytać o wewnętrzną skuteczność *Akcji*, pozostając w granicach tego, co widzi dopuszczony do oglądania świadek. Będę traktować je jako

przedstawienia, czyli – dosłownie – jako coś danego do oglądania. Nie sprzeciwia się to, moim zdaniem, zastrzeżeniom formułowanym przez Maria Biaginię, który poprzedzające prezentację *Action* spotkanie nieodmiennie rozpoczyna od zdania: „*Action* nie jest przedstawieniem”. Być może i nie, skoro jej jakość nie zmienia się, gdy czyniona jest bez obecności osób patrzących, ale gdy te się pojawiają, *Action* staje się przedstawieniem i od tego momentu można o niej mówić jako o przedstawieniu. Ta możliwość nie oznacza – i to koniecznie trzeba podkreślić – odrzucenia innych aspektów *Akcji*: z faktu, że w szczególnych warunkach stają się one przedstawieniami, nie wynika wcale, że są zawsze tylko nimi, że całe, uznawane przez czyniących za najważniejszy, aspekt ezoteryczny jest fikcją. Wewnętrzne i zewnętrzne funkcje i znaczenia są w tym przypadku stosunkowo niezależne. *Akcje* mogą być czym innym dla czyniących, a czym innym dla oglądających. Z tego względu uważam, że uznanie ich za rytuał jest uproszczeniem tak daleko posuniętym, że aż całkowicie mylnym. W rytuale, czynionym przez wybrańców w imię i dla całej społeczności, podział na funkcje wewnętrzne i zewnętrzne nie występuje, a dopuszczenie tylko do oglądania stanowi wyjątek. Tymczasem *Akcje*, które są tworzone w ramach pewnej – powiedzmy – praktyki organicznej czy też techniki duchowej, mogą być przez oglądających doświadczane (i to silnie) jako szczególne przedstawienia, niezależnie od „wiary” czy wspólnoty ideologicznej.

Skoro już przyjęliśmy perspektywę oglądającego wydarzenia świadka, nie od rzeczy będzie jeszcze ujawnić kilka jej ograniczeń związanych z konkretną osobą. Szczególnie ważne wydaje mi się podkreślenie, że oglądana 25 lipca w auli Ossolineum *Action* była pierwszym dziełem powstałym pod opieką Jerzego Grotowskiego, którego dane mi było doświadczyć bezpośrednio. Piszę o tym, gdyż z rozmów i korespondencji wiem, że reakcje na *Action* pokazaną w tym roku były nieco inne w przypadku osób, które miały możliwość obejrzenia jej prezentacji w roku 1997, i tych, którzy pamiętają przedstawienia Laboratorium.

Podobnie jak w ostatnim teatralnym dziele Grotowskiego, tak i w *Action* istnieją dwie postacie stanowiące swoiste „centra energetyczne” całości. Na początku przedstawienia widzimy pierwszą, którą na użytek tej relacji nazwijmy Obecnym<sup>1</sup> (Mario Biagini). W pustej przestrzeni auli, tworzącej prostokąt z miejscami dla niewielkiej grupki widzów, umieszczonymi przy jednym z jego krótszych boków, samotny Obecny tworzy coś na kształt Przygotowania, będącego zarazem skrótowym obrazem ludzkiego życia (powtarzalne sekwencje działań ewokujących kolejno obraz dziecka, wojownika i starca) i modlitwą. Po wejściu Grupy, w której wyróżnia się jedyna w przedstawieniu Kobieta, ubrana w czerwoną sukienkę, kontrastującą z białą-czarnymi strojami mężczyzn – rozlega się pieśń – Wywoływanie. Zza miejsc dla publiczności rozbrzmiewa odpowiedź i w przestrzeni przedstawienia pojawia się Przychodzący (Thomas Richards) – stanowiący owo wspomniane wyżej drugie „centrum”. Przychodzący „rodzi się” wypelzając na scenę spod sukni Kobiety, ale nie jest dzieckiem, lecz przeciwnie – starcem z białą łaską. Jego droga przez „Świat”, znaczone próbami zdobycia akceptacji i sekwencjami odrzucenia (w tym dramatyczna próba przegnania), wiedzie – wbrew porządkowi czasu – ku dzieciństwu. W jednej z ostatnich sekwencji Przychodzący staje się dzieckiem, nowo narodzonym człowiekiem, a scenie tej towarzyszy słynne logion 22 z *Ewangelii Tomasa*, w którym Jezus mówi do uczniów, że wejdą do Królestwa, jeśli mają zwyczaj „czynić to, co męskie i żeńskie jednością, aby to, co jest męskie, nie było męskim, a to, co jest żeńskie, nie było żeńskim”<sup>2</sup>. Po tej sekwencji rozbrzmiewa bodaj najważniejsza pieśń *Akcji* – wyśpiewywany przez Obecnego i Przychodzącego wers „Be passers-by”, tłumaczony w tekście rozdawanym widzom jako „Bądźcie przechodniami”, a mający w polskiej wersji *Ewangelii Tomasa* brzmienie: „Bądźcie tymi, którzy przechodzą mimo” (EwTM 42). Tuż potem następuje ostatnia sekwencja *Akcji* – Ofiarowanie.

<sup>1</sup> Wszystkie nazwy i tytuły części pojawiające się dalej pochodzą ode mnie i są oczywiście interpretacją piszącego.

<sup>2</sup> *Ewangelia Tomasa*, 22, przeł. ks. W. Myszor, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. ks. M. Starowieyski, Lublin 1986, t. 1, s. 126. Słowa pojawiające się w przedstawieniu brzmią nieco inaczej nie tylko dlatego, że są mówione po angielsku, ale także dlatego, że twórcy *Akcji* świadomie zacierają ich pochodzenie i znaczenie posługując się przekładem dosłownym, często nawet mylącym.

Obecny pyta słowami *Ewangelii Tomasza* (EwTm 18): „W jaki sposób nastanie nasz koniec?”, odpowiadając sam sobie słowami Jezusa: „Odkryliście już początek, aby poszukać końca; tam bowiem, gdzie jest początek, tam będzie i koniec. Błogosławiony, kto stanie na początku – pozna koniec i nie zakosztuje śmierci”. Mówiąc to, kładzie się na podłodze w pozycji Ukrzyżowanego, po czym wstaje i zdziwiony patrzy na swoje ręce, na których nie ma żadnych ran. Wszyscy szybko wychodzą. Koniec. Jak cięcie.

*Action* jest strukturą o niezwyklej precyzji konstrukcyjnej, mistrzowsko zmontowaną, posiadającą wyraźną oś kompozycyjną i spójny temat. Określić by ją można najogólniej jako odnajdywanie Boga-Człowieka, będące – w myśl nauk *Ewangelii Tomasza* – warunkiem przezwyciężenia śmierci. Moja skrótowa i daleka od doskonałości relacja zaciera fakt, że najważniejszym elementem tego dzieła nie jest tekst czy też opowiedziana innymi, pozawerbalnymi środkami historia, lecz pieśń, a właściwie pieśni wibracyjne, stanowiące źródło i wehikuł zarówno akcji wewnętrznej, jak i – przynajmniej częściowo – indukcji, czyli reakcji wzbudzonej przez działanie u widzów (oba określenia pochodzą z książki Thomasa Richardsa). Nad tymi pieśniami, głównie afrokubańskimi i afrykańskimi, Grotowski pracował przez ostatnie kilkanaście lat swego życia, wielokrotnie wypowiadając się też o ich szczególnym charakterze, funkcjach i znaczeniu. *Action* jawi się jako kulminacja tego etapu pracy twórcy Laboratorium – dzieło o porażającej sile, pozostawiające nieodparte wrażenie obcowania ze świetlistą doskonałością.

Po śmierci Jerzego Grotowskiego w roku 1999 wiele osób zadawało sobie pytanie o możliwość kontynuowania i rozwijania jego pracy. Częściową odpowiedź stanowi zaprezentowane we Wrocławiu *The Twin: Action in Creation*. Jak mówi sama nazwa, jest to dzieło będące w trakcie tworzenia, a dokładniej – w trakcie gromadzenia materiału. W tej chwili obejmuje on sześciogodzinne działanie, którego trzygodzinny fragment pokazano w auli Ossolineum. *The Twin* (Bliźniak) jest jeszcze bardzo daleko od dojrzałości. Jak mówił Thomas Richards, zgromadzony materiał nie jest jeszcze kompletny, a dopiero po jego zebraniu nastąpi przejście do fazy montażu, eliminowania sekwencji niekoniecznych i tworzenia ostatecznej struktury. Prezentacje tej pracy miały więc charakter całkowicie inny od pokazów *Action* – do oglądania przeznaczone zostało nie dzieło, lecz pewien etap pracy nad nim. Odnosiło się wrażenie obcowania z rozbudowanym szkicem czy może raczej z zaczęłą rzeźbą, w której widać zaledwie zarysy postaci. W pracy nad nią wykorzystywany jest ten sam repertuar pieśni i ta sama technika ruchu co w *Action* (zaczepnięta z haitańskiego tańca janwału), ale oba dzieła – jeśli można cokolwiek sądzić o *The Twin* na tym etapie – różni rozbudowanie aspektu inicjacyjnego (wyraźny podział zespołu na „koryfeuszy” i „adeptów”) oraz bardzo bezpośrednie odwołanie do słynnego *Hymnu o perle*. Zawarta w nim opowieść o Księciu stanowi niejako oś całości, a poszczególne fragmenty *Hymnu* wyznaczają zarazem kolejne etapy działań. Niezależnie od deklaracji Thomasa Richardsa (ponowne ostrzeżenie: „nie szukajcie fabuły”), z faktu, że w przedstawieniu opowiedziana zostaje historia Księcia Wschodu, który zstąpił do Egiptu po perłę, wynika nieuchronnie, że kolejne sekwencje odbierane są jako związane z nią, co prowadzić może do uznania ich za specyficzną inscenizację. Możliwość takiego nieporozumienia twórcy *The Twin* najwyraźniej dostrzegają, mocno podkreślając, że ich działanie jest rodzajem odpowiedzi na wiadomość zapisaną w *Hymnie...* (do tego aspektu także jeszcze powrócę). Oglądając „action in creation” nie sposób się jednak uwolnić od teatralnych przyzwyczajęń i nakładania „scen” na „działania”. Jest to, być może, jedna z największych trudności, jakie wiążą się z oglądaniem *The Twin*, gdyż działania mają charakter zdecydowanie nieilustracyjny – pieśń i muzyczny ruch, o wiele wyraźniej niż w *Action*, podejmowane są ze względu na czyniących. Znacznie mniej tu obrazów czy znaków możliwych do odczytania. Z jednej strony powoduje to konfuzję i zarzuty braku montażu, z drugiej – o wiele wyraźniej ukazuje charakter prowadzonej w Pontederze pracy wewnętrznej. Sens prezentacji *The Twin* w obecnej formie widzę właśnie w możliwości wglądu w to, co na co dzień ukryte, zdając sobie jednocześnie sprawę, że wielu widzów wychodziło z auli Ossolineum rozczarowanych szkicowością tego, co zobaczyli.

*Hymn o perle* pojawia się też w finale *Ewangelii dzieciństwa*, przedstawienia, nad którym od kilku lat pracował ze swoim zespołem Jarosław Fret. Po raz pierwszy fragment *Ewangelii...* oglądałem dwa lata temu w Gardzienicach (pisałem o tym wówczas na łamach „Didaskaliów”<sup>3</sup>). Całość widziałem w październiku roku ubiegłego, ale dopiero teraz, jak mi się zdaje, spektakl dojrzał, zyskując znacznie na wyrazistości i sile oddziaływania. *Ewangelie dzieciństwa*, obudowane wokół historii Łazarza, Marii (utożsamionej z Marią Magdaleną) i Marty, są – według słów samych twórców – „niemożliwą opowieścią o zmartwychwstaniu”, dramatycznie rozpiętą między światem ludzkiego doświadczenia pełnego zwątpienia, buntu, błędu i rozpacz, a uobecnianym przez pieśń światem duchowości, niezrozumiałym i wytęsknionym zarazem. Gdy w kulminacyjnej scenie spektaklu siostry Łazarza skarżą się słowami Ewangelii: „Gdybyś tu był, mój brat by nie umarł”, odpowiada im rozbrzmiewający w ciemności Zar – wielogłosowa pieśń żałobna, której tradycje, sięgające pierwszych wieków chrześcijaństwa, podtrzymują Swanowie zamieszkujący głównie gruzińską część najwyższych pasm Kaukazu (wyprawy w te rejony zespół Freta podejmował trzykrotnie w ciągu ostatnich czterech lat). Gdy pieśń cichnie, rozlega się początkowy fragment *Hymnu o perle*. Po chwili, stopniowo, powraca światło, rzucane przez zapalone kolejno świece umieszczone na kołach zawieszonych u sufitu. Rozlega się pieśń zaczerpnięta z prawosławnej liturgii wielkanocnej, wzmacniana dźwiękiem rurowych dzwonów. Na scenie widać ślady zmartwychwstania – rozkopaną ziemię, płótna. Tak jak w Piśmie – nikt nie widział powstania z grobu, ale jego znakiem, jego uobecnieniem w przedstawieniu stał się Zar.

To powiązanie duchowości z pieśnią stanowi pierwszy, być może najbardziej oczywisty, element wspólny wszystkich trzech wydarzeń. Nie tylko ich zresztą, ale na mówienie o rozległych koneksjach, różnorodnych formach i odmianach coraz ważniejszej dziedziny twórczości teatralnej, ściśle powiązanej z muzyką tradycyjną, nie tu miejsce i czas. Temat równie ciekawy, a nieco łatwiejszy do podjęcia przy okazji trzech wrocławskich wydarzeń, stanowi łączące je zainteresowanie tekstami i tradycjami gnostycyckimi. Rzecz ciekawa, że w przypadku Workcenter z Pontedery mamy do czynienia z taktyką „ukrywania źródła pochodzenia” słów pojawiających się w *Akcjach*. Mówiąc o nich, Richards i Biagini, zresztą, podobnie jak wcześniej Grotowski, używają ogólnikowej formuły „bardzo stare teksty”. Nawet tłumaczenia dawane publiczności do przeczytania przed prezentacją są – zarówno w wersji angielskiej, jak i polskiej – tak dosłowne, że utrudnia to możliwość ich identyfikacji. Taktyka ta wydawać się może nieco dziwna, ale moim zdaniem jest ona sensowna. Skojarzenie wypowiedzianych w trakcie *Akcji* słów z *Ewangelią Tomasza*, czy *Hymnem o perle* sprawia, że natychmiast zostają one zasufladkowane. Rzeczą istotną jest tymczasem, by właśnie nie wiedzieć, ale być otwartym na to, co przychodzi. Skojarzenia z gnostycyzmem, czy też – szerzej – z gnozą, grożą też natychmiast bardzo niebezpiecznym w tym przypadku skojarzeniem z ezoteryką, teozofią, New Age i innymi tego typu zjawiskami, konsumowanymi na masową skalę.

Przy wszystkich tych zastrzeżeniach, przywołanie kontekstu gnostycyckiego w komentarzu, którego celem jest zrozumienie opisywanych zjawisk, wydaje mi się ważne i potrzebne. Zarówno Workcenter, jak i ZAR w sposób bardzo silny odwołują się do tradycji gnostycyckich, nie tyle w ich konkretnym, historycznym znaczeniu, co w rozumieniu o wiele szerszym – poszukiwania w świecie ludzkim elementów świat ten przekraczających, poszukiwania pierwiastków nieśmiertelności, światła. Nie ma to nic wspólnego z dążeniem do tego, by „złapać Boga za nogi”, jak wyjątkowo niefortunnie zatytułował swoją relację z wizyty Workcenter Roman Pawłowski<sup>4</sup>. Jest to praca wewnętrzna, bardzo konkretna i bardzo trudna zarazem. Uprawianie teatru może być w tym kontekście postrzegane jako rodzaj gnozy praktycznej, organicznej, jako wysiłek zdobywania wiedzy całościowej a nie tylko intelektualnej.

<sup>3</sup> Dariusz Kosiński, *Po, w i poza*, „Didaskalia” 2002 nr 51-52, s. 14-17.

<sup>4</sup> Roman Pawłowski, *Złapać Boga za nogi*, „Gazeta Wyborcza” 26 lipca 2004, s. 11.

