



Teksty  D SERCA

Grzegorz Ziółkowski



Grzegorz Ziółkowