
Źródła i mediacje

- DOROTA SAJEWSKA •
 - DOROTA SOSNOWSKA •
 - AGNIESZKA SOSONOWSKA •
 - LESZEK KOLANKIEWICZ •
-

Blok prezentowanych tekstów powstał w ramach projektu „Źródła i mediacje” realizowanego w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Projekt poświęcony jest szeroko pojętej problematyce dokumentacji wydarzenia – widowiska kulturowego, spektaklu teatralnego, performansu, muzyki i tańca. Opracowanie nowoczesnych metod wytwarzania oraz analizy źródeł w sztukach wykonawczych odbywa się na podstawie tradycyjnej historii teatru, współczesnych teorii archiwów, a także w ścisłej relacji z praktyką performatywną.

Punktem wyjścia było przekonanie, że refleksję nad sztukami wykonawczymi odróżnia od innych badań związanych ze sztuką (literaturą, malarstwem, filmem) brak materialnego przedmiotu analizy. Wydarzeniowy charakter, interakcja między twórcami a widzami, którzy tym samym stają się elementem dzieła, niepowtarzalność, a także zmiany dokonujące się z pokazu na pokaz, związane z kondycją psychofizyczną aktorów/performerów/tancerzy, zawsze czyniły sztuki wykonawcze wyjątkowo skomplikowaną dziedziną badawczą.

Dzisiaj jednak nowe media i możliwość budowania narracji w przestrzeni wirtualnej, której immanentnymi cechami są odejście od linearności, synchroniczność, wielopłaszczyznowość, pozwalające na jednoczesne uwzględnianie wielu poziomów wydarzenia, sprawiają, że źródła do badania sztuk wykonawczych mogą przybrać nowy charakter i nową formę, a jednocześnie spełnić formułowane przez klasyczną teatrologię postulaty badawcze. Jednocześnie, tak pomyślane badania znacznie przekraczają granice nauk o teatrze, prowadząc w istocie do interdyscyplinarnej refleksji nad współczesnymi mediami oraz historią kultury.

Projekt „Źródła i mediacje” finansowany jest ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki.

Mit efemeryczności teatru

• DOROTA SAJEWSKA •

Efemeryczne to,
przez jeden wieczór lamp,
a gaśnie, gdy pogasną skręcone rzędy ramp

Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie*

Zacznijmy od pewnego paradoksu,
jaki wiąże się z procesem emancypacji

Autorka jest adiunktem w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej UW. Zajmuje się problematyką medialności i polityczności teatru, a także współczesnymi teoriami dotyczącymi dokumentacji i performansu. Współtłumaczka książki Hansa-Thies Lehmana *Teatr postdramatyczny* (2009). Autorka książek „*Chore sztuki*”. *Choroba/tożsamość/dramat* (2005) oraz *Pod okupacją mediów* (2012), współautorka i współredaktorka tomu *RE//MIX. Performans i dokumentacja* (2014).

widowiska od dramatu oraz badań nad teatrem (historii teatru) od literaturoznawstwa (historii literatury) u progu dwudziestego wieku w humanistyce europejskiej. Moment wyłonienia się autonomii sztuki teatru, a zarazem

suwerenności dyscypliny uważam bowiem za założycielski dla mitu efemeryczności teatru, któremu poświęcona jest niniejsza refleksja. Mitu, w którego ramach teatr funkcjonuje jako przestrzeń niepowtarzalnego i bezpośredniego doświadczanego żywego działania, a zarazem jako miejsce wydarzenia podlegającego nieodwołalnemu procesowi znikania.

Również w pierwszych polskich refleksjach metodologicznych – Leona Schillera, Władysława Zawistowskiego, Mieczysława Rulikowskiego czy Wiktora Brumera¹ – „istota dzieła scenicznego” została zdefiniowana właśnie poprzez jego nietrwałość w czasie i przestrzeni. Jednocześnie definicja ta została uzupełniona o postulat stworzenia potencjalnie całościowej dokumentacji teatralnego „tu i teraz”, która uchroniłaby je przed ostatecznym

¹ Zob. *Teatrologia w Polsce w latach 1918-1939*, wybór i opracowanie Eleonora Udalska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979.

zniknięciem. Nic zatem dziwnego, że już w latach dwudziestych przy Związku Artystów Scen Polskich podjęto próbę stworzenia ośrodka gromadzenia dokumentacji teatralnej w powołanym do tego celu Polskim Instytucie Teatrolologicznym pod kierownictwem Wiktora Brumera. Nie mniej symptomatyczne były (ostatecznie niezrealizowane) plany powołania „Almanachu”, wydawnictwa ciągłego o charakterze dokumentacyjnym, przez Władysława Zawistowskiego. To on zresztą wkrótce po objęciu redakcji „Sceny Polskiej” tak przekonywał o niezbędności wprowadzenia do pisma działu *Archiwum*:

Konieczność archiwizowania wszelkich faktów i danych, dotyczących bieżącego życia teatralnego w Polsce, uskutecznianego na Zachodzie i w Rosji przy pomocy periodycznie wydawanych roczników teatralnych, w braku takich roczników w Polsce, nakłada na „Scenę Polską” obowiązek schematyzowania najważniejszych faktów i danych, i podawania ich w gotowej, spreparowanej formie, jako materiał archiwalny [podkr. DS] dla wszelkich przyszłych prac nad dziejami teatrów w Polsce. Najlotniejsza i najmniej trwała z wszystkich sztuk pięknych w czasie, sztuka teatralna nie tylko, że nie pozostawia prawie żadnych po sobie śladów, ale ponadto, nie podtrzymywana przez racjonalne prowadzenie bibliotek i archiwów teatralnych, nie pozostawia przyszłym badaczom żadnych najelementarniejszych danych, które by pozwoliły w przybliżeniu rekonstruować naukowo widowiska teatralne [podkr. DS.], nawet z najbliższej przeszłości.²

Od początku zatem twierdzeniu o potrzebie koncentracji na widowisku, a nie na literaturze dramatycznej

towarzyszyło przekonanie o konieczności wytwarzania źródeł teatru w ramach logocentrycznie rozumianego archiwum. Proces archiwizacji polegać miał bowiem na transpozycji nietrwałej (materialnie) natury przedstawienia w materię słowną, w możliwie obiektywne „opracowanie” przedstawienia, które stałoby się z kolei swoistym metaźródłem dla (również mających postać tekstu) rekonstrukcji badaczy teatru. Ponadto temu przeobrażeniu w dający się reprodukcje na wielu poziomach (od faktograficznego do teoretycznego) tekst o przedstawieniu już od początku podlegały nie tylko takie dokumenty, jak egzemplarze teatralne, recenzje, pamiętniki i relacje współczesnych, ale również cały materiał ikonograficzny, którego wizualność redukowana była – czy też „preparowana” – do funkcji informacyjnej o danym widowisku.

Świetnie ten paradoks emancypacji i represji w momencie wyłonienia się autonomii teatru pokazała Julia A. Walker w artykule *Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence* (2003)³. Amerykańska badaczka przywołuje w nieco szerszym niż tylko teatrolologiczny kontekście moment rozdzielenia tekstu i widowiska, zwracając uwagę na instytucjonalizację tego podziału oraz wynikające z niej konsekwencje. Analizując z jednej strony działalność niemieckiego teoretyka i historyka teatru Maxa Hermanna, deklarującego niezależność pojęcia przedstawienia od literatury dramatycznej, z drugiej zaś strony odwołując się do amerykańskich badaczy oralności, głoszących niezależność *Oral English* od *English Literature*, Julia Walker przekonuje o wtórnej represji,

² Cyt. za: Wiktor Brumer *Niedomagania polskiej teatrologii*, w: tamże, s. 95-96.

³ Julia A. Walker *Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence*, „The Yale Journal of Criticism”, Volume 16, Number 1, Spring 2003, s. 149-175.

jakiej w momencie emancypacji teatru uległo pojęcie widowiska jako tego, co związane jest kompleksowo z ciałem i cielesnością. Podkreśla przy tym, że oddzielenie przedstawienia od tekstu doprowadziło, właśnie poprzez negację, do wytworzenia modernistycznej kategorii „literackości”, która z kolei opierając się na „antyperformatywnym uprzedzeniu”, okazała się zdecydowanie mocniejszą kategorią naukową. W efekcie to, co miało wytwarzać ową nietrwałą istotę widowiska – głos, postawa, gest, rytm i ruch, a zatem ciało – uznane zostało za dużo słabsze pole badania naukowego i niejako wtórnie wyparte z obiegu instytucjonalnego. Tym samym cielesne sposoby komunikacji albo w ogóle zostały wyłączone z badań, albo później już za każdym razem podlegały metaforyzacji, transformacji w formy językowe i tekstualne.

Ten logocentryczny fundament badań nad teatrem i widowiskiem nabrał szczególnej wyrazistości w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, które z kilku powodów uważam tu za warte dokładniejszej analizy i być może ciekawsze z punktu widzenia europejskiej (a więc i polskiej) historii i teorii teatru niż analizowane przez Julię A. Walker dyskursywne aspekty zwrotu performatywnego, dla którego właściwszym kontekstem wydaje się jednak nauka i kultura amerykańska. W Europie lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte to okres dominacji semiotyki teatru jako podstawowej metodologii w analizie przedstawienia teatralnego, a związanej z tak wybitnymi badaczami, jak Tadeusz Kowzan, Anne Ubersfeld czy Erika Fischer-Lichte. Wypracowane przez nich metody, choć niewątpliwie dokonały rewolucji w ówczesnej teatrologii, to jednak przez dążący do maksimum obiektywności „opis przedstawienia” i przez swoistą fetyszyzację znaku

teatralnego wyrażającą się w pragnieniu deszyfracji i interpretacji znaków teatralnych na podobieństwo znaków językowych, ponownie podporządkowały ciało – tekstowi.

Równie dobitnie teza o nietrwałości teatru, a zarazem o możliwości wyłączenia jego intelektualnej – pojęciowej – rekonstrukcji, odsuwającej właściwie w niebyt cielesność widowiska, wybrzmiała w fenomenologicznych ujęciach teatru z lat siedemdziesiątych, wyprowadzonych z wcześniejszej myśli Romana Ingardena, a przedstawianych kilkakrotnie przez Irenę Sławińską najpierw w drukowanym w roku 1975 w „Dialogu” tekście *Inspiracja Ingardena w teatrologii współczesnej*, potem w jego kolejnych wersjach we *Współczesnej refleksji o teatrze* (1979) i w *Teatrze w myśli współczesnej* (1990). Przywoływane przez Sławińską tezy Dietricha Steinbecka z jego *Wprowadzenia do teorii i systematyki wiedzy o teatrze*, którą badaczka uznaje za jedyną „koherentną próbę zbudowania systemu wiedzy o teatrze na przesłankach Ingardena”, wydają się w sposób ekstremalny, a zarazem kompletny i klarowny trafiać w to, co rozumiem pod mitem efemeryczności teatru stworzonym przez teatrologię, pozwolę sobie zatem na przytoczenie kilku podstawowych rozpoznań:

Teatr nie istnieje jako rzecz utrwalona w przestrzeni, ale jako proces (Vorgang) o charakterze wydarzenia (Ereignis).

[...]

W przeciwieństwie do estetyki innych sztuk, teatrologia nie posiada swoich przedmiotów. Dopiero poprzez odpowiednie operacje myślowe musi ona swoje przedmioty stworzyć, urealnić (dingfest machen).

Z faktu, że pojęcia teatrologiczne dotyczą rzeczy „zaginionych”, już nieistniejących, rodzi się szereg trudnych problemów

epistemologicznych: struktury i funkcji w tym „zaginionym” zjawisku nie można zweryfikować empirycznie, tylko intelektualnie.

Spektakl zostaje zrekonstruowany, a ściślej ukonstytuowany przez historyka teatru, który za pomocą środków słownych, opisu i analizy, stara się umożliwić jego ogląd (Anschauung).

Materialne relikty przedstawienia nie stanowią same w sobie przedmiotu badania teatrolologicznego: dzieło teatralne nie jest bowiem sumą składników materialnych, ale strukturą pojęciową, którą rekonstruujemy w procesie teoriopoznawczym (erkenntniskritisch).

[...]

W opozycji do innych sztuk teatr bowiem powstaje nie dla wieczności, lecz dla swojego czasu. Jest więc dla nas podwójnie niedostępny: i jako sztuka z natury swojej ulotna, i dla niedostępnej już dla nas reakcji pierwszych widzów.⁴

Każde z tych sformułowań zasługiwałoby właściwie na odrębną refleksję krytyczną, tu jednak chciałabym zatrzymać się przy punkcie szóstym mówiącym o „materialnych reliktach przedstawienia”, ponieważ dokonuje się w nim wykluczenie ciała jako dokumentu w podwójnym sensie. Wszystko, co materialne w teatrze, a jednocześnie konstytutywne dla teatru – rzeczy same-w-sobie i miejsca same-w-sobie – zostaje w tym ujęciu zdegradowane do śladów czy resztek przedstawienia, a następnie odsunięte poza granice naukowego poznania. To natomiast, co wytwarza w teatrze fundamentalną relację – współdziałające z rzeczami i miejscami ciało ludzkie – pozostaje w ogóle niezauważone, niepokojąco pominięte. Ta perspektywa traktowa-

nia rzeczy i miejsc, a przede wszystkim materii znikającego, niewidzialnego ciała nie jako mediów przechowujących pamięć w ogóle, lecz zaledwie niepełnych resztek przedstawienia, wywarła ogromny wpływ na rozumienie dokumentu wydarzenia teatralnego, a tym samym na sformułowanie idei archiwum teatru, która również w latach siedemdziesiątych osiągnęła swoje apogeum.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że w roku 1975 miała w Polsce miejsce słynna dyskusja na temat sposobów dokumentacji teatru oraz rekonstrukcji przedstawienia, której główne założenia przedstawione były w lipcowym numerze „Dialogu”. W jednym z najistotniejszych i najbardziej reprezentatywnych dla tej debaty tekstów, w *Sprawie dokumentacji widowiska teatralnego* Stefanii Skwarczyńskiej, pojawiła się próba kluczowego, zdaniem badaczki, dla historyka teatru ustalenia relacji między dokumentem a przedstawieniem:

Od ich [dokumentów – DS] jakości, ilości i autorytatywności – a także od umiejętności, z jaką badacz wyczyta dane widowiska z dokumentów pozornie nieważnych, jak na przykład rachunki za rekwizyty – zależy stopień pełni rekonstrukcji, a także jej wartość naukowa, mierzona – na mocy historycznej wiedzy o teatrze – prawdopodobieństwem jej adekwatności w stosunku do odpowiedniego widowiska.⁵

Dostrzegając poważne braki w materiałach dokumentujących historię teatru, Skwarczyńska domagała się zatem podjęcia dla przyszłych pokoleń „planowanej akcji gromadzenia dokumentacji widowisk teatralnych”, skrupulatnie wyliczając – poza podstawowymi materiałami, jak egzemplarz reżyserski,

⁴ Irena Stawińska Ingardenowska *teoria dzieła teatralnego*, w: *Teatr w myśli współczesnej: ku antropologii teatru*, PWN, Warszawa 1990, s. 29-30.

⁵ Stefania Skwarczyńska, *Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego*, „Dialog” nr 7/1975.

projekt scenografii, program, plakat, zdjęcia – dziesiątki typów dokumentów, jakie powinny towarzyszyć produkcji każdego przedstawienia: między innymi dwa filmy rejestrujące przedstawienie z dwóch punktów widzenia; obfite w zbliżenia „podobizny filmowe” fragmentów przedstawienia służące dokumentacji gry poszczególnych aktorów; filmowe ujęcia widowni; detaliczny scenopis widowiska wykonany przez asystenta reżysera; opisy werbalne wykonane przez widzów o różnym wieku, wykształceniu i pozycji społecznej; notatki dokumentujące pierwsze wrażenia widzów; kronika wszystkich zmian wprowadzanych w trakcie powstawania przedstawienia oraz jego eksploatacji; nagrania przebiegu wszystkich kolejnych prób; sprawozdanie z dyskusji nad przygotowywanym afiszem, programem etc.

Wizja Stefani Skwarczyńskiej pozostała z jednej strony ideą całkowicie niespełnialną, z drugiej zaś ukonstytuowała się jako obowiązujący właściwie do dziś punkt odniesienia („model idealny”) w myśleniu o archiwum teatru jako miejscu zbierającym wszelkie pozostałości, pod warunkiem, że dają się one opisać jako przedstawieniowe ekspresje ulotnego wydarzenia, jakim (rzekomo) jest spektakl teatralny. Wszelkie, prócz tego, które ustanowiło mit nieśmiertelności teatru – ciała. Z dzisiejszej perspektywy wizja Skwarczyńskiej wydaje się zatem znakomitą świadectwem teatrologii, która w swym dążeniu do emancypacji dyscypliny usytuowała ostatecznie ciało i cielesność po stronie znikania, w opozycji do „ocalania” (czytanego jak tekst) obiektu, tekstu i (czytanego jak tekst) obrazu. Wizja ta stanowi również dobry punkt wyjścia do współczesnej krytyki myślenia archiwistycznego – pojęcia i statusu źródła, dokumentu czy oryginału.

Nie wydaje się przypadkiem, że owo wyparcie ciała przez jego wtórną dyskursyvizację w badaniach nad teatrem nastąpiło właśnie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Widzę w tym dwuznaczną, również politycznie i ideologicznie, reakcję na radykalną obecność ciała w performansie i teatrze lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Ówczesna awangarda z jednej strony dążyła bowiem do maksymalnego wyeksponowania materialności głosu, skuteczności gestu, wytrenowanego ruchu ciała, z drugiej zaś sama pielęgnowała mit teatru i performansu właśnie jako sztuki znikania. Artyści tacy jak Marina Abramović, Bruce Nauman, Vito Acconci, Akcjonści Wiedeńscy, ale też Jerzy Grotowski czynili to zresztą w dwojaki sposób: albo poddając własne działania obsesyjnej samodokumentacji za pomocą wszelkich dostępnych wówczas technologii, albo absolutnie odmawiając dokumentowania, szczególnie wizualnego, radykalnie przeciwstawiając doświadczenie ciała kulturze opartej na hegemonii wzroku i na wzroku opierającej rozumienie i poznanie.

Na ten aspekt znakomicie zwraca uwagę Rebecca Schneider w swojej książce *Performing Remains*⁶, przede wszystkim w rozdziale *In the meantime: performance remains*, będącym poddaną licznym rewizjom wersją tekstu *Archives. Performance Remains* z 2001 roku⁷. Autorka wnikliwie analizuje tu miejsce wydarzenia (w tym także performansu, widowiska, przedstawienia) w zachodniej kulturze archiwum. Pokazuje, jak logika archiwum, oparta na gromadzeniu (a zarazem porządkowaniu, klasyfiko-

⁶ Rebecca Schneider *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York 2011.

⁷ Zob. Rebecca Schneider *Archives. Performance Remains*, „Performance Research” nr 6/2001, s. 100-108.

waniu) materialnych resztek po historii, rozumianych jako źródła językowe lub wizualne, musiała umieścić działające ciało w przestrzeni nieobecności – jako ciało obce, nieustannie zagrożone śmiercią, jako coś, co w swej nietrwałości wymyka się logice archiwum. Można zatem powiedzieć, że teatrologia – wkładając się w proces wskazywania na własną autonomię – już od samego początku dokonała swoistej kastracji. Tworząc mit o niepowtarzalności wydarzenia teatralnego, czyli o znikaniu teatru, z jednej strony wiązała go wyłącznie z materialnymi śladami, jakie po nim pozostają, z drugiej zaś z trwałą degradacją znaczenia ciała w pisaniu historii teatru, odrzucając możliwość rozumienia ciała jako archiwum i jako medium pamięci.

Rebecca Schneider nie tylko dokonuje dekonstrukcji mitu efemeryczności performansu w duchu Derridiańskiej krytyki myślenia archiwistycznego, lecz pokazuje również, jak można by dziś tę opartą na prawie Archonta patrylinearną logikę archiwum podważyć, przezwyciężyć, a nawet nieco „squeerować”. W tym celu w samo centrum refleksji filozoficznej Rebecca Schneider wprowadza „reenactment” – pojęcie-działanie, które ze względu na swą podwójną teoretyczno-praktyczną naturę znakomicie lokuje się w polu przecięcia ciała i historii. Z jednej strony odnosi się ono do praktyk rekonstrukcyjnych w sztuce współczesnej ostatniej dekady, które polegają, najogólniej rzecz ujmując, na odtworzeniu – zwykle na podstawie dokumentacji wideo, zdjęć, zapisów prób, świadectw mówionych – działania artystycznego należącego już dziś do historii performance art, a uznawanych przez sztukę lat siedemdziesiątych za wydarzenie całkowicie efemeryczne. Tym samym reenactment stanowi praktykę artystyczną, która wydobywa na jaw paradoks zachowania niepowta-

rzalnego wydarzenia i w centrum uwagi stawia własną medialną strukturę. Dlatego też praktyki rekonstrukcyjne, jak przekonuje autorka – zamiast podtrzymywać tradycyjną opozycję między zatrzymywaniem, zachowywaniem, dokumentowaniem wydarzenia z jednej strony a jego ulotnością, efemerycznością i niepowtarzalnością z drugiej strony – proponują przyjęcie alternatywnej logiki, wedle której wydarzenia same stanowią formy dokumentacji, natomiast gest archiwizacji może być traktowany jako wydarzenie. Każde powtórzenie wydarzenia – czy to jako ponowne odegranie, czy to jako pisemna lub ustna opowieść o nim, czy też jako dokumentacja fotograficzna lub filmowa – samo podlega prawom efemeryczności. Wprawdzie nie pokrywa się ono z ulotnością wydarzenia, które jest przez nie powtarzane, za to rozwija własną energię, będącą w stanie całkowicie zatrzeć różnicę wobec pierwowzoru.

Nic zatem dziwnego, że proponując nową filozofię historii i performansu, Rebecca Schneider dość przewrotnie rozpoczyna swoje badania i swoją książkę, wyznając w przedmowie:

Poszłam na Wojnę Secesyjną. Nie udałam się do archiwum, choć byłaby to z pewnością najbardziej oczywista ścieżka, legitymizująca mnie jako naukowca zajmującego się historią. Zamiast tego poszłam oglądać bitwy zanurzone w p o n o w n o ś c i z w i c h n i ę t e g o c z a s u („in the again of time out of joint”)⁸, jako badaczka zainteresowana teatralnymi powrotami historii.⁹

⁸ Sformułowanie „time out of joint” tłumaczę zgodnie z uzusem szekspirowskim, wybierając najlepiej, moim zdaniem, pasujące w tym kontekście tłumaczenie Macieja Słomczyńskiego: „zwichnięty czas”. (Por. Józef Paszkowski: „Świat wyszedł z formy”, Stanisław Barańczak: czas jest „kością, która wypadła ze stawu”).
⁹ Schneider *Performing Remains*, op.cit., s. 1.

W ten oto sposób Schneider wraca w swojej książce do źródeł „reenactment”: do rekonstrukcji historycznych, owej naiwnej, popularnej rozrywki, podczas której ludzie użyczają swoich ciał tym, których ciała już dawno – znikły. I to te praktyki – choć z perspektywy logocentrycznej logiki archiwum wyglądają jak „niedorzeczna kopia czegoś jedynie niejasno wyobrazonego” – okazują się radykalnie podważać mit efemeryczności wydarzenia: ciała uczestników rekonstrukcji same w sobie są bowiem rodzajem ruiny, a raczej – w performatywnym powtórzeniu – żywą pozostałością historii.

W swojej książce Rebecca Schneider nie wikła się, rzecz jasna, w ustalenia teatrologii europejskiej – jej zainteresowania koncentrują się wokół politycznych zależności między fundamentami tożsamości Ameryki a współczesnymi powrotami wojen i terroru, względnie wokół rozważań swobodnie łączących tradycję teatru europejskiego (Jerzy Grotowski) ze spuścizną amerykańskich sztuk performatywnych (The Wooster Group) oraz dokonaniami zarówno klasycznej awangardy (Gertruda Stein), ikon pop-kultury i performance art (Andy Warhol, Marina Abramović), jak i najnowszych reprezentantów sztuk wizualnych (Tino Seghal). Jednak dociekania amerykańskiej badaczki przekonująco – i to właśnie we wciąż obecnej podwójności estetyki i historii – dają się odnieść nie tylko do współczesnych badań nad teatrem, ale również do momentu narodzin dyscypliny. Pozwalają na nowo zobaczyć i przeczytać historię teatrologii. Stworzony przez teatrologię mit niepowtarzalności i niereprodukowalności wydarzenia teatralnego został bowiem podważony u progu dwudziestego wieku przez badania i działania Nikołaja Jewreinowa, przez jego gruntowne

studia nad widowiskami przeszłości, nad sposobami ich realizacji oraz aktorstwem. Praktyki odtworzeniowe Jewreinowa – czy to w formie Teatru Starożytności, gdzie koncentrował się nad rekonstrukcją zasad i przedstawień teatru średniowiecznego (1907-1908), teatru hiszpańskiego Złotego Wieku (1911-1912) i na ostatecznie niezrealizowanej komedii dell'arte, czy to w postaci rekonstrukcji wypadków Rewolucji Październikowej w słynnym masowym widowisku *Szturm na Pałac Zimowy* (7 listopada 1920) – wytworzyły całkowicie odmienną perspektywę patrzenia na teatr niż ta, którą przyjęła powstająca wówczas europejska nauka o teatrze. Zamiast przekładu znaków teatralnych na znaki językowe proponowały bowiem strategię aktualizacji, a zarazem dokumentacji wydarzenia poprzez jego ponowne ucieleśnienie i zrewidowanie w ciele. Praktyki rekonstrukcyjne Jewreinowa doskonale przekonywały tym samym nie tyle o możliwości powtórzenia teatru, ile o teatrze jako zawsze-miejscu-powtórzenia.

Moja propozycja polega zatem nie tylko na próbie krytycznej analizy relacji ciała i archiwum w kontekście sztuki teatru, ale również na próbie (ponownego) włączenia do refleksji nad teatrem, jego historią, wreszcie nad historią dyscypliny praktyk rekonstrukcyjnych. Powtórzona dziś rekonstrukcja nie musi bowiem oznaczać wyłączenie – jak pisała Stefania Skwarczyńska – nieco kalekiego „dodatkowego zabiegu badawczego”, na jaki „skazany jest teatrolog”, „pozbawiony – wobec ulotności wydarzenia teatralnego – bezpośredniej styczności z przedmiotem swojej analizy”¹⁰. Jeśli w badaniach nad teatrem uda się przechwycić to „twarde” teatrologiczne pojęcie rekonstrukcji

¹⁰ Skwarczyńska, *op.cit.*, s. 130.

jako żmudnego procesu odczytywania z wybrakowanych źródeł i dokumentów „śladów przedstawienia”, by dostrzec w performatywnym powtórzeniu, jakim są praktyki rekonstrukcyjne, proces teoriopoznawczy, wówczas okaże się, że jest możliwe napisanie historii, w której ciało funkcjonuje jako pełnoprawne archiwum, dające nam żywy dostęp do historii i polityki, w tym również historii i polityki teatru i teatrologii.

Zapoczątkowane już u progu dwudziestego wieku praktyki odtworzeniowe – właśnie jako działania, ujawniające represjonowane w modernizmie sposoby obecności i manifestacji ciała – pozwalają odsłonić zachowawczy wymiar rodzącej się wówczas zinstytucjonalizowanej nauki o teatrze. W zdefiniowaniu istoty dzieła teatralnego poprzez jego niepowtarzalność, a zatem w stworzeniu mitu efemeryczności teatru widzieć trzeba w moim przekonaniu gest polityczny, polegający na próbie odsunięcia, wytworzenia dystansu pomiędzy działaniem a jego dokumentacją, teraźniejszością a przeszłością, wreszcie pomiędzy sztuką a polityką. Gwarantując autonomiczny status widowiska nie tylko wobec tekstu, literatury, ale i wobec rzeczywistości społecznej, przekierowując uwagę badaczy ku immanentnej analizie przedstawienia, teatrologia stanowiła jedno z wielu urządzeń wiedzy-władzy, przeciwdziałających powtórzeniu radykalnych działań politycznych oraz wypierających pamięć o nich. Formą przetrwania tych działań stawały się natomiast „naiwne”, popularne widowiska, po które sięgali progresywnie zorientowani twórcy teatralni, by dokonać ich performatywnego powtórzenia.

Trzeba bowiem podkreślić, że praktyki rekonstrukcyjne w teatrze (a następnie w filmie, performance art, sztu-

kach wizualnych) mają swoje korzenie w odgrywaniu ważnych wydarzeń politycznych jako swoistej formy pamięci kulturowej, a ich początek sięga Wielkiej Rewolucji Francuskiej, która – zdaniem Daniela Geroulda – stanowiła „pierwszy wielki europejski przewrót, w którym jego sprawcy natychmiast dostrzegli spektakl dający się odegrać i odtworzyć”¹¹. Dowodem na to stały się liczne rekonstrukcje historyczne, jakie pojawiły się już w pierwszej rocznicę zburzenia Bastylli zarówno w przestrzeniach publicznych (na przykład *La Prise de la Bastille* w Katedrze Notre Dame w Paryżu), jak i w zawodowych teatrach, i miały na celu przede wszystkim ukazanie roli mas w tworzeniu historii¹². Podejmując ten sam gest powtórzenia, Jewreinow przyjął zatem wiek później pozycję tego, kto dokonał – wbrew tezie o jednorazowości wydarzenia – ponownego ucieleśniania rewolucji, pamiętając i przypominając o tym, że rewolucja październikowa już w perspektywie jej uczestników sama miała być powtórzeniem (spektaklu) rewolucji z 1789 roku. Badania i działania Jewreinowa okazały się zatem rewolucyjne jednocześnie w dwóch wymiarach – metapolitycznym i metamedialnym, stając się rodzajem praktyczno-teoretycznej wiedzy zarówno na temat polityki – jej podstawowych zasad i finalnego celu, jak i teatru jako autoreferencyjnego medium.

W takiej właśnie polityczno-medialnej, a zarazem praktyczno-teoretycznej perspektywie sytuuje się w moim przekonaniu również twórczość polskiego artysty i filozofa teatru z początku dwudziestego wieku, Stanisława Wyspiańskiego. Jego dzieła przynoszą szereg prób zastosowania strategii rekon-

¹¹ Daniel Gerould *Historical Simulation and Popular Entertainment*, „The Drama Review” t. 33, nr 2/1989, s. 162.

¹² Zob. tamże, s. 163.

strukcyjnych, które służą odsłonięciu specyficznego pojętej dynamiki teatru: jako zawsze-miejsca-powtórzenia, a za razem maszyny pamięci i pamiętania. Być może dlatego Duch w fundamentalnym dla takiego ujęcia teatru *Hamlecie* Shakespeare'a, u Wyspiańskiego znika ze słowami, które powtórzone z właściwą polskiemu poecie interpunkcją uzyskują metakomentujący wymiar i zdecydowanie mocniej niż w oryginale wydobywają kwestię nie pamięci jednostkowej, lecz pamięci w ogóle: „Żegnam cię – Pomnij mnie! – – / Pamiętaj – o mnie! / (znika)”¹³. W tej perspektywie znikanie okazuje się warunkować nie tylko pamiętanie, ale w ogóle wszelkie pojawianie się, stając się tym samym dla Wyspiańskiego nie nostalgicznie nacechowaną utratą pierwotnej źródłowości, lecz najbardziej trwałym fundamentem teatru. Wyspiański pojmując bowiem źródło nie jako dające się określić miejsce narodzin oryginału, lecz jako za każdym razem dokonujące (rodzące, stające) się tu i teraz powtórzenie. W ujęciu Wyspiańskiego miejscem powtórzenia jest scena teatralna. Co więcej, powtórzenie ma charakter wybitnie teatralny – kluczowy okazuje się bowiem sam proces ponownego przywoływania, aktualizacji tego, co minione, a zatem sam akt mediacji, albo inaczej – medialność jako fenomen.

Swoisty traktat filozoficzny na temat pojawiania się i znikania jako problemu mediacji źródła stanowi drugi akt *Wyzwolenia*, w którym agoniczna gra – istota dramatyczności – zachodzi między Konradem a ucieleśnionym Innym

– Maskami. To właśnie tutaj pojawienie się każdej następnej Maski warunkowane jest zniknięciem poprzedniej, i tylko ta dynamika pozwala na uchwycenie inscenizowanego przez Wyspiańskiego continuum trwania. Przypomnijmy tu kilka komentarzy, jakie padają między jedną Maską a drugą:

Ledwo, że larwa gdzieś przepadła, / inna się już na scenę wkradła [...] Zaledwie maska ta gdzieś znika, / już nowa za nim się pomyka. [...] Zaledwie ta ze sceny schodzi, / już nowa drogę mu zagrodi. [...] Precz znikła; nowa już się skrada, / już za nim tropi, śledzi, bada. [...] Znika, a nowa już powstanie, / by nowe zadać mu pytanie: [...] Już nowa, – ledwo tamta pada – / znów nieodstępna od Konrada. [...] Znikła; już inna jest i bada / niepokojącą myśl Konrada.

W twórczości Wyspiańskiego *Wyzwolenie* zajmuje zresztą miejsce szczególne w kontekście relacji i mediacji między pamięcią a znikaniem, historią a teraźniejszością, materią teatru a ciałem. W tym dziele w sposób najbardziej kompleksowy Wyspiański zastosował rekonstrukcję właśnie jako rodzaj działania teoriopoznawczego. Już sam tekst – choć formalnie przypomina trzyaktowy dramat – niewiele ma wspólnego z dziewiętnastowiecznym ujęciem literatury dramatycznej. Jest bowiem tekstem pisanym na scenę (a zatem „zawsze-powtórzonym”), podlegającym licznym przeobrażeniom pod wpływem realizacji i recepcji, tekstem, którego nawet książkowe wydania stanowią – jak mówił Leon Schiller – „najkompletniejsze scenariusze dla tych, co umieją z nich czytać”¹⁴. Co najistotniejsze jednak, genealogia tego

¹³ Dla porównania warto przypomnieć przekład Józefa Paszkowskiego, z którego korzystał Wyspiański, oraz współczesny – Stanisława Barańczaka. U Paszkowskiego „Żegnam cię, żegnam cię; pamiętaj o mnie. / Znika”. U Barańczaka: „Żegnaj mi, żegnaj. I pamiętaj o mnie / Znika”.

¹⁴ Leon Schiller *Wyspiański w literaturach zachodnioeuropejskich*, w: tegoż *Na progu nowego teatru*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

tekstu związana jest z teatrem, a nie z literaturą, z konkretnymi przedstawieniami rozumianymi jako wydarzenia z życia społecznego – prapremierą i recepcją *Wesela* z 16 marca 1901 roku oraz *Dziadów* w adaptacji i reżyserii Wyspiańskiego z 31 października 1901 roku. *Wyzwolenie*, którego akcja „dzieje się na scenie teatru krakowskiego”, rozpoczyna się przecież od odtworzenia teatralnej sytuacji sprzed roku, żywo obecnej w pamięci ówczesnych widzów. Na scenę wchodzi zatem nie tyle Konrad jako literacki (i mityczny) konstrukt, ile raczej aktor Andrzej Mielewski, grający Konrada w przepiśnionych i wystawionych przez Wyspiańskiego *Dziadach*. Ten fakt teatralnego powtórzenia – później nieco zaniebdany przez literaturoznawcze analizy *Wyzwolenia* – był właściwie kluczowy dla współczesnych odbiorców, którzy – choć chłodno przyjęli nowe dzieło Wyspiańskiego, to jednak z entuzjazmem odnosili się do „odtwórcy Gustawa-Konrada z *Dziadów*”, który „przeistać się w drugi wieczór w Konrada z *Wyzwolenia*”¹⁵.

Na pamięci widzów jako świadków (niedawnego, minionego) wydarzenia zależało Wyspiańskiemu zresztą najbardziej. Przekonuje o tym cała struktura sztuki, która opiera się na grze między tym, co zobaczone i przeoczone, zapamiętane i zapomniane, a tym, co przywołane, powtórzone i odtworzone. Przebieg *Wyzwolenia* wypełnia (przerwane na czas aktu drugiego) widowisko *Polska współczesna*, które – będąc rekonstrukcją polskiego teatru narodowego, a zarazem spektaklu politycznego – stanowi właściwy reenactment w sztuce Wyspiańskiego. Niemniej zostaje on poprzedzony bardzo specyficznym procesem jego ustanawiania,

przywoływania czy raczej reanimowania – przez pierwsze minuty przedstawienia mamy bowiem do czynienia z rodzajem próby do widowiska, z demonstracją sposobów i mechanizmów jego stwarzania, a raczej odtwarzania na scenie o jakże dokładnych wymiarach: „[...] dwadzieścia kroków wszszere i wzdłuż / Przecież to miejsce dość obszerne, / by w nim myśl polską zamknąć już”¹⁶. I dopiero dzięki temu zderzeniu czynienia i odtwarzania jesteśmy w stanie w pełni zrozumieć słowa Robespierre’a, że esencją politycznej rekonstrukcji jest „widowisko samych widzów”¹⁷. *Polska współczesna* jest przedstawieniem opartym na powtórzeniu gotowych schematów kulturowych (i teatralnych), słów, sytuacji, przedmiotów i postaci, zinternalizowanych i za każdym razem rewidowanych w ciałach widzów. Nie bez przyczyny Konrad-Mielewski już na początku mówi o sobie: „Tę ziemię ukochałem / szalem / i w żądy palącej posiadm ciałem! – / Jestem w każdym człowieku, żyję w każdym sercu”¹⁸ (którymi to słowami trawestuje zresztą Konrada z *Wielkiej Improwizacji*: „Teraz duszę jam w moją ojczyznę wcielony; / Ciałem połknąłem jej duszę”).

Zanim jednak Konrad podejmie się reinscenizowania narodowego widowiska, a właściwie zanim nawet pojawi się sam na scenie, widzowie skonfrontują się z obecnymi w przestrzeni teatru robotnikami. To od refleksji na temat ich statusu, pracy, warunków materialnych zaczyna się sztuka Wyspiańskiego.

Wielka scena otworem, / przestrzeń wokół ogromna; / jeszcze gazu i ramp nie świecono. / Kto ci ludzie pod ścianą? / Cóż tu czy-

¹⁵ Stanisław Dąbrowski *Sceniczne dzieje „Wyzwolenia”*, w: *Wyspiański i Teatr*, Kraków 1957, s. 107.

¹⁶ Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970, s. 11.

¹⁷ Zob. Gerould, op.cit., s. 163.

¹⁸ Wyspiański, op.cit., s. 5.

nić im dano? / Czy to rzesza biedaków bezdomna? / Głowy wsparli strudzone, / cóż ich twarze zmarszczone? / Przecież pracę ich dzienną płacono.¹⁹

Ci – zawsze obecni i niezbędni, choć niewidoczni zwykle w teatrze – ludzie pracy zostają zatem najpierw ukazani w teatralnym stanie „zero”, poza jakąkolwiek sytuacją „jak gdyby”, i dopiero po pojawieniu się, a w zasadzie wobec myśli i dzieła Konrada stają się aktorami, grającymi wywodzących się z polskiego chłopstwa Robotników. Ta otwierająca *Wyzwolenie*, oparta na radykalnej redukcji teatralności sytuacja z r(R)obotnikami, odsłania bardzo specyficzne dla Stanisława Wyspiańskiego rozumienie teatru, chciałoby się powiedzieć – teatru „ubogiego” i aktora – „ogołoczonego”. A jednak trudno o bardziej mylące skojarzenie. Owa redukcja teatralności służy Wyspiańskiemu raczej wyobcowaniu, a nie uwzniośleniu wszelkiej źródłowości i pierwotności teatru – pusta scena jest tutaj przede wszystkim miejscem konkretnym i miejscem z historią, w którym przeszłość zostaje aktualizowana przez wchodzące z nim w relację ludzkie ciała. Fakt, że reanimacji historii w przestrzeni teatru dokonują w *Wyzwoleniu* robotnicy, jest bez wątpienia natury politycznej i ma ogromny wpływ na dalszą wymowę dramatu. To od tej masy ludzkiej („Siła to wy”) Konrad zażąda przecież właściwego czynu – zdjęcia kajdan i przelania krwi poza sceną („Oto usiądźcie tam w kątach i uboczach, aż zawezwę was, abyście wystąpili z czynem”). Dlatego oparte na geście – który przeciwstawiony zostaje czynowi – widowisko *Polski współczesnej* rozegra się po odejściu r(R)obotników, którzy powrócą na scenę jako Chór dopiero wtedy, gdy

Konrad zdemaskuje „jak-gdyby-rzeczywistość” teatru i pozostaną z nim, gdy ten będzie „sam już na wielkiej pustej scenie”. Mimo fizycznej nieobecności r(R)obotników podczas widowiska *Polska współczesna* zasygnalizowana na początku spektaklu za sprawą ich ciał alienacja pracy w teatrze determinować będzie nierozwiązywalny w istocie konflikt między reżyserem i aktorami, odgrywanymi oparte na „udaniu” role, a Konradem, który uważa, że aktorstwo polega na rewolucyjnym czynie i rezygnacji z sytuacji „jak gdyby”. To właśnie ten fakt sprawia, że *Polska współczesna* rozumiana jako reenactment staje się sposobem na to, by pokazać metateatralny i metapolityczny wymiar teatru, w którym aktorzy nie tyle odgrywają aktorów, ile raczej są – jak pisała Rebecca Schneider – aktorami w trakcie pracy²⁰ i jako tacy ukazują się widzom *Wyzwolenia*.

Propozycja lektury *Wyzwolenia* pod kątem analizy praktyk rekonstrukcyjnych ma zatem na celu pokazanie, że dla Wyspiańskiego obnażenie mitu efemeryczności teatru nie oznaczało – jak chcieli romantycy, a potem ich spadkobiercy tacy jak Jerzy Grotowski – odzyskania teatru dla rytuału. Wręcz przeciwnie – nieustanne odrywanie prezentowanych postaci i sytuacji od „prawdy źródła”, permanentna historyzacja teraźniejszości, stosowanie mechanizmów wyobcowywania słów i gestów miały prowadzić do przywrócenia teatru – polityce. Dlatego Aktorowi-kurtyzanie Wyspiański przeciwstawił w *Wyzwoleniu* nie aktora-świętego, lecz aktora rewolucji. Takie ujęcie twórczości Wyspiańskiego pozwala dostrzec w nim na wskroś nowoczesnego artystę teatru, a zarazem filozofa nowoczesności, świadomego głębokiego zwią-

¹⁹ Tamże, s. 11.

²⁰ Por. Schneider *Performing Remains*, op.cit., s. 114.

ku, jaki łączy mit niepowtarzalności wydarzenia teatralnego z procesami produkcji ekonomicznej i reprodukcji technicznej. Można zatem powiedzieć, że powstała już w 1902 roku teatralna rekonstrukcja Wyspiańskiego *Wyzwolenie* przyniosła te rozpoznania, które Benjamin podsumował w swoim bodaj najsłynniejszym tekście z 1936 roku *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*:

techniczna reprodukcja dzieła sztuki po raz pierwszy w dziejach świata emancypuje je z pasożytniczego bytu w rytuale. Reprodukowane dzieło sztuki w coraz większym stopniu staje się reprodukcją dzieła sztuki już w swym założeniu obliczonego na możliwość reprodukcji. [...] Lecz z chwilą gdy kryterium autentyczności produkcji artystycznej zawodzi, funkcja sztuki ulega przeobrażeniu. W miejsce oparcia w oryginalne znajduje oparcie w innej praktyce, a mianowicie – w polityce (podkr. DS)²¹.

To przekonanie, a także powtórzeniowy charakter tego przekonania, najlepiej wyraża w *Wyzwoleniu* postać Starego Aktora, który niezwykle prze-

wrotnie przeciwstawia efemeryczność teatru – trwałości rewolucji i istotności polityki:

„Mój synu” – mówi matka – „ho, to twój ojciec z bronią / walczył za świętość naszą i zdobył się na czyn...” / „(Legł w sześćdziesiątym trzecim; dziś zapomniany grób). / „nikt wieńców mu nie dawał, nie rzucił kwiatu, świec...” / Mój ojciec był bohater, a ja to jestem nic.”²²

Efemeryczne w teatrze zyskuje tym samym u Wyspiańskiego szczególnie wydźwięk, jakże odmienny od przywołanych tu na wstępie ujęć teatrologicznych. Nie znaczy wcale ontologicznej kruchości i nostalgicznej przemijalności teatru, lecz przeciwnie – mierność i złudność opartego na logice konsumpcji wizerunku społecznego oraz związanego z nim (pozornie tylko) trwałego uznania:

Sława artystów! Nie dziwne mi wieńce.
/ Miałem ich pełne dwie, o te dwie pełne
ręce, / gdy mój świeciłem dzień trzydziestu
lat na scenie. / Oklaski miałem ich, uznanie
i znaczenie. / Efemeryczne to, przez jeden
wieczór lamp, a gaśnie, gdy pogasną skrę-
cone rzędy ramp²³.

²¹ Walter Benjamin *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przełożył Janusz Sikorski, w: tegoż *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 211-212.

²² Wyspiański, op.cit., s. 197.

²³ Tamże.

Trzeba mieć niewidzialną kamerę

• DOROTA SOSNOWSKA •

Czym jest rejestracja spektaklu? Zna-
ne i wciąż powtarzane zastrzeżenie, że
nie może równać się z doświadczeniem
spektaklu na żywo, usłyszane po raz
setny zaczyna budzić podejrzliwość.
Dlaczego oglądanie rejestracji miałooby

Autorka pracuje w Instytucie Kultury
Polskiej, wydała ostatnio książkę
o scenicznych wizerunkach Ireny
Eichlerówny, Elżbiety Barszczewskiej i
Niny Andrycz Królowe PRL (2014).

się równać z doświadczeniem teatru na
żywo? Czemu oczekiwać takiej relacji
między teatrem a nagraniem? Jaka więc
jest ta relacja i jak czytać rejestrację, by
odkryć jej badawczy potencjał?

Z całą ostrością kwestię niejasnego
statusu rejestracji spektaklu wydobyla
opublikowana w 2013 roku na łamach
„Didaskaliów” korespondencja mię-
dzy Leszkiem Kolankiewiczem a Agatą
Adamiecką-Sitek. Jest ona związana
z tekstem tej ostatniej zatytułowanym
Grotowski, kobiety i homoseksualiści.
Na marginesach „człowieczego drama-

*tu”*¹, który był próbą odczytania *Apo-
calypsis cum figuris* Jerzego Grotow-
skiego w perspektywie gender. Jednak
spór nie dotyczył właściwie podjętej
przez autorkę kwestii płci i seksualno-
ści w ostatnim spektaklu Grotowskiego.
Nie dotyczył prowokacyjnych tez na te-
mat wymowy poszczególnych scen czy
matrycy homoseksualnego pragnienia
działającej w głębokich strukturach
Apocalypsis... Tym, co budziło naj-
większe kontrowersje i spolaryzowa-
ło stanowiska, był problem rejestracji
przedstawienia.

Dla Kolankiewicza rejestracja Ol-
miego jest niedobra, gdyż nie odpo-
wiada wrażeniom, które odniósł jako
„widz teatralny spektaklu teatralnego”.
Jego stanowisko jest jasne: rejestracja,
która przez świadków przedstawienia
jest określona jako zła, nie może stać
się podstawą interpretacji dla badaczy,
którzy nie widzieli spektaklu na żywo.
Tymczasem Adamiecka-Sitek stwierd-
za, że takie postawienie sprawy impli-

¹ Agata Adamiecka-Sitek *Grotowski, kobiety i homo-
seksualiści. Na marginesach „człowieczego dramatu”,*
„Didaskalia” nr 112, 2013.

kuje traktowanie rejestracji jako czegoś, co spektakl ma zastąpić. Rejestracja miałaby więc pełnić rolę „dokumentu dzieła teatralnego”, co według autorki film Olmiego robi bardzo dobrze. Przy czym dokument spektaklu jest tu rozumiany jako zapis partytury działań aktorskich wyjętych właściwie z kontekstu przedstawienia traktowanego jako zdarzenie (nie ma w filmie Olmiego ani sali teatru Laboratorium, ani widowni). Adamiecka-Sitek odwołuje się do sporu między Umberto Eco i Richardem Rortym dotyczącego pojęcia interpretacji i nadinterpretacji. Identyfikując się z Rortym, stwierdza, że dzieło powstaje w momencie jego odczytania – niezależnie od tego, czy odczytanie to ma na celu pójście za autorem, czy też przeciwnie; czy koncentruje się na umieszczeniu dzieła w odpowiednim kontekście historycznym i społecznym, czy wręcz odwrotnie. W tym znaczeniu samo dzieło nie istnieje i jest rozumiane jako zbiór bodźców zachęcających do samodzielnego aktu kreacji. Stwierdzeniem tym wywołuje replikę Kolankiewicza, który zadaje pytanie, czym w takim razie jest dzieło teatralne? Czy jest to coś, co znika, czy też pozostaje w postaci partytury działań, możliwych do dowolnego odtworzenia? Nieuchronnie cała dyskusja zmierza do kluczowego problemu: czym właściwie jest teatr?

Skrajne stanowiska, które reprezentują Kolankiewicz i Adamiecka-Sitek, moim zdaniem trafnie oddają problem, jaki z rejestracją mają współcześni badacze teatru. Ci, którzy wierzą w „aurę” spektaklu i za nieodłączną cechę teatru uznają doświadczenie „na żywo”; ci, którzy określają się jako świadkowie wydarzenia teatralnego (widzowie teatralni spektaklu teatralnego), odrzucają na ogół rejestrację. Wyżej cenią teksty, zdjęcia, które w jednoznaczny

sposób odsyłają do tego, czego już nie ma. W tej perspektywie teatr bezpowrotnie znika, a jakkolwiek refleksja o spektaklu zawsze zostaje uwikłana w dyskurs świadectwa, pamięci, oryginału, kopii, stawiając pod znakiem zapytania swoją własną prawomocność. Każdą próbę interpretacyjną można bowiem oddalić jako daleką od dzieła-fantazmatu, będącego konstruktem pamięci i archiwalnych śladów, nieuchwytnym wydarzeniem, zawsze już przeszłym, umarłym, utraconym. Umieszczenie się w pozycji świadka czyni z samego badacza podmiot niemożliwy, bez sukcesu odgrywający przeszłość, której nie da się zaktualizować². Tacy badacze nie ufają samemu medium teatru, nie wierząc, że ma on własne mechanizmy „zapisu” spektaklu w pamięci i w ciałach widzów³. Wiedzą, że dokumentacja jest potrzebna, ale właśnie wideo ze swoją dosłownością, mimetyczną przyległością do samego scenicznego wydarzenia budzi niepokój, jako coś, co może „zafałszować” efemeryczny spektakl.

Z drugiej strony ci, którzy ufają rejestracji, wymazują ją ze swoich analiz. Nawet jeśli w tekście pojawia się stwierdzenie, że podstawą dla rozważań jest rejestracja, autor na ogół ustanawia się jako widz jakiegoś dzieła oderwanego od konkretnych realizacji. W dodatku często tworzy iluzję ciągłości między własnym odbiorem a odbiorem widzów-świadków. Wbrew więc deklaracjom to właśnie wtedy dochodzi do zastąpienia spektaklu jego filmową wersją i pytanie o „od-

² Zob. Paweł Mościcki *Paradoks o świadku*, „Teksty Drugie” nr 4/2012.

³ Zob. Rebecca Schneider *Performans pozostaje*, przełożyła Dorota Sosnowska, w: *Re//mix: Performans i dokumentacja*, red. Dorota Sajewska i Tomasz Plata, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny, Warszawa 2014.



KADRY Z DOKUMENTACJI FILMOWEJ: *APOCALYPISIS CUM FIGURIS*, TEATR LABORATORIUM, WROCŁAW 1968, REŻ. JERZY GROTOWSKI. REALIZACJA VIDEO: ERMANNO OLM

powiedniość” czy „wierność” staje się uprawomocnione. W tym podejściu rejestracja jest traktowana jako wier-ny zapis spektaklu, bo spektakl zostaje ograniczony do tego, co dyskursyw-
ne, co daje się przełożyć na obraz i na tekst. Pozbawiony „aury” traci swój wymiar performatywny i cielesny. Odrzucając dyskurs uczestnictwa, wspól-
noty, bezpośredniego doświadczenia, reprezentanci tego drugiego stano-
wiska ograniczają teatr do języka. Ich założenie, że analizie podlegać może
jakaś abstrakcyjna forma dzieła, budzi wątpliwości i piętrzące się trudności
metodologiczne – na jakiej podstawie

taką wersję ustalić? Czy rejestracja jest tu wystarczająca i dlaczego właśnie ten zarejestrowany spektakl ma stanowić wzorcową wersję dzieła? Natychmiast pojawiają się wątpliwości formułowane przez Kolankiewicza: w jakiej formie był spektakl w momencie rejestracji? Ile czasu upłynęło od premiery? Jaki jest stosunek twórców do rejestracji? Impas blokujący właściwie możliwość refleksji o teatrze pojawia się zarówno z jednej, jak i z drugiej strony barykady.

Czy zatem możliwe jest inne spojrzenie na problem rejestracji? Nadanie jej innego statusu, który umożliwi nowy rodzaj refleksji nad teatrem? Według



mnie najciekawsze rozpoznania dotyczące tej problematyki odnaleźć można, paradoksalnie, w wypowiedziach i tekstach samego Jerzego Grotowskiego, słynącego przecież z negatywnego stosunku do kamery.

„Ponieważ film i telewizja zadominowały nad teatrem w zakresie mechanicznej operatywności (montaż, zmiany miejsca akcji, kompozycja kadru itp.), wewnątrz teatru bogatego na zasadzie niemal freudowskiej kompensaty pojawiła się potrzeba «teatru totalnego», który niejako do absolutu doprowadziłby łączenie w realizacji scenicznej możliwości różnych dyscy-

plin twórczych, nie cofając się nawet przed wmontowywaniem ekranów filmowych w widowisko [...] Wszystko to jest fałszywe”⁴ – pisze Grotowski w słynnym manifestie *Ku teatrowi ubogiemu*. Jego teatr powstawał i działał w kontrze do filmu i telewizji. Grotowski nie pozwalał na rejestrację swoich spektakli⁵, a jednak trzy najsłynniejsze

⁴ Jerzy Grotowski *Ku teatrowi ubogiemu*, w: tegoż *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny, Warszawa 2013, s. 249.

⁵ Zob. Jerzy Grotowski *Przemówienie doktora honoris causa Jerzego Grotowskiego*, w: tegoż *Teksty zebrane*, op.cit., s. 864.

zostały nagrane. Co więcej, jak w artykule *Prawda i zmyślenie*⁶ przypomina Leszek Kolankiewicz, właśnie na rejestrację *Księcia Niezłomnego* powoływał się Grotowski, kiedy mówił o precyzji i geniuszu aktorskim Ryszarda Cieślaka.

Najpierw podczas wieczoru poświęconego Cieślakowi w Paryżu 9 grudnia 1990 roku, potem po czterech miesiącach odbierając doktorat honoris causa Uniwersytetu we Wrocławiu, Grotowski opowiada tę samą historię. Dłuższy cytat z paryskiego wystąpienia artysty: „Gdzieś chyba w 1965 roku pozwoliliśmy radiu (wydaje mi się, że w Skandynawii?) nagrać dźwięk przedstawienia, ponieważ technicy byli w stanie zainstalować mikrofony ukryte i dokonać zapisu dźwięku w trakcie normalnego spektaklu z widzami. Parę lat później we Włoszech albo w innym kraju, gdzie graliśmy *Księcia Niezłomnego*, nieznany amator za pomocą kamery schowanej w otworze w ścianie nakręcił całość spektaklu, ale tylko wizję (obraz), to znaczy bez dźwięku. Ponieważ zrobił to w tajemnicy, nigdy nie dowiedzieliśmy się, kim był i w jaki sposób tego dokonał. Obraz został zarejestrowany wyłącznie z jednego miejsca w przestrzeni i kamerą nieruchomą, niekiedy więc jeden aktor zasłania drugiego w polu widzenia kamery. Ten dokument – wyłącznie wizualny – dostał się w ręce Uniwersytetu w Rzymie. Uniwersytet zdecydował się zmontować dźwięk nagrany przez radio z owym pirackim zapisem obrazu: zostało to zrobione długo po tym, kiedy spektakl zniknął, kiedy już przestaliśmy go grać. Proszę zwrócić uwagę na szczególny fakt: pomiędzy czasem zarejestrowania dźwięku a zapisem obrazu jest dystans

paru lat. A jednak dźwięk i obraz połączone razem pozwalały na «synchron» bez istotnych trudności”⁷. Opowiadając skróconą wersję tej historii we Wrocławiu, Grotowski wykrzykuje: „O jakiej precyzji to mówi!”⁸.

Kolankiewicz, analizując te dwie wypowiedzi Grotowskiego, stwierdza, że coś się jednak nie zgadza. Po pierwsze już z samej obsady w obydwu nagraniach można wydedukować, że dystans czasowy między rejestracją dźwięku i obrazu mógł wynosić maksymalnie dwa lata i cztery miesiące. Po drugie podejrzane wydaje się pomieszenie dat przez Grotowskiego: tournée w Skandynawii odbyło się w marcu 1966, a nie w 1965 roku (kiedy to zresztą *Książę Niezłomny* miał premierę). Z kolei we Włoszech zespół grał spektakl w lipcu 1967 roku – maksymalny więc czas oddzielający dwie rejestracje skraca się do roku i trzech miesięcy. W końcu jednak okazuje się, że nie można już mówić o zwykłej pomyłce czy złej pamięci. Kiedy Kolankiewicz odkrywa, że nagrania dźwięku dokonał po amatorsku odpowiedzialny za późniejszy synchron dźwięku i obrazu profesor Ferruccio Marotti z Uniwersytetu w Rzymie, że nagranie obrazu także on odnalazł w archiwum Teatru Laboratorium, że Bruno Chojak znalazł tam z kolei dokumenty świadczące o tym, iż to sam Grotowski zamówił u profesjonalistów (korzystających prawdopodobnie z dwóch kamer i specjalnej konstrukcji dla ich ustawienia) nagranie swojego spektaklu na kliszy 16 mm i że odstęp czasowy między obydwoma rejestracjami to najwyżej kilka dni – okazuje się, że cała opowiadana przez artystę historia to mistyfikacja. Czemu jednak Grotowski ucieka się do

⁶ Leszek Kolankiewicz *Prawda i zmyślenie*, w: Grotowski – narracje, red. Leszek Kolankiewicz, Instytut im. Grotowskiego, Warszawa-Wrocław 2013.

⁷ Jerzy Grotowski *Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, op.cit., s. 855-856.

⁸ Grotowski *Przemówienie...*, op.cit., s. 864.

takiego zabiegu? Po co snuje tę dziwną opowieść i co w rzeczywistości chce nią zakomunikować?

Według Kolankiewicza artysta z jednej strony stwarza warunki podglądania, bycia ukrytym, nieproszonym świadkiem, jakie zapewniał widzom w swoim teatrze. Robi to w ten narcyzyjny sposób, bo nie „chwytą istoty medium filmowego”. Z drugiej strony w tej opowieści ujawnia się zamiłowanie artysty do naukowego dowodu. „Pasia Grotowskiego – pisze Kolankiewicz – do poszukiwania naukowych wyjaśnień łączyła się u niego z niepospolitą zdolnością, a co za tym idzie – inklinacją, do zamieniania wszystkiego w przypowieść. Kiedy Grotowski opowiada jakąś historię, to nigdy nie robi tego w duchu i zgodnie z regułami relacji kronikarskiej – zawsze odsyła od znaczenia literalnego do parabolicznego.”⁹ Znaczenie rodzi się więc tam, gdzie narracja rozmija się z historią, z archiwum i pamięcią.

Co jednak wynika z przypowieści Grotowskiego, jeżeli na chwilę (wbrew tezie Kolankiewicza) założyć, że artysta jednak coś na temat mediów audiowizualnych wiedział? W dwóch bardzo ciekawych wypowiedziach odnoszących się do własnej praktyki artystycznej mówi o kamerze filmowej jako o narzędziu reżyserskiej wyobraźni. Podczas wykładu w Volterze w 1984 roku *Reżyser jako widz zawodowy*, opisując scenę zbliżenia Ciemnego i Marii Magdaleny z *Apocalypsis cum figuris*, scenę, która łączyła akt seksualny z efektem polowania, pozostawiając widza w niepewności, co właściwie zobaczył, Grotowski tłumaczy tę bardzo trudną technikę reżyserską na przykładzie pracy z kamerą. „Kiedy realizujecie film dokumentalny [ze spektaklu

teatralnego], pierwszy problem, z jakim się stykacie, to wybór detali. Możecie pokazać scenę w planie ogólnym, ale potem musicie ująć kamerą część sceny, jedną lub dwie postaci, czy wręcz bardzo prosty detal, dłoń aktora i część jego ciała, która w działaniu jest w relacji z częścią ciała innego aktora, itp. To znaczy, że widz dokumentu ma już wytyczoną trasę uwagi.”¹⁰ Czy nie jest zaskakujące, że reżyser, którego uważa się za przeciwnika filmu i telewizji, przeciwnika rejestracji i utrwalania teatru na taśmie, opisuje technikę swojego zawodu właśnie na przykładzie filmu dokumentującego spektakl?

Być może więc manifest Grotowskiego formułujący ideę teatru ubogiego można odczytać także nieco inaczej: rodzi się ona wobec i w kontekście kamery, filmu, telewizji i możliwości rejestracji spektaklu. Kamera, montaż, rejestracje pozostają niejako w centrum myślenia o tym teatrze – są stałym punktem odniesienia, także czysto technicznym. Grotowski podsumowuje: „Jeżeli jest się reżyserem i pracuje się z aktorami, trzeba mieć niewidzialną kamerę, która zawsze rejestruje, zawsze kieruje uwagę widza ku czemuś. W niektórych przypadkach, jak prestidigitator, by odwrócić uwagę widza, w innych przeciwnie – aby ją skupić”. W tekście *Montaż w pracy reżysera* znaleźć można jeszcze mocniejsze sformułowanie: „Kiedy pracowałem jako reżyser przedstawień, ciągle pracowałem tak, jakbym był operatorem kamery”¹¹. Tę myśl Grotowski rozwija znów na przykładzie rejestracji – tym razem własnego spektaklu. „Kiedy został nagrany film dokumentalny z przedstawienia *Akropolis* Teatru La-

⁹ Kolankiewicz, op.cit.

¹⁰ Jerzy Grotowski *Reżyser jako widz zawodowy*, w: tegoż *Teksty zebrane*, op.cit., s. 778; kolejny cytat – s. 779.

¹¹ Jerzy Grotowski *Montaż w pracy reżysera*, w: tegoż *Teksty zebrane*, op.cit., s. 825; kolejne cytaty – s. 824.



KADR Z DOKUMENTACJI FILMOWEJ: *KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY*, TEATR LABORATORIUM 13 RZĘDÓW, OPOLE 1965, REŻ. JERZY GROTOWSKI



boratorium i kiedy potem zrobiliśmy montaż tego materiału z reżyserem filmu, zdałem sobie sprawę z tego, że percepcja filmowa ma pewne ograniczenia i pewną siłę. Chcę powiedzieć, że kiedy jestem widzem przedstawienia, ja sam kieruję moją uwagę; kiedy coś się dzieje, ja powinienem to zobaczyć[...] Na ekranie nie ma tej wolności.”

Jak więc rejestrować spektakl? Klucz, podobnie jak w przypadku pracy teatralnej, leży w montażu. „Kiedy przystąpiliśmy do montażu filmu z nagrania przedstawienia *Akropolis*, powiedziałem sobie: «widz w kinie nie może wytyczyć swojej trasy uwagi, więc to montaż ma to zrobić». [...] «Musimy zrobić po prostu to, co przygotowałem dla widza wtedy, kiedy robiłem przedstawienie!».” Co prawda w napisach końcowych filmu z *Akropolis* nie ma wzmianki o tym, że Grotowski uczestniczył w montażu¹², jednak zaprezentowana w tym samym tekście znajomość tej technologii i sentyment do niej przy użyciu „nieco przestarzałej aparatury”, kiedy taśma filmowa jest cięta i sklejana przez montażystę, świadczy o tym, że wiedział, o czym mówi.

Nie tylko więc *Akropolis* zostało nagrane, ale także ta rejestracja stała się dla Grotowskiego swoistym laboratorium własnej pracy twórczej, sposobem na zbadanie i nazwanie metody. Ten stosunek do filmu z *Akropolis* Grotowski potwierdza w rozmowie z Jean-Pierre'em Thibaudatem *To, co po mnie zostanie...*: „Na pozór, a dla niektórych w sposób skandaliczny lub niezrozumiały, przeszedłem przez okresy bardzo sprzeczne, lecz w rzeczywistości to pan ma rację: linia jest prosta. [...] Dziś, na przykład, jako wehikułu używamy procesów związanych ze starożytnymi pieśniami. Jednak gdy oglądam materiały dokumentalne ze spektakli

Teatru Laboratorium, jak *Akropolis*, spostrzegam, że to były przedstawienia śpiewane. To samo w przypadku *Księcia Niezłomnego*”¹³. Z tej perspektywy zadziwiająca historia opowiadana przez Grotowskiego o rejestracji *Księcia Niezłomnego* może być odczytana nieco inaczej.

Rozdzielenie nagrania dźwięku i obrazu, podkreślone przez artystę zwiększeniem dystansu czasowego między obydwoma rejestracjami, spowodowało, że ostatecznie rejestracja spektaklu wymagała technicznej obróbki, rekonstrukcji, w której, jak przypomina Leszek Kolankiewicz, brał zresztą udział sam Ryszard Cieślak. Film z *Księcia Niezłomnego* nie jest więc wynikiem rejestracji spektaklu, ale pracy włożonej w zrekonstruowanie przedstawienia w nowym medium. Być może więc historia opowiadana przez Grotowskiego służy także podkreśleniu skonstruowanego charakteru filmu, sprawia, że przestaje on być przezroczysty. Zwraca uwagę widza na sam film, na technologię stojącą za nim, na medium, które pośredniczy między widzem a aktorem. W tak zbudowanym kontekście widz widzi rejestrację (a nie tylko to, co zarejestrowane), która zaczyna funkcjonować niczym dzieło sztuki wizualnej.

Wydaje mi się, że ten potencjał wpisany w rejestrację spektakli w teatrze Grotowskiego trafnie, choć może nie do końca świadomie, wyzyskali kuratorzy wystawy *Performer* w warszawskiej Zachęcie. Przygotowana z okazji Roku Grotowskiego w 2009 przez Magdę Kuleszę, Hannę Wróblewską i Jarosława Suchana wystawa zestawiała dokumentację pracy artysty z rejestracjami słynnych performansów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. „Podejrzany Burzyciel, Niszowy Boss, Wielki

¹² Zob. Kolankiewicz, op.cit.

¹³ Jerzy Grotowski, Jean-Pierre Thibaudat *To, co po mnie zostanie...*, w: Grotowski *Teksty zebrane*, op.cit., s. 904.

Polak. Z tymi trzema figurami przychodzi mierzyć się wszystkim, którzy stawiają pytanie o to, kim był Grotowski i jakie znaczenie może mieć jego dorobek¹⁴ – rozpoczynają swój komentarz kuratorzy. Odrzuciwszy figury Wielkiego Polaka i Niszowego Bossa, piszą: „winno się, naszym zdaniem, dążyć raczej do wydobycia Grotowskiego z dotychczasowych nisz – takich jak teatr albo antropologia teatru – i otworzyć jego dzieło na możliwość zderzenia z tym, co «na zewnątrz». Na przykład ze sztuką współczesną i performansem”. W kolejnych salach z dokumentacją spektakli i pracy Grotowskiego zderzane były prace między innymi Giny Pane, Carolee Shneeman, Akcjonistów Wiedeńskich, Bruce’a Naumana, Vito Acconciego, Mariny Abramović.

Podstawą tego zestawienia było tytułowe słowo „performer” i słynny tekst Grotowskiego, a właściwie jedno zdanie, które powtarzane w recenzjach i wypowiedziach na temat wystawy zmieniło się niemal w slogan: „Performer – z dużej litery – jest człowiekiem czynu. A nie człowiekiem, który gra innego. Jest tancerzem, kapłanem, wojownikiem; jest poza podziałami na gatunki sztuki”. Kolejne sale, niczym kolejne rozdziały eseju prowadziły przez ważne dla Grotowskiego pojęcia, takie jak akt całkowity, linia organiczna czy trening, zderzając dokumentację działań Teatru Laboratorium z rejestracjami performansów. Punktem kulminacyjnym wystawy była zaś prezentacja filmu *Sztuka jako wehikuł* pokazywanego trzy razy dziennie. Jest to rzadko prezentowany zapis *Akcji na dole* uznawanej za podsumowanie prac prowadzonych przez Grotowskiego z Thomasem Richardsem w Pontede-

rze. *Akcja* była filmowana osiem razy dzień po dniu z dwóch statycznych kamer. Minimalne interwencje montażu, starannie wyreżyserowane warunki projekcji (ciemna sala, zakaz wchodzenia w trakcie, obszerne komentarze towarzyszące filmowi), a w dodatku atmosfera niedostępności i swoistego przekroczenia związanego z oglądaniem tego filmu stwarzały wyjątkowy, może wręcz niepokojący kontekst dla całości wystawy. Jeżeli w miarę przemierzania kolejnych sal w widzu rosły wątpliwości wobec znaczenia słowa „Performer” w praktyce Grotowskiego i w sztuce performansu, to w tej sali stawały się już nieodparte.

Jak z tą projekcją zderzyć bowiem prace na przykład Bruce’a Naumana? Zaraz po wejściu na wystawę wzrok przykuwała wyświetlana na ścianie, duża projekcja performansu *Taniec, albo ćwiczenie na obwodzie kwadratu*, w którym ubrany na czarno, bosi artysta, stojąc na boku wyznaczonego białą taśmą kwadratu, przesuwając lewą nogę. Przesuwa ją z powrotem, po czym przesuwając prawą. I tak na każdym z boków kwadratu. W nieskończoność. Nie ma akcji, nie ma kulminacji, nie ma żadnego dążenia. Mechaniczny ruch spełnia się w sobie, ujawniając ciało w jego materialności – pozbawione znaczeń i uwolnione od funkcji. Co więcej, i to podkreślano w recenzjach, praca Naumana wydawała się rozbijać strukturę wystawy z jeszcze jednego powodu. Pokazywany performans nigdy nie miał miejsca wobec publiczności. Powstał w zaciszu pracowni, tylko wobec kamery. Nie ma tu więc mowy o zdarzeniu, wspólnocie widzów, doświadczeniu. Jedynym okiem jest analityczne i przenikliwe oko kamery. W ten sposób artysta dekonstruuje samą ideę performansu, pozostawiając widzów z zapisem wideo jako nie tyle doku-

¹⁴ Magda Kulesza, Hanna Wróblewska, Jarosław Suchan *Performer*, w: *Performer*, Zachęta, Instytut Teatralny, Warszawa 2009, s. 8; kolejne cytaty – tamże.

mentem, ile celem całego działania. Te dwa w znaczący sposób wyróżnione momenty wystawy wchodziły ze sobą w wyraźny konflikt, który ujawniał przenikające ją w całości pęknięcie. Choć dokumentacje performansów i działań Grotowskiego, zestawione z tematami ofiarowania, treningu, eksperymentu z możliwościami i granicami ciała, wydawały się składać w całość, w gruncie rzeczy nie zachodził między nimi żaden dialog. Tak jakby artyści mówili innymi językami.

A jednak nawet w tym najbardziej krytykowanym zderzeniu dokumentacji działań Grotowskiego z prywatnymi performansami Bruce'a Naumana ujawnia się podobieństwo na poziomie użycia kamery. W rejestracji *Akropolis* czy *Księcia Niezłomnego* kamera jest narzędziem autoanalizy, sondą ukazującą to, czego reżyserskie oko Grotowskiego nie mogło wychwycić bez jej pomocy. Co więcej, jak przypomina Leszek Kolankiewicz, także w czasie pracy nad *Akcją* Grotowski wykonał podobny zabieg. Obraz zmontowany z ośmiu rejestracji statycznymi kamerami był bowiem montowany z dźwiękiem nagrany tylko raz. Znow chodziło o sprawdzenie precyzji, stopnia zafiksowania działań, wnikięcia we własną praktykę i uzyskanie dystansu umożliwiającego interpretację. Podobnie jak w przypadku Naumana rejestracje działań Grotowskiego są swoistym eksperymentem, laboratorium. Zapisem niemożliwego spojrzenia, podglądaniem samego siebie i zarazem analizą własnego spojrzenia. Takie rozpoznanie otwiera nowe możliwości interpretacyjne.

Gdyby z tej perspektywy rozpatrywać film Olmiego, okaże się, że już same dzieje tej rejestracji, plany sfilmowania spektaklu przez Andrzeja Wajdę czy Jerzego Wójcika, negocjacje, listy i rozmowy wpisują ten film w autoana-

lityczną, eksperymentalną ramę. Podobnie opowieść o montażu *Akropolis* i mistyfikacja związana z rejestracją *Księcia Niezłomnego* wskazują na wagę problemu dokumentacji dla Grotowskiego. Dokumenty te nie służą jednak utrwaleniu spektaklu – ani jako doświadczenia, ani jako partytury działań. Stają się raczej elementem działania artystycznego, procesu twórczego, autonomicznym performansem rekonstruującym spektakl – a może raczej własne spojrzenie na spektakl – w nowym medium.

W tym miejscu warto wrócić do pytania postawionego Agacie Adamieckiej-Sitek przez Kolankiewicza: „No tak, ale czym dla Pani jest dzieło teatralne? Czy jest to spektakl, czyli sławetne (to powiedział Pani patron instytucjonalny) dzieło, którego nie ma – które było tylko w chwilach, gdy miało swoich widzów – czy też jego – ponadczasowa i oderwana od aktu uczestnictwa – partytura, którą może sobie zrekonstruować, kto tylko zechce, kiedy tylko zechce i jak tam zechce?”¹⁵. Z jednej strony odpowiedź wydaje się oczywista. Jeśli jednak wziąć pod uwagę rozpoznanie Rebeki Schneider z tekstu *Performans pozostaje*, okazuje się, że efemeryczność spektaklu, jego ulotność i nietrwałość są pewnym mitem. „Czy traktując performans¹⁶ jako proces znikania, utożsamiając przy tym efemeryczność ze znikaniem i stratą, nie ograniczamy się do rozumowania zdeteterminowanego przez kulturowy wzorzec logiki archiwum? Zgodnie z logiką archiwum tylko to, co może być rozpoznane jako resztką, co może zostać udokumentowane lub stać się

¹⁵ Adamiecka-Sitek, Kolankiewicz *Korespondencja*, op.cit.

¹⁶ Tu należy zaznaczyć, że Schneider nie rozróżnia performansu i teatru, płynnie przechodząc między przykładami spektakli, słynnych działań artystycznych i performansów kulturowych.

dokumentem, ma zapewnione miejsce w archiwum. W stopniu, w jakim performans nie jest swoim własnym dokumentem (jak twierdzą Schechner, Blau i Phelan), jest dokładnie tym, co nie pozostaje. I dalej, zgodnie z tą logiką, performans tak radykalnie istnieje w (linearnie rozumianym) «czasie», że nie może przybrać postaci materialnej i «znika».¹⁷ Rebecca Schneider pokazuje, że jest możliwe inne rozumienie performansu, a w konsekwencji także teatru. „Ten sens performansu jest prawdopodobnie zawarty w zdaniu Phelan – performans «realizuje się poprzez zanikanie». To sformułowanie znacząco różni się od ontologicznego stwierdzenia bycia (pomimo charakterystycznego dla Phelan pociągu do ontologii), różni się nawet od ontologii bytu przekreślonego. To sformułowanie raczej zachęca nas, by myśleć o performansie jako o medium, w którym znikanie negocjuje z, lub być może staje się, materialnością. To oznacza, że znikanie zostaje przekroczone. Tak samo jak materialność.”

Jeżeli przyjąć taką definicję teatru, jeżeli zobaczyć w efemeryczności spektaklu konstrukt związany z logiką archiwum, wtedy łatwo też dojść do wniosku, że tym, co umożliwia myślenie o przedstawieniu jako ulotnym, jest kontekst rejestracji. Co bowiem ulotnego można inaczej zobaczyć w spektaklu, który jest powtarzany co wieczór,

w tym samym kształcie? Dopiero wobec możliwości nagrania przedstawienie znika. W tym znaczeniu rejestracja okazuje się niezwykłym, nawet jeśli ściśle potencjalnym, elementem współczesnego teatru. Częścią samego wydarzenia. Być może tak można zrozumieć słowa Grotowskiego, mówiące o nagraniu z ukrytej kamery, która towarzyszy każdemu efemerycznemu wydarzeniu teatralnemu.

A gdyby w rejestracji zobaczyć „rykoszet”¹⁸ spektaklu? Tak jak od pamięci (ciała) widzów, od ciał aktorów, od rozmów, dokumentów, prób zapisu i opisu, przekazywanych z pokolenia na pokolenie legend i anegdot, od indywidualnych wspomnień i zbiorowych afektów – tak samo spektakl, w ciągłym ruchu między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością, „odbija” się od rejestracji. Nie jest ona ani próbą zastąpienia wydarzenia, ani jego dokumentem (na to też wskazuje opowieść Grotowskiego, który rejestrację dźwięku i obrazu rozdziela na dwa różne, a nawet odległe od siebie spektakle); ani czymś zewnętrznym wobec teatru, ani też koniecznym dla jego przetrwania i zachowania. Teatr, miejsce nieskończonych powtórzeń, przypomnień, rekonstrukcji i odtworzeń, w rejestracji znajduje kolejne echo, kolejny sposób na niezapisanie spektaklu.

¹⁷ Schneider *Performans* pozostaje, op.cit., s. 23; kolejny cytat – s. 34.

¹⁸ Sformułowanie Rebeki Schneider z wykładu *Performance and Documentation. Acting in Ruins and the Question of Duration*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 25 kwietnia 2014.

Partytura wobec rekonstrukcji

STUDIUM PRZYPADKU

• AGNIESZKA SOSNOWSKA •

4 października 1959 roku odbyła się premiera słynnego *Eighteen Happenings in Six Parts* Allana Kaprowa, która zapisała się w historii sztuk performatywnych jako pierwszy happening, a także wydarzenie prekursorskie dla rozwoju

Autorka jest kulturoznawczynią i kuratorką, doktorantką w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej UW, gdzie zajmuje się praktykami artystycznymi na styku sztuk performatywnych i wizualnych. Od 2008 roku współpracuje jako kuratorka z A-I-R Laboratory w CSW Zamek Ujazdowski.

sztuki performans. Wchodząc do nowojorskiej The Reuben Gallery, widzowie otrzymywali kartki z następującą treścią:

Spektakl¹ jest podzielony na sześć części. Każda z nich składa się z trzech happeningów, które mają miejsce równocześnie. Początek i koniec każdej części będzie sygnalizowany dzwonkiem. Koniec spektaklu zostanie zasygnalizowany dwoma dzwonekami. Dostałeś trzy kartki. Zajmij miejsce zgodnie z umieszczoną na nich instrukcją.²

W dalszej części tekstu znajdują się natomiast szczegółowe informacje dotyczące długości kolejnych przerw między częściami wraz ze wskazówkami, jak zachować ma się publiczność – kie-

¹ W oryginale występuje w tym miejscu słowo „performance”. Tłumaczę je jako „spektakl”, a nie „performans” ze względu na to, że w stosunku do tego happeningu Kaprow zaznaczał, że zależy mu na poszerzeniu rozumienia spektaklu teatralnego. Zob. Allan Kaprow *Happenings in the New York Scene*, w: *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley 1993, s. 27.

² Spisane na podstawie materiałów archiwalnych.

dy może wstać i poruszać się swobodnie, a kiedy ma pozostać na krzesłach; kiedy klaskać, a kiedy nie.

Już te pozornie mało istotne instrukcje przekazane w formie ulotki przypominającej program teatralny zwracają uwagę na dwie rzeczy. Z jednej strony na złożoną strukturę pracy, gdzie do czynienia mamy z prowadzeniem kilku działań równolegle, co wymaga poddania publiczności drobnym zabiegom choreograficznym związanym z koordynacją przejść i ruchu między przerwami. Z drugiej natomiast na to, że Kaprow miał niezwykle klarowną wizję przebiegu happeningu i nie pozostawiał ani widzom, ani performerom szerokiego pola ekspresji. Posługując się krótkimi instrukcjami, dyrygował ich kolejnymi ruchami i wyznaczał granice swobody. Sytuacja, w której brali udział, była przygotowana niemalże z matematyczną precyzją, a jej struktura poddana surowej dyscyplinie. Jest to obserwacja zaskakująca, jeżeli zestawimy ją z samą definicją happeningu przedstawioną przez artystę w *Happenings in the New York Scene*, gdzie pisze on, że „są [one] wydarzeniami, które – ujmując to prosto – wydarzają się [...] W przeciwieństwie do sztuk z przeszłości nie mają ustrukturyzowanego początku, środka i końca. Ich forma jest otwarta i płynna; nic nie jest tu oczywiste, a tym samym nic nie jest wygrane, poza pewnością liczby zdarzeń, na które bardziej zwracamy uwagę niż normalnie. Istnieją na potrzebę pojedynczego przedstawienia, bądź tylko kilku, i odchodzą na zawsze zastępowane przez nowe”³.

Wydarzenie, które zapisało się w historii sztuk performatywnych jako

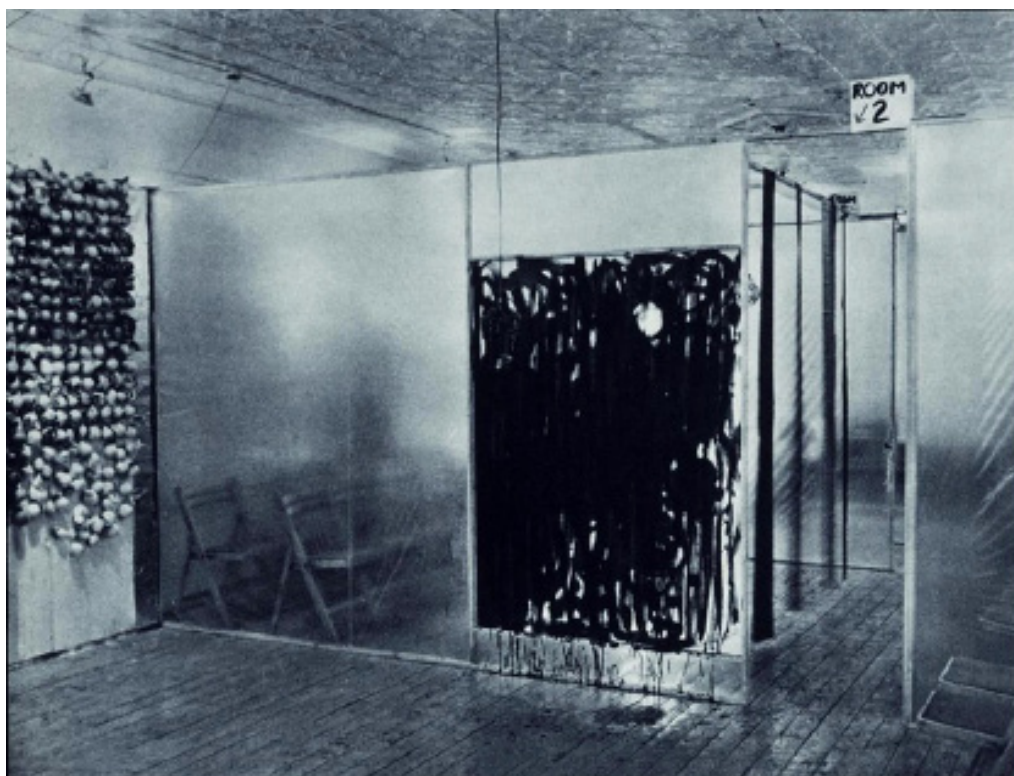
fundacyjne dla samej kategorii happeningu, miało więc formę, która z dzisiejszej perspektywy wydaje się stać w sprzeczności z przedstawioną definicją. Materiały źródłowe, które pozostawił po sobie Kaprow w formie blisko czterystu stron notatek, szczegółowych rysunków czy uwag technicznych, wskazują zarówno na przewidywalną strukturę *Eighteen Happenings in Six Parts*, jak i na brak przestrzeni na „wydarzanie się po prostu”. Przy tym partytura happeningu nie jest zapisem sporządzonym bezpośrednio po jego wykonaniu czy w czasie prób, lecz powstawała „na sucho” jako koncepcja myślowa w okresie trzech miesięcy poprzedzających premierę, pozostawiając jedynie tydzień na próby z udziałem performerów w przestrzeni galerii. W wykonaniu można więc tu widzieć formę „egzekucji” partytury – jej dokładny zapis na ciałach performerów, którymi – co nie jest bez znaczenia – byli głównie studenci, a nie profesjonaliści. Jak twierdzi Michael Kirby, podczas tworzenia happeningu Kaprow przykładał niezwykłą wagę do skrupulatnego odtworzenia formalnej kompozycji w czasie i przestrzeni⁴. Partytura happeningu obejmuje bowiem nie tylko dialogi performerów czy projekty scenografii, ale również rozpisuje ruch każdego z performerów w przestrzeni, wyznaczając tempo i kierunek kolejnych kroków: „Osoba 1 idzie powoli wzdłuż korytarza, zatrzymuje się w wejściu 5 widzi, idzie powoli na wprost”⁵ – czytamy w notatkach.