To jest jednak aspekt wewnętrzny. W aspekcie zewnętrznym, z punktu widzenia świadka, proces ten jawi się przede wszystkim jako niezwykle dramatyczny, zawieszony między ludzkim a nieludzkim, między rozpaczą a oświeceniem. Dramaturgia wszystkich trzech wydarzeń wydaje się w tym kontekście realizować podobny model ogólny, zgodny z wzorcem fabularnym, jaki odnaleźć można w *Hymnie o perle*: od zstąpienia w świat, przez zanurzenie w nim (często wiązane ze z wątpieniem i rozpaczą), po bolesne, ale i radosne wyzwolenie, którego kulminację stanowi pokonanie śmierci. Sednem przedstawień nie jest przy tym kodowanie tego dramatu w znaki i danie go do odczytania, lecz przygotowanie struktury pozwalającej przebić się przez rozpaczliwą niezgodę na świat, związaną z niemożnością życia w nim i jednoczesnym niedostrzeganiem możliwości przedarcia się poza jego granice. Wysiłek podejmowany przez działających jest – z punktu widzenia widza – wysiłkiem poznania logiki całkowicie nieludzkiej, wyjścia poza wyczerpane kategorie człowieczego pojmowania. Wieńczące go zwycięstwo (a o zwycięstwie można mówić we wszystkich trzech przypadkach) nie musi (a prawdopodobnie wręcz nie może) być w pełni zrozumiane, bo do tego potrzebne jest przejście całej drogi, którą przebyli czyniący. Wystarczy jednak, że jest ono postrzegane właśnie jako zwycięstwo – niepojęte, ale oczywiste. Stajemy się świadkami niezrozumiałej oczywistości – cudu, który, niezależnie od tego, czy objawia się w ciele performerera spełniającego ofiarę, czy w rozbrzmiewającej w ciemności pieśni, ma moc przywołania obecności Trzeciego.

Niejasność tego, co się zdarza, przy oczywistej rzeczywistości zdarzenia może być dla widza objawieniem, ale jest przede wszystkim wyzwaniem. W tym punkcie może najjaśniej i najbardziej bezpośrednio ujawnia się gnostycki charakter opisywanych dzieł: stanowią one prowokację i przypomnienie, są jak list przesłany do Egiptu przez Króla i Królową Wschodu, zachęcający do podjęcia wysiłku poznania. W tym kontekście ich publiczne prezentacje zyskują głęboki sens, stając się rodzajem inicjacji.

Ten aspekt inicjacyjny – ukierunkowanie dzieł na przekazanie pewnej wiedzy posiadanej przez ich twórców – jest też bardzo wyraźny wewnątrz struktury, zwłaszcza struktury *Akcji*, ale i *Ewangelii dzieciństwa*. W „zespołach wykonawczych” wszystkich trzech wydarzeń widać specyficzny podział na prowadzących, działających i wspomagających (jakby chór), pokrywający się też dość wyraźnie z hierarchią umiejętności. Najbardziej wyraźny, wręcz uderzający, jest on w *The Twin*: Thomas Richards zdaje się kierować całością, co oznacza przede wszystkim obserwowanie ze szczególną uwagą działań pozostałych. Mario Biagini towarzyszy mu w tej funkcji, przejmując ją w chwilach (stosunkowo rzadkich), gdy Richards staje się głównym działającym, przy czym to właśnie Biagini najczęściej występuje w roli „protagonisty”. Poszczególne sekwencje własne wykonują ci członkowie zespołu, którzy uczestniczą w *Action* (z jednym wyjątkiem), natomiast reszta tworzy „grupę wspierającą”. Taka struktura odpowiada w pewnym stopniu układowi osób występujących w *Hymnie o perle* (relacja Rodzice – Książe, ale jeszcze wyraźniej relacja Książe – jego sobowtór, bliźniak<sup>5</sup>, pamiętający wszystko), będąc zarazem strukturą inicjacyjną, w której mniej doświadczeni są stopniowo wprowadzani w wiedzę, zarówno praktyczną, warsztatową (śpiew, opanowanie sekwencji kroków), jak i wewnętrzną, możliwą do zdobycia tylko przez podjęcie osobistego działania.

Oglądając *The Twin*, zdałem sobie sprawę z czegoś, co jest ukrytym aspektem całej tradycji teatru wyrosłego z inspiracji Jerzego Grotowskiego (nawet jeśli u źródeł tego „wyrośnięcia” było odrzucenie). Podejmowane w tym, bardzo szerokim i bardzo różnorodnym nurcie, praktyki teatralne (używam tego pojęcia świadomie) mają istotne znaczenie wychowawcze, edukacyjne, często pomijane w ich opisie, skupionym na dualizmie: „działający – widzowie”, działanie dla siebie – działanie dla oglądających. Nakierowanie na adeptów, podjęcie wysiłku praktycznego przekazania

<sup>5</sup> Nie mogę się tu powstrzymać przed przypomnieniem, że św. Tomasza, z którego osobą wiązany jest *Hymn o perle*, nazywano Didymos, czyli po aramejsku bliźniak.

posiadanej wiedzy i umożliwienia pójścia własną drogą jest w tej tradycji jednym z najważniejszych zadań, niesłusznie lekceważonym przez krytykę, nastawioną na „korzyść” widza.