Zwrócenie uwagi na aspekt zapisu ruchów ciał w przestrzeni czy czytanie happeningu jako partytury chore-

³ Kaprow, op.cit., s. 16-17.

⁴ Zob. Jeff Kelley *Allan Kaprow: Eighteen Happenings in Six Parts*//2004, w: *Dance. Documents on Contemporary Arts*, ed. André Lepecki, MIT Press, Cambridge 2012, s. 34.

⁵ Spisane na podstawie materiałów archiwalnych.

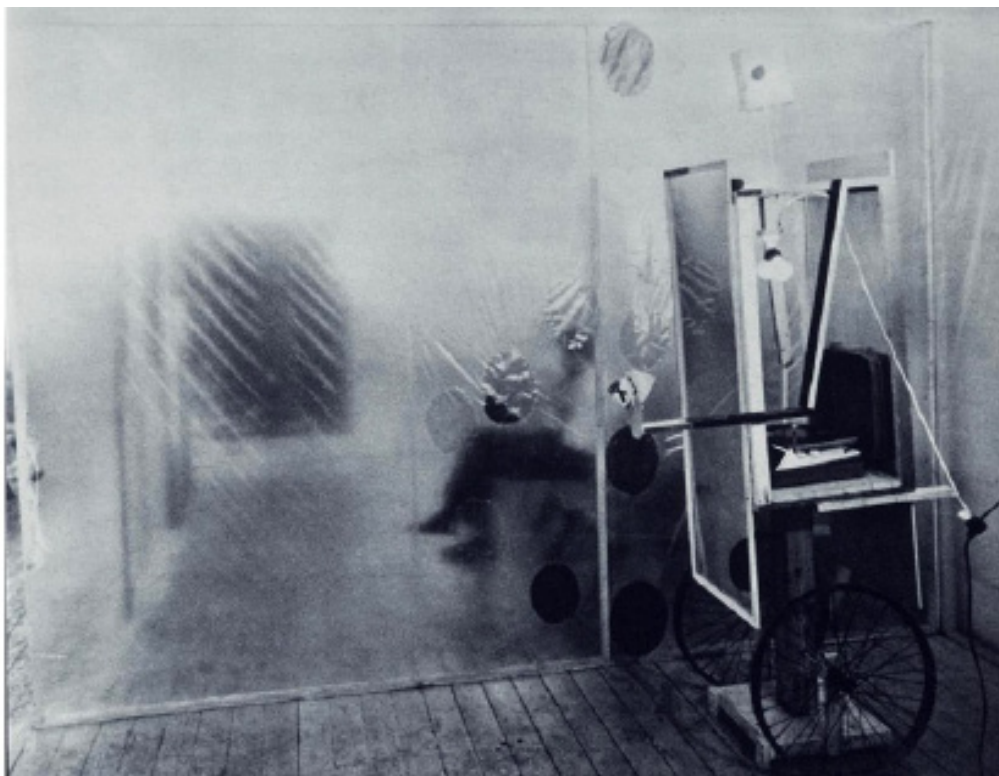


ALLAN KAPROW *EIGHTEEN HAPPENINGS IN SIX PARTS*, 1959

ograficznej, która poprzedzała samo wykonanie, jest rysem charakterystycznym we współczesnym odczytaniu *Eighteen Happenings in Six Parts*, które – co interesujące – dokonuje się w ostatnich latach przede wszystkim w polu tańca współczesnego. W 2005 roku antropolog i teoretyk tańca współczesnego André Lepecki opracował rekonstrukcję happeningu na zaproszenie Stefanie Rosenthal – kuratorki wystawy retrospektywnej Allana Kaprowa w Haus der Kunst w Monachium. Zaledwie sześć lat później – w 2010 roku – choreografka Rosemary Butcher podjęła się tego samego zadania w ramach wystawy

*Move: Choreographing You*⁶. Przeprowadzenie rekonstrukcji happeningu przez specjalistów ze środowiska tanecznego prowadzi tutaj do zmiany jego przypisania w obrębie sztuk performatywnych i niemalże automatycznie nadaje dziełu status choreografii. Warstwa, która wcześniej była zupełnie niedostrzegalna, w ramach rekonstrukcji stała się teraz narzucająca, a oglądając happening trudno nie oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z rodzajem „impulsu chore-

⁶ Z dwóch rekonstrukcji *Eighteen Happenings in Six Parts*, o których mowa w tekście, miałam okazję obejrzeć jedynie drugą z nich pokazywaną w ramach wystawy *Move: Choreographing You* w Hayward Gallery w Londynie.



ograficznego” w twórczości Kaprowa. Współczesne zwrócenie uwagi na ten aspekt jest tu bezpośrednio związane czy bliskie aktualnym rozpoznaniom tańca współczesnego, w którego obrębie można rozumieć choreografię za Foucaultem jako wpisanie ciała w relacje władza-wiedza; narzędzie dyscyplinowania czy zewnętrzną strukturę wyznaczającą architekturę ruchów i pozwalającą na wierną realizację woli autorytetu w postaci autora.

Taką próbę odczytania happeningu Kaprowa można wpisać w szeroki kontekst przemian, które dokonały się w sztuce od lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku, kiedy dochodzi

do zbliżenia tańca zarówno do sztuki performansu, jak i do sztuk wizualnych między innymi przez posługiwanie się „event scores” jako formą instrukcji czy właśnie partytury nadającej określoną strukturę podejmowanym działaniom. Jedną z nowych form praktyki artystycznej z tamtego okresu są krótkie teksty-instrukcje, które proponowały wykonanie jakiegoś działania, jak na przykład słowo „Exit” George’a Brechta zapisane na kartce papieru (jest to jeden z najczęściej przytaczanych przykładów event score) czy „Draw a straight line and follow it” Le Monte Younga. Event scores stały się niezwykle istot-

MARINA ABRAMOVIĆ *SEVEN EASY PIECES*, 2005

nym medium w obrębie ruchu Fluxus, a w 1960 roku zostały zebrane w publikacji *An Anthology of Chance Operations* stanowiącej ważny krok poprzedzający zawiązanie się grupy. Co istotne, ich struktura miała być performatywna – miała realizować się w samym akcie odczytania tekstu i w tym sensie nie przypominały one klasycznych partytur muzycznych czy teatralnych, a ustanawiały się jako odrębne i pełnowartościowe dzieła sztuki. Dla rozwoju event scores bardzo istotny był kontakt z Johnem Cage'em i uczęszczanie przez wielu artystów, którzy stali się współtwórcami Fluxusu (między innymi byli to Dick Higgins czy George Brecht), na jego słynne zajęcia z kompozycji ekspery-

mentalnej w New School for Social Research na New York University. Przede wszystkim jednak momentem przełomowym było wykonanie przez Davida Tudora słynnego utworu Cage'a *4'33"* w 1952 roku, gdzie przez dokładnie cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy pianista, zasiadając przed instrumentem, nie wydobywa z niego żadnego dźwięku, przekierowując całą uwagę na zastanę na sali fonosferę. Notacja muzyczna została tutaj zastąpiona zapisem numerycznym i słownym, inaugurując tym samym praktyki artystyczne starające się wymazać różnicę między czytaniem a działaniem.

Współczesne zainteresowanie praktykami rekonstrukcyjnymi podnosi

pytanie o status partytury, a także jej relacji z wykonaniem. Nie są to nowe zagadnienia, a wpisują się w dyskusję, której początki sięgają co najmniej lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku⁷. Uznanie autonomiczności partytury

⁷ Na gruncie polskim istotną rolę w podniesieniu tego tematu i zainicjowaniu dyskusji odegrał Zbigniew Raszewski, publikując w 1958 tekst *Partytura teatralna*, w którym w odróżnieniu do muzyki czy baletu stwierdzał, że nie istnieje partytura teatralna w ścisłym rozumieniu tego słowa. Por. Zbigniew Raszewski *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” z. 3-4/1958. Na ten temat zob. też: J.L. Styan *Partytura dramatu*, przełożył Kazimierz Karowski, „Pamiętnik Literacki” z. 3/1976; Rafał Węgrzyniak *Partytura „Dziadów” Swinarskiego*, „Dialog” nr 8/1999.

jako dzieła sztuki, wpisanie w porządek dzieła otwartego, są natomiast „zdobyczami” lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku, kiedy w event scores przez odświeżenie autorstwa dostrzeżono potencjał umożliwiający uruchomienie widza – przełamanie biernej postawy podczas spektaklu. Wymagało to jednak przemyślenia kwestii autorstwa – wręcz wycofania się twórcy/twórczyni – jak i prawa do funkcjonowania poza jego/jej kontrolą oraz zgody na redundancję struktury. Są to istotne przesunięcia, które możemy dostrzec we



ALLAN KAPROW *EIGHTEEN HAPPENINGS IN SIX PARTS*, 1959

współczesnych gestach powtórzenia, a być może również w samej popularności re-enactments zarówno na polu sztuk wizualnych, jak teatru, tańca współczesnego czy opery. W ostatnich latach liczba tego typu praktyk silnie zdominowała sztukę współczesną i jest wyraźnie obecna w programie wystaw, festiwali i sesji naukowych. Poza *Eighteen Happenings in Six Parts* warto tutaj wymienić również takie wydarzenia jak zeszłoroczna rekonstrukcja opery Philipa Glassa i Roberta Wilsona *Einstein on the Beach*, *Parades and Changes* Ann Halprin podczas wystawy *Move: Choreographing You* w Hayward Gallery w Londynie, serię performansów Mariny Abramović *Seven Easy Pieces*, które miały miejsce w 2005 roku w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, kiedy powtórzonych zostało sześć kanonicznych (czy formacyjnych) pozycji dla historii sztuki performansu, a także wiele innych⁸. Sposób pracy nad rekonstrukcjami wygląda zazwyczaj bardzo podobnie. Opiera się na dokładnej analizie materiału archiwalnego, notatek, rejestracji, a także rozmowach z osobami biorącymi udział w wydarzeniu. Wszystkie te zabiegi mają za zadanie przybliżyć nas do „oryginału” i pomóc w wykonaniu jak najwierniejszej „kopii”. Warto zauważyć, że między angielskim słowem „re-enactment” a najczęściej spotykanym polskim odpowiednikiem „rekonstrukcja” zachodzi delikatna różnica semantyczna. Jak zauważa

stawy *History Will Repeat Itself. Strategie rekonstrukcji w sztuce współczesnej*, re-enactment „w dosłownym znaczeniu oznacza powtórne odegranie, ale również proces apelacyjny, a więc mamy tu zaakcentowane właśnie powtórzenie czegoś, które jednakże łączy się pojęciowo z dokonaniem rewizji poprzedniego wydarzenia. A rekonstrukcja to nie tyle powtórzenie, ile odtworzenie, pojęcie to nie konotuje już dokonania rewizji tego, co miało miejsce wcześniej”⁹.

⁹ Izabela Kowalczyk *Historia jako symulacja czy historia jako rana?*, www.obieg.pl/wydarzenie/4249, data dostępu: 2 stycznia 2014.

⁸ Warto zwrócić uwagę na cykl RE//MIX realizowany przez cztery lata w Komunie Warszawa. Spektakle i performanse, które powstały w ramach RE//MIXów, nie są klasycznymi rekonstrukcjami, lecz wprowadzają element przesunięcia i interpretacji. Pozostają w bliższym albo dalszym związku z praktykami artystycznymi stanowiącymi ich punkt wyjściowy. Stanowią kolejny krok w refleksji nad zasadnością takich praktyk.



Pojawienie się events scores poza podniesieniem kwestii autonomiczności partytury, a co za tym idzie możliwości wykonania jej przez niemalże każdego, zwróciło równocześnie uwagę na wpisany w partyturę wymiar polityczny. Mamy tutaj bowiem do czynienia z pewnym paradoksem – demokratyzacja partytury, jej otwarcie spotyka się w latach sześćdziesiątych często z redukcją samej formy do krótkiej instrukcji, wprowadzając kwestie związane z podporządkowaniem się tekstowi. Czy jest ona więc narzędziem zapisu, który w przypadku sztuk performatywnych poprzedzałby nadejście

rejestracji filmowej, czy raczej narzędziem dyscyplinowania, dzięki któremu autor albo inscenizator utwierdza swoją władzę nad wykonawcami? Szukając odpowiedzi na to pytanie, warto przypomnieć, że słowo „partytura” ma swoją długą tradycję sięgającą szesnastego wieku. Swoje zastosowanie znalazło przede wszystkim w muzyce, gdzie pojawia się jako określenie szczegółowego zapisu nutowego utworu zespołowego, pozwalając na zestawienie poszczególnych partii instrumentalnych oraz głosowych. Sama etymologia, wywodząc się od włoskiego „partitura”, odsyła nas nie tyle do kwestii wy-

MARINA ABRAMOVIĆ *SEVEN EASY PIECES*, 2005



konania, ile do wewnętrznej struktury dzieła – jego segmentacji, uporządkowania biegu kolejnych części. Z nieco odwróconą sytuacją mamy do czynienia w teatrze, gdzie istnienie dramatu prowadzi do przesunięć w znaczeniu i położenia akcentu na realizację utworu – samo wykonanie – a nie prowadzi do identyfikacji partytury na przykład z didaskaliai. Przede wszystkim jednak partytura powstała jako narzędzie dyscyplinowania orkiestry i ograniczania jej udziału w kształtowaniu dzieła na rzecz wszechwładzy kompozytora. W muzyce też obserwujemy rozbudowany aparat oceny zgodności wykonania z istniejącą partyturą. Jak zauważa Zbigniew Raszewski, „uznanie jej [partytury] za tekst obowiązujący orkiestrę stanowiło pewnego rodzaju przełom w europejskiej praktyce muzycznej. Zanim utrwaliło się dzisiejsze poszanowanie dla partytury, trzeba było pokonać dawniejszy obyczaj. Polegał on na celowo niezobowiązującym szkicowaniu kompozycji, często na dowolny instrument. Wybór instrumentów, ostateczny rysunek melodii i brzmienie akompaniamentu zależało od uznania wykonawców. Udział wykonawców w kształtowaniu dzieła był zatem w tamtych czasach o wiele większy niż dziś”¹⁰. Rozwój partytury do lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku można więc opisać jako historię umacniania władzy autora czy inscenizatora przez stopniowe odbieranie głosu wykonawcom i nakładanie na nich dyscyplinującego gorsetu struktury, który ograniczał ich rolę w powstawaniu dzieła do wykonania czynności zgodnie z zapisaną instrukcją.

Co interesujące, kwestia autonomiczności partytury jako dzieła sztuki zosta-

je podniesiona przez André Lepeckiego również w odniesieniu do *Eighteen Happenings in Six Parts*. Twierdzi on, że partytura jest „masywną tekstualną i wizualną pracą; niemalże autonomiczną w swoich płodnych poetyckich rozgałęzieniach i performatywnych potencjalnościach. Można nawet powiedzieć, że znacząca część materializacji tych osiemnastu happeningów ma miejsce jedynie na papierze – należą one wyłącznie do papieru, słów, rysunków oraz szkiców performujących na dziesiątkach stron”¹¹. Lepecki sugeruje więc, że partyturę można widzieć jako zamknięte samo w sobie spójne dzieło niedomagające się aktualizacji w formie działania performatywnego. Z jednej strony podkreśla podmiotowy status materiału źródłowego jako autonomiczność, którą należałoby rozumieć chyba przede wszystkim jako uznanie jego równorzędności czy wyjście poza relację podrzędności wobec samego wykonania dzieła performatywnego. Z drugiej jednak, w obliczu tych słów, przejawem niekonsekwencji wydaje się przyjęcie zaproszenia do stworzenia rekonstrukcji w ramach wystawy Kaprowa, gdzie dostęp do poprzedzających sam happening instrukcji stał się punktem wyjścia legitymizującym prace nad ponownym wykonaniem dzieła – tak jakby już w nie samo wpisana została zasada powtórzenia czy prawo do obiegu poza autorem. Szukając w tym przypadku zapisu otwierającego je na taką możliwość, Lepecki przytacza jedno zdanie, które w jego przekonaniu już z poziomu tekstu ma potwierdzać prawo do ponownego wykonania: „Każda z tych części może być bez końca re-aranżowana”¹².

¹⁰ Zbigniew Raszewski *Partytura teatralna*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1, red. Janusz Degler, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1976, s. 107.

¹¹ André Lepecki *Not as Before, But Simply Again*, w: *Perform, Repeat, Record. Live Art. in History*, ed. Adrian Heathfield, Amalia Jones, Routledge, London 2012, s. 154.

¹² Cyt. za: Lepecki, op.cit., s. 160.

Postawa Lepeckiego dobrze ilustruje współczesny stan dyskursu humanistycznego i podejście do badań przeszłych praktyk artystycznych – szczególnie w odniesieniu do lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Nakładają się tutaj na siebie dwie bardzo aktualne tendencje w humanistyce. Z jednej strony rehabilitacja materiałów źródłowych, a wraz z nią zdiagnozowana przez Derridę „gorączka archiwum”¹³. Z drugiej natomiast – zanurzeniu się w artefaktach pozostających w kontakcie z przeszłością, towarzyszy, wydawałoby się, spreczny impuls „wskrzeszenia”, przywrócenia do życia czy zobaczenia – potrzeba rekonstrukcji. Ta pozorna niespójność wydaje się również odpowiadać ambiwalencji między doświadczeniem „na żywo” – relacją świadka obcującego w czasie rzeczywistym z artefaktem – a kontaktem zapośredniczonym i poddanym mediatyzacji. W *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* badacz stara się jednak wykazać, że te dwie tendencje są komplementarne i przynależą do siebie. W opozycji do sformułowanego przez Hala Fostera określenia „impulsu

archiwalnego”¹⁴, gdzie skupienie na materiałach archiwalnych ma być śladem braków czy błędów w pamięci kulturowej i stanowić próbę konstruowania narracji, które uległy wyparciu w społeczeństwie kontroli, a także odrzucając zabarwioną nostalgią perspektywę powrotów do przeszłości, proponuje „wolę archiwizacji” (*will to archive*). „Wola archiwizacji” jest przejawem zdolności zidentyfikowania w historycznych pracach niewyczerpanych jeszcze pól kreatywności. „Rekonstruujemy nie po to, aby utrwalić pracę w jej pojedynczej (oryginalnej) możliwości, lecz aby odblokować, uwolnić oraz urzeczywistnić wiele (wirtualnych) potencjalności, które pierwotna konkretyzacja pracy zachowywała właściwie w rezerwie. [...] Ze względu na tę presję «ucieleśnienia» aktualizacji, każda chęć zarchiwizowania tańca musi prowadzić do jego zrekonstruowania [...] Nie pozostaje tu żadne rozróżnienie między archiwum a ciałem”¹⁵ – twierdzi Lepecki.

¹³ Jacques Derrida *Archive Fever. A Freudian Impression*, translated by Eric Prenowitz, „Diacritics”, vol. 25, no. 2.

¹⁴ Zob. Hal Foster *An Archival Impulse*, „October”, Vol. 110, Autumn 2004.

¹⁵ André Lepecki *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, „Dance Research Journal”, Vol. 42, Nr 2, Winter 2010, s. 31.

Kłaczce „Akropolis”

• LESZEK KOLANKIEWICZ •

kłaczce łączy dowolne dwa punkty [...] wciąga ono w grę różne porządki znaków, a nawet stany nie-znaków [...] nie rozpoczyna się, ani nie kończy, jest zawsze w otoczeniu, pomiędzy rzeczami, [to] między-byt, intermezzo [...] jest aliansem [...] ma jako pasmo koniunkcję „i...i...i”

Gilles Deleuze i Felix Guattari *Kłaczce*

MASKA 18

To już raz było powiedziane.

KONRAD

...do tych, którzy powtarzają cudze, należysz ty, nie ja, który cudze przeżywam.

MASKA 18

...Ja jestem obserwator. A ty...

KONRAD

A ja tym żyję!!

MASKA 18

I to cała różnica.

KONRAD

Nie miała.

Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie*

Akropolis Grotowskiego i Szajny¹, spektakl Teatru Laboratorium, który miał premierę jeszcze w Opolu w paź-

¹ Wkład Józefa Szajny do tego spektaklu opisywany był różnie. Na plakacie i w programie Szajna figurował początkowo jako współrealizator – ramię w ramię z Jerzym Grotowskim, zrazu nawet na pierwszym miejscu tego szeregu, wbrew kolejności alfabetycznej. Natomiast w napisach końcowych rejestracji telewizyjnej na pierwszym miejscu podano Grotowskiego jako inscenizatora i reżysera (*staged and directed by...*), Szajnę zaś – osobno, na miejscu dalszym, po całej obsadzie – jako współrealizatora oraz twórcę rekwizytów i kostiumów (*corealisateur, properties, costumes*). O swoim udziale w pracy nad *Akropolis* Szajna opowiedział w rozmowie *Cenię sobie spotkanie z Grotowskim*, opublikowanej wkrótce po śmierci Grotowskiego w rzeszowskiej „Frazie” (rozmawiały Anna Jamrozek-Sowa i Magdalena Rabizo-Birek, 1999, nr 1).

dzienniku 1962 roku, a potem był wielokrotnie zmieniany, zarejestrowano z użyciem telewizyjnej techniki tele-recordingu na przełomie października i listopada 1968 roku w jednym z londyńskich studiów Twickenham – tam, gdzie trzy lata wcześniej Polański nakręcił *Wstręt* z Catherine Deneuve i gdzie w następnym roku miał powstać pożegnalny dokument telewizyjny z Beatlesami *Let It Be*. Zarejestrowana wersja przedstawienia była (według obliczeń Zbigniewa Osińskiego) już piątym jego wariantem, granym we Wrocławiu od maja poprzedniego roku. Parę miesięcy przed tą rejestra-

cją, w sierpniu 1968 roku, Eugenio Barba wydał *Towards a Poor Theatre* (*Ku teatrowi ubogiemu*), książkę z tekstami Grotowskiego przetłumaczonymi na angielski, ze wstępem Petera Brooka,

Autor jest kulturoznawcą i antropologiem widowisk, dyrektorem Ośrodka Kultury Polskiej na Sorbonie. Opublikował *Na drodze do kultury czynnej* (1978), *Świętego Artauda* (1988, 2001), *Sambę z bogami*. *Opowieść antropologiczną* (1995, 2007), *Dziady. Teatr święta zmarłych* (1999), *Wielki mały wóz* (2001).

w sierpniu też zaczęły się występy gościnne Teatru Laboratorium w Wielkiej Brytanii, a we wrześniu za Atlantykiem – na Międzynarodowym Festiwalu Sztuk zorganizowanym z okazji XIX Igrzysk Olimpijskich w Meksyku; po nich miały nastąpić sześciotygodniowe występy w Stanach Zjednoczonych, jednak z powodów politycznych – sankcja za udział Polski w inwazji na Czechosłowację – wizy wjazdowe dla całego zespołu zostały unieważnione. Zamiast występów na żywo dokonano więc – pod patronatem amerykańskiego Committee to Welcome the Polish Laboratory Theatre na czele ze znanymi menedżerkami teatru neoawangardowego: Ellen Stewart i Ninon Tallon Karlweis – rejestracji *Akropolis*.

Dokonano jej w londyńskim studiu z udziałem widzów: jakże szczęśliwa decyzja – bez widzów to nie mogłoby się udać. (Tak jak nie udało się dziesięć lat później Olmieu, którego nagranie *Apocalypsis cum fuguris* okazało się flakiem bez powietrza.) Co prawda, widzowie zasiedli w studiu, a nie w teatrze – we wrocławskiej sali czy choćby tam, gdzie odbywały się występy gościnne w Edynburgu: w dawnych pomieszczeniach tamtejszego biura

festiwalowego – nagranie nie jest więc telewizyjnym przeniesieniem spektaklu teatralnego: ujmując rzecz ściśle, jest ono raczej widowiskiem telewizyjnym kreującym – dzięki obecności widzów – sytuację telewizyjnego przeniesienia spektaklu teatralnego. Realizator nagrania *Akropolis*, James MacTaggart, od początku lat sześćdziesiątych tworzył w BBC teatr telewizji i programy o teatrze, dobrze więc znał się na tej robocie. (Ale właśnie w 1968 roku zrobił sobie w BBC przerwę i założył Kestrel Productions, pierwsze niezależne brytyjskie przedsiębiorstwo zajmujące się produkcją spektakli telewizyjnych.) Producentem nagrania *Akropolis* był Lewis Freedman, który dał się poznać między innymi jako twórca cyklu teatralnych przedstawień telewizyjnych „The Play of the Week” w nowojorskiej niekomercyjnej telewizji edukacyjnej Channel 13 – i to właśnie ta telewizja wyemitowała nagranie MacTaggarta 12 stycznia 1969 roku. Pięćdziesięciosiedmiominutową rejestrację spektaklu poprzedzono dwudziestopięciominutowym wprowadzeniem Brooka. Dziesięć miesięcy później, w połowie października, zaczęły się tryumfalne występy gościnne Teatru Laboratorium w Nowym Jorku.

Recepcja przedstawień Teatru Laboratorium w Stanach Zjednoczonych zaczyna się więc od telewizyjnej emisji nagrania *Akropolis* dokonanego w londyńskim studiu z brytyjskimi widzami. Dopiero potem oryginał – ale w kolejnym piątym wariantcie, można więc pytać, w jakim sensie oryginał? – zostanie (wraz z dwoma innymi przedstawieniami Teatru Laboratorium) zaprezentowany w Nowym Jorku bezpośrednio, na żywo.

Ramą nagrania MacTaggarta jest plan ogólny, ukazany z dwóch krańców: widać całe miejsce akcji przed



KADR Z DOKUMENTACJI FILMOWEJ: *AKROPOLIS*, TEATR LABORATORIUM, WROCŁAW 1967,
REŻ. JERZY GROTOWSKI, JÓZEF SZAJNA. REALIZACJA VIDEO: JAMES MACTAGGART,
PRODUKCJA: LEWIS FREEDMAN



jej rozpoczęciem i po jej zakończeniu, jeszcze bez aktorów i już bez nich, za to w jednym i w drugim wypadku z widzami. W pierwszym ujęciu widzowie już siedzą na swoich miejscach, ale są jeszcze rozluźnieni, wiercą się na krzesłach i głośno rozmawiają; w pewnym momencie w kadr bezgłośnie wjeżdża z lewej strony od góry kran z mikrofonem i tak tam zostaje pomiędzy rozciągniętymi drutami scenografii – nagranie nie ukrywa, że jest nagraniem. W ostatnim ujęciu plan ogólny pojawia się, gdy postacie spektaklu jedna po drugiej wcisnęły się już do ustawionej pośrodku drewnianej skrzyni i gdy ostatnia z nich właśnie ułożyła na otworze wejściowym zamknięcie – po chwili z wnętrza skrzyni rozlega się głos (Zbigniewa Cynkutisa), który rzeczowym tonem jak gdyby komentarza oznajmia: „Poszli – i dymu snują się obręcze” (z wierszowanych didaskaliów introdukcyjnych do dramatu Wyspiańskiego „Poszli i na kościele ostawili dymu powłoczną chmurę...”); z wolna przygasa światło reflektora skierowanego na zamkniętą na amen skrzynię, widzowie jeszcze czas jakiś siedzą nieporuszeni, nie ma okłasków; wreszcie jakiś męski głos poza kadrem ogłasza: „Ladies and gentlemen! Performance is over” – i dopiero wtedy widzowie zaczynają podnosić się z miejsc i wychodzić.

W rejestracji światło dość równomiernie, chociaż nie jaskrawo oświetla przestrzeń gry – zapełnioną przez pousadzanych po całej sali widzów i działające pomiędzy nimi postacie. I postacie, i widzowie są obecni w nagraniu – fizycznie obecni – cały czas. Ale obecność widzów wydaje się momentami natrętna – gdy ewidentnie nie pasują do tego, co się dzieje, i gdy niekiedy sprawiają wrażenie, jakby oni sami czuli się nieswojo. Ale kto tu jest

intruzem, a kto na swoim miejscu? Czy tak jak w *Innych*, thrillerze Alejandra Amenabara, gdzie osamotniona matka (Nicole Kidman), zamknięta w swym odciętym od świata domu z dwójką dzieci cierpiących na fotofobię, zdawszy sobie sprawę, że w jej domu straszy, stopniowo odkrywa zatrważającą prawdę? W *Akropolis* Grotowskiego i Szajny – właściwie tak, jak zawsze w teatrze – widzowie patrzą na postacie i widzą je, natomiast postacie zdają się nie dostrzegać widzów, choć momentami zatrzymują się na nich wzrokiem. Ale dystancjalizacja, osiągnięta (dokładnie jak w przepisie Brechta) dzięki oświetleniu widzów, tu zostaje doprowadzona do skrajności – paradoksalnie przez przysunięcie postaci do widzów: pozostają na wyciągnięcie ręki, w dystansie indywidualnym, już prywatnym, a jednak wydają się i pozostają obce, jakby z innego świata.

Im bardziej postacie przybliżają się fizycznie, tym bardziej wydają się też odcieleśnione. To wrażenie jest skutkiem nie tylko tego, że na ich twarzach nie zaznaczają się żadne reakcje, bo twarze te są zastygłe – jak na maskach pośmiertnych – w różnych grymasach (w okresie pracy nad *Akropolis* Grotowski interesował się maskami i ćwiczeniem mięśni twarzy w teatrze orientalnym); nie tylko tego, że ich kostiumy, pozszywane z łań, jak w jakiejś komedii dell'arte na opak, sygnalizują ich charakter „osób dramatu” czy widm/mar/upiorów (jak w *Weselu* i jak w *Dziadach*); ale też tego, że na przykład w części antycznej aktorzy, ukrywając ręce wewnątrz swoich starożytnych tunik, przybierają pozór starożytnych rzeźb z poutrącanymi kończynami (a jednocześnie przypominają okaleczone tułowie żołnierzy frontowych); i w ogóle tego, że ruch aktorów ma charakter bez mała pantomimiczny,

jak gdyby biomechaniczny, albo raczej – jak na ironię! – futurystyczny (futurystyczny jak na ironię, ponieważ ci robotnicy, więźniowie *Konzentrationslager*, budujący jakąś absurdalną obozową budowlę z rur piecykowych, nie mają przed sobą żadnej przyszłości). Obaj realizatorzy: Szajna, wszywając do zgrzebnych worków cieliste łąty, które sugerowały prześwitujące nagie ciała, Grotowski, komponując wymuszony, odczłowieczony ruch sceniczny, zamienili ciała aktorów bez reszty w znaki. Ogromne – jeśli nie decydujące – znaczenie miał też fakt, że Szajna był z wykształcenia grafikiem i scenografem, w tamtych czasach czynnym w nowohuckim Teatrze Ludowym, którego własny teatr osobny miał w przyszłości zostać nazwany (przez Zbigniewa Taranienkę) „teatrem narracji plastycznej” i którego dewiza brzmiała: „Życie zmieniam w obraz – sztuka jest uzmysłowieniem tego, co w nas samych wymaga wyzwolenia”².