W przypadku Workcenter i Teatru ZAR mamy do czynienia z wysiłkiem przedłużenia życia tradycji nie przez jej muzealne konserwowanie, zachowanie, ale przetworzenie i przekroczenie. W tym kontekście wyjątkowo trudna wydaje się sytuacja Thomasa Richardsa – jeszcze za życia Grotowskiego uznanego przez niego za następcę, nie posiadającego jednak takiej pozycji i rangi, jaką dały twórcy Laboratorium jego dzieła teatralne i wpływ na sztukę aktorską. Odnoszę wrażenie, że w Polsce Richards jest nadal, przy całym uznaniu, traktowany jako adept, jeśli nie wręcz „uzurpator”. Tymczasem w zespole Workcenter zajmuje on pozycję mistrza, a jego praca, podobnie jak praca zajmującego równoległe miejsce w hierarchii Maria Biaginiego, rozwija się zgodnie z własnym, odmiennym od pracy Grotowskiego charakterem i kierunkiem. Prezentacje *The Twin* pokazały, że dalsze dzieła powstające w Pontederze nie będą powtórzeniem *Action*, ale próbą rozwinięcia możliwości zarysowanych w pracy z Grotowskim.

Jeszcze wyraźniej widać ten aspekt w pracy Jarosława Freta. W *Ewangeliach dzieciństwa* bez trudu znaleźć można bardzo bezpośrednie nawiązania do dokonań dwóch jego wielkich mistrzów: Jerzego Grotowskiego i Włodzimierza Staniewskiego. Nie są one jednak powtórzeniem niepowtarzalnego, ale znakiem szacunku, a zarazem wyraźną manifestacją wyboru własnej drogi. Jak deklaracja brzmi w tym kontekście zakończenie sceny ubierania się Marii i Marty, przeniesionej niemal dokładnie z prób do *Apocalypsis cum figuris* i znanej szeroko dzięki dokumentacji filmowej: zamiast zaintonować pieśń, którą kończyła się tamta sekwencja, Maria (Kamila Klamut) mówi z jakby dziecięcym gniewem i uporem: „No to nie pójdę!”

Gdybym miał na zakończenie wskazać najważniejszy element, łączący prace Workcenter i Teatru ZAR, to byłoby nim chyba dążenie do „dania odpowiedzi”, o które swego czasu tak mocno upominał się Jerzy Grotowski, mówiąc o Stanisławskim. W obu opisywanych przypadkach nie chodzi przy tym tylko o danie odpowiedzi Grotowskiemu, choć ten aspekt wydaje się najbardziej oczywisty. Chodzi także o danie odpowiedzi, na przykład, autorowi *Hymnu o perle*, o czym wprost mówił Thomas Richards, określając wykorzystywane w *The Twin* teksty jako list sprzed wieków. Chodzi o próbę dania odpowiedzi na najważniejsze pytania-wyzwania.

W tym kontekście wydaje się jasne, że opisywane wydarzenia nie są rytuałami, ani przedstawieniami kultowymi (mówienie o nabożeństwie czy kościele jest tu wyjątkowo niebezpieczną lekkomyślnością w używaniu słowa). Niezależnie od jakości „akcji wewnętrznej”, wpływ wywierany przez Akcje i spektakle, takie jak *Ewangelie dzieciństwa*, jest całkowicie inny od wpływu rytuałów – opisywane dzieła performatywne same przez się nie rozwiązują żadnych konfliktów społecznych czy osobistych. Status świadków ani ich osobowości nie ulegają w ich trakcie żadnym zmianom. Ewentualne ich działanie zależy od tego, co stanie się po ich zakończeniu, zależy od tego, jakiej odpowiedzi udzieli każdy z widzów temu, co zobaczył. Ostatecznie bowiem dowodem wartości wszystkich opisywanych tu wydarzeń jest fakt, że do każdego z nich stosuje się formuła użyta kiedyś przez wielkiego artystę teatru w odniesieniu do pewnego „starego tekstu”:

„A jeśli zobaczycie go na scenie, – będziecie też musieli – myśleć!  
Najcenniejszy to podarunek, jaki można otrzymać”