W przestrzeni *Akropolis* Grotowskiego i Szajny miała więc miejsce konfrontacja dwóch typów obecności fizycznej: zwykłej, codziennej, niedbałej, swobodnej, mało wyrazistej cielesności widzów i zniewolonej, poddanej skrajnemu drylowi, zrytmizowanej i zakomponowanej – performatywnej jak komenda – cielesności aktorów. Ale to ta pierwsza była w ostatecznym rachunku cielesnością prawdziwą, podczas gdy ta druga okazywała się – sugestywną iluzją, zaledwie znakiem cielesności. Flaszek pisał, że należą oni do dwóch odrębnych światów: do świata żywych i do świata umarłych – jak gdyby widzowie wysnili te postacie albo raczej jak gdyby te postacie, natrętnie powracające, gromadnie się narzucają-

ce, przyśniły się widzom niczym koszmar. Tak więc widzowie poutykani byli w przestrzeni tego spektaklu jak bakalie w cieście: tkwili tam, posadzeni, fizycznie zawadzając działającym aktorem – niemi, więc tym bardziej cielesni. Aktorzy, działający pomiędzy widzami, obecni spotęgowaną obecnością, zrytmizowanym, akcentowanym ruchem i intensywnym bezruchem, śpiewnym głosem, odmierzonymi replikami, okrzykami – zamienieni w teatralne znaki, przeobrażali swoje ciało w signifiant. A w końcu znikali niczym szekspirowskie „insubstantial pageant”, bezcielesne widowisko. „Poszli – i dymu snują się obrezcze”: weszli do komory gazowej, a potem w krematorium zniknęli z dymem. Przedstawienie *Akropolis* Grotowskiego i Szajny (który był więźniem KL Auschwitz, numer obozowy 18729) polegało właśnie na tym napięciu między cielesnością a znakowością – i w końcu bezcielesnością.

I dlatego *Akropolis* w Teatrze Laboratorium powinno się objaśniać i interpretować, odwołując się do dwójakiej metody, którą Patrice Pavis nazwał „double check”, podwójną weryfikacją: z jednej strony za pomocą narzędzi semiologicznych, służących do opisu struktury spektaklu, jak w dawnej teatrologii, a z drugiej za pomocą narzędzi fenomenologicznych, włączających widza do cielesnego wymiaru dzieła, jak w performatyce.

Nagranie MacTaggarta jakimś cudem sugeruje konfrontację tych dwóch światów, wspomnianych dwóch rodzajów obecności. Może właśnie dlatego, że zostało dokonane z użyciem narzędzi monochromatycznej telewizji analogowej? Czarno-biały obraz paleotelewizyjny miał dla widzów charakter indeksalny: niejako z definicji był obrazem rzeczywistości – rzeczywistości, jaką ona jest naprawdę. A z drugiej strony fantomo-

² Józef Szajna *Wybory i odniesienia* (1985), w: Zbigniew Taranienko: *Szajna – 70 lat*, Warszawa: Centrum Sztuki „Studio” – „Warsawa”, 1992, s. ?.



KADR Z DOKUMENTACJI FILMOWEJ: AKROPOLIS, TEA
REŻ. JERZY GROTOWSKI, JÓZEF SZAJNA. REALIZACJ.
PRODUKCJA: LEWIS FREEDMAN



TEATR LABORATORIUM, WROCŁAW 1967,
ZACJA WIDEO: JAMES MACTAGGART,

wy – albo raczej mediumiczny – charakter migającego obrazu telewizyjnego kojarzy się z duchami czy w ogóle ze spotkaniami z innym światem, co dobrze wydobyły takie filmy, jak na przykład *Duch* (*Poltergeist*) czy *Kontakt*.

Ale na tym wcale nie koniec. Bo nad nagraniem *Akropolis* nabudowuje się – czy raczej: przy tym nagraniu powstaje jako przybudówka – spektakl Elizabeth LeCompte *Poor Theatre: A Series of Simulacra* (Biedny teatr. Seria symulaków: oczywista aluzja do – a właściwie parafraza – „teatru ubogiego” Grotowskiego, a jednocześnie nawiązanie do koncepcji Jeana Baudrillarda) w wykonaniu The Wooster Group z Nowego Jorku, spektaklu, który miał premierę w lutym 2004 roku, a w Polsce został pokazany pół roku później, w październiku w ramach Festiwalu „Spotkania” w Warszawie. (Nie miał u nas dobrego przyjęcia)³. Scenariusz pierwszej części tego spektaklu to w istocie swoiste sprawozdanie z badań nad *Akropolis* Grotowskiego i Szajny. Twórcy nowojorskiego spektaklu postępowali jak jakaś teatralna grupa rekonstrukcji historycznej – dotarli do materiałów audiowizualnych: do czarno-białej etiudy filmowej Elstera *List z Opola*, gdzie w końcowej części zostały zaprezentowane ćwiczenia z okresu pracy nad *Akropolis*, no i oczywiście do telewizyjnego nagrania MacTaggarta.

³ Mnie się też w pierwszej chwili nie spodobał, czemu niestety dałem wyraz. Zrobiłem to, co gorsza, aż trzy razy: zapytany o opinię przez Schechnera, gdy mnie zagadnął podczas obchodów czterdziestolecia Odin Teatret w Holstebro; w sondzie dla „Didaskaliów”; oraz w długiej rozmowie – a właściwie sporze – z Joanną Walaszek po kolokwium habilitacyjnym Niziołka. Teraz żałuję. Jedna Walaszek się na tym spektaklu od razu poznała: napisała świetny tekst *Spotkanie z The Wooster Group*, który wydrukowano w 64. numerze „Didaskaliów” (przedruk pt. *Spotkanie z The Wooster Group. „Poor Theatre” w Warszawie, 2004*, w: Joanna Walaszek *Ślady przedstawień*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2008).

Prezentując teraz widzom te materiały na plazmowych ekranach, aktorzy The Wooster Group kopiują – a właściwie symulują – aktorów Teatru Laboratorium. Poza tym odtwarzają nagranie magnetofonowe, dokonane po kryjomu we wrocławskim Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, na którym Stefa Gardecka, dawna sekretarka Teatru Laboratorium, pokazując im salę, mówi, że z tego, jak tu było w latach sześćdziesiątych, to pozostał tylko parkiet. Odsłuchując to nagranie, aktorki The Wooster Group zaczynają, o dziwo, odgrywać rozmawiające we Wrocławiu LeCompte i Gardecka. A potem jest sytuacja jeszcze bardziej skomplikowana: zostaje odtworzona rozmowa odbyta w Nowym Jorku przez artystów The Wooster Group z polskim konsultantem, który oglądając wraz z nimi nagranie MacTaggarta, usiłuje im tłumaczyć wypowiediany polski tekst i wytłumaczyć, o czym jest *Akropolis* Grotowskiego i Szajny, i *Akropolis* Wyspiańskiego⁴, i którego, o dziwo, zaczyna teraz naśladować jeden z aktorów, podczas gdy jedna z aktorek konsekwentnie odgrywa LeCompte. Gdy następnie aktorzy The Wooster Group zabierają się do imitowania aktorów Teatru Laboratorium występujących w *Akropolis* – a robią to z wielkim kunsztem – ich kopia obejmuje tylko to, co zmieściło się w kadrze kamery: jeśli były to tylko głowy i ramiona, to powtarzają jedynie układ i ruch głów i ramion – siedząc na krzesłach, bo naśladowanie nie włącza nóg, skoro nie zachował się obraz.

⁴ Biedak! Miał przecież do czynienia z „jednym z najtrudniejszych tekstów w polskiej literaturze XX wieku”, w którym został użyty „dziwny, eklektyczny język”, niepozbawiony wielu różnych „ułamności”. Ewa Miodońska-Brookes: *Wstęp do: Stanisław Wyspiański: Akropolis*, oprac. Ewa Miodońska-Brookes, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1985, s. III, XCIII, XCVIII.

Jeśli się nie mylę, właśnie coś takiego jest nazywane „re-enactment”: jak proste „enactment” jest odegraniem jakiejś sceny, tak re-enactment jest jej odtworzeniem, ponownym odegraniem, przywróceniem i odnowieniem, może nawet rewizją. Ale tutaj chodzi o re-enactment nie samego enactment, lecz nagrania tego, co nim było, a ściślej – nagrania studyjnej symulacji wydarzenia spektaklu teatralnego z jego enactments.

Joanna Walaszek zauważyła jednak, że organiczne – cielesne – głosowe, i intelektualne czy duchowe – zaangażowanie artystów The Wooster Group sprawia, iż udaje im się dać telewizyjnym fantomom życie. Ożywają postacie spektaklu Grotowskiego i Szajny, i – jakimś cudem – ożywają one tak, jak w *Akropolis* Wyspiańskiego ożywają postacie z cykli wawelskich gobelinów *Historia wojny trojańskiej* i *Historia Jakuba*. Jak pamiętamy, akcja dramatu Wyspiańskiego rozgrywa się na Wawelu, który jest przecież nekropolią, w noc rezurekcyjną – jego wielkim tematem jest zmartwychwstanie.

Zapytana, co właściwie chciała zrobić, Elizabeth LeCompte odpowiada odruchowo, że po prostu chciała zobaczyć *Akropolis* – jeszcze raz. (Zaraz jednak poprawia się, że na dobrą sprawę nie wie co.) Ale metoda re-enactment, jak została tu zastosowana, sprawiła, że o ile *Akropolis* Teatru Laboratorium był to spektakl teatralny, o tyle *Poor Theatre* The Wooster Group to – teatralny performans. Wszystko tu jest performansem: i rekonstrukcja historycznoteatralna, i analiza semiotyczna, i wreszcie performatywne odtworzenie w swoistym symulakrze.

W *Performerze*, swoim ostatnim manifestcie, Grotowski mówi o reminiscencji – o przypominaniu sobie (wykonawcy jakiegoś dawnego rytuału)

poprzez performatywne docieranie do cielesności: matki, dziadka, praojca, przodka, którego się osobiście nie znało. Performer może do tej cielesności dotrzeć, wychodząc od szczegółów: echa barwy głosu, wspomnienia zmarszczek, fotografii. (Tak, tak: fotografii – zupełnie jak u Kantora; i jak u Barthes'a, który swoistość fotografii odnajdował w tym, że ciało na niej jest, jak w teatrze, jednocześnie żywe i martwe). To odtwarzanie cielesności, która wstąpiła w mit, to cofanie się do dawnej cielesności miało być – odkryciem. Myśl była gnostycka, przypominała odkrywanie preegzystujących, nieśmiertelnych i ukrytych, obrazów (*nhikon w języku *Ewangelii Tomasa* – po grecku eikónes).

Ale Grotowski, który gdy powstawał *Poor Theatre* The Wooster Gro-

up, nie żył już od pięciu lat i powoli sam zamieniał się w przodka, chyba nigdy nie pomyślał, że jacyś aktorzy – a może i performerzy – mogą w Nowym Jorku, posiłkując się detalami: filmem, nagraniem telewizyjnym, niedokładnym tłumaczeniem, zasłyszaną opowieścią o parkiecie, echem barwy głosu, odtworzyć widmową cielesność aktorów Teatru Laboratorium, przypomnieć i wskrzesić, performatywnie reaktywować jego własny (i Szajny) spektakl. I że na tej drodze, poprzez powtórzenie i ożywienie, uda się im dotrzeć aż do dramatu, a w istocie – performatywnego projektu Wyspiańskiego. Projektu performatywnego, bo przecież w zamyśle dramaturga ta ostatnia część trylogii poprzedzona *Weselem* i *Wyzwoleniem* miała być metaspolečną wizją zmartwych-

KADR Z DOKUMENTACJI FILMOWEJ: *AKROPOLIS*, TEATR LABORATORIUM, WROCŁAW 1967, REŻ. JERZY GROTOWSKI, JÓZEF SZAJNA. REALIZACJA WIDEO: JAMES MACTAGGART, PRODUKCJA: LEWIS FREEDMAN



wstania narodu⁵ – odzyskania przez Polskę niepodległości – i szła w parze z (opracowanym wspólnie z Władysławem Ekielskim) projektem przekształcenia Wzgórza Wawelskiego w oś życia politycznego i duchowego, w polski Akropol⁶.

W *Akropolis* Wyspiańskiego katedrę wawelską, która tymczasem stała się już tylko martwym obiektem kultu, pamiątką i dokumentem, poeta potraktował jako utajoną strukturę dramatyczną (tak jak swego czasu odczytał strukturę katedry w Amiens), to znaczy odkrył tkwiący w niej potencjał oddziaływania – i dlatego w swym dramacie skupił się na „tym, co ma charakter czynnościowy, procesualny, dynamiczny”⁷; dziś zapewne powiedziano by: co ma charakter performatywny. Dlatego w postaciach tego dramatu upatruje się celebransów jakiegoś nabożeństwa albo jakiejś ceremonii, z widzów zaś czyni świadków, a nawet jak gdyby adorantów (na wzór aniołów z katedry). Głównym tematem *Akropolis* Wyspiańskiego jest – jak to się nazywało w języku tamtej epoki – czyn. Zresztą tak samo jak w *Wyzwoleniu*, w którym zaprojektowany tam nowy teatr miał być „sztuką, która zarazem jest czynem”⁸.

I to właśnie w *Wyzwoleniu* – szczególnie w rozmowie Konrada z Maską 18. – został podjęty problem powtórzenia: powtórzenie wcale nie musi być martwym powieleniem tego, co cudze, samemu nieprzeżyte, jedynie zaobserwowane – owszem, może być odczytaniem na nowo, ponownym napisaniem i powtórным uczynieniem, re-enactment właśnie, czyli – jak powiedziałby Wyspiański i jak to ujmował w swoim programie – przewalczeniem⁹. Przewalczeniem, bo to pisanie na nowo, to przywracanie, miało być też odnowieniem – może nawet rewizją – miało więc być pisaniem od nowa, jako dzieła własnego; a to znaczy, że i własnego, i przecież zarazem w jakiejś mierze wspólnego. Dwie są cechy charakterystyczne zastosowanej tu metody Wyspiańskiego: to, że posługuje się on wprawdzie pewnymi całościowymi fabularnymi, jednak cały dramat ma budowę fragmentaryczną; i to, że postacie – emblematyczny jest tu Konrad z *Wyzwolenia* – bywają u niego nie tyle osobami, ile raczej swego rodzaju mediami wypowiedzi autorskiej, wypowiedzi formułowanej wprost, nie w ramie fabularnej. Gdy na progu lat siedemdziesiątych Aniela Łempicka stwierdzała, że Wyspiański „przeobraża dramat w inscenizowaną wypowiedź autorską”¹⁰, nie miała jeszcze na podorzędziu terminu performans (zastanawiała się, czy nie jest tu może zaprojektowany jakiś happening avant la lettre), toteż zaproponowała nazywać to, co dzieje się na scenie teatru, seanssem: seanssem sztuki i wyzwolenia. Ale

⁵ W interpretacji Tadeusza Sinki, traktującej *Akropolis* jako trzecią część trylogii dramatycznej podejmującej problematykę egzystencji narodowej. Zob. Tadeusz Sinko: „*Boska komedia*” Wyspiańskiego, „Przegląd Współczesny” 1925, nr 36; *Boska komedia Wyspiańskiego*, wstęp do: Stanisław Wyspiański: *Dzieła*, pierwsze wyd. zbiorowe w oprac. Adama Chmiela i Tadeusza Sinki, t. 4, *Dramaty. Wesele; Wyzwolenie; Akropolis*, Warszawa: Biblioteka Polska, 1927.

⁶ Zob. Władysław Ekielski *Akropolis. Projekt zabudowania Wawelu obmyślany przez Stanisława Wyspiańskiego i Władysława Ekielskiego, Kraków w latach 1904-1906*, Kraków: Nakł. aut., 1908.

⁷ Ewa Miodońska-Brookes Wstęp do: Stanisław Wyspiański: *Akropolis*, s. XLVIII.

⁸ Aniela Łempicka Wstęp do: Stanisław Wyspiański: *Wyzwolenie*, oprac. Aniela Łempicka, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1970, s. XV.

⁹ Program artystyczny Wyspiańskiego – wyrażony np. w listach do Adama Chmiela z 7 i 13 sierpnia 1904 r. czy w liście do Ludwika Solkiego z 1907 r. – to „czytać myślą i przewalczać”. Cyt. w: Ewa Miodońska-Brookes: Wstęp do: Stanisław Wyspiański *Akropolis*, s. XXX.

¹⁰ Aniela Łempicka Wstęp do: Stanisław Wyspiański: *Wyzwolenie*, s. VIII.

zaraz się poprawiła: „To już niemal nie sztuka, to publiczna dyskusja”¹¹.

Jak pamiętamy, miano seansu Kantor nadał *Umarłej klasie* (była to aluzja do seansu spirytystycznego); i Wajda dał swojemu zapisowi filmowemu tego spektaklu podtytuł *Seans T. Kantora*. Ale seansem był już spektakl Grotowskiego i Szajny.

I seansem – w tym samym duchu, o dziwo! – był później spektakl, a wła-

ściwie „seria symulaków” Elizabeth LeCompte. W *Tu es le fils de quelqu'un* Grotowski mówi, że gdy jako inscenizator mierzył się z literaturą dramatyczną, to jak gdyby stawał twarzą w twarz z wielkimi autorami przeszłości i mocował się z nimi – jako reprezentantami minionych pokoleń, pradziadami, przodkami. Takim przodkiem był też dla niego Wyspiański. I oto artyści zza oceanu docierają – poprzez nieostre nagranie paleotelewizyjne jego inscenizacji – do tego przodka nieodgadnionego polskiego twórcy.

¹¹ Aniela Tempicka *Wstęp* do: Stanisław Wyspiański: *Wyzwolenie*, s. XVIII-XIX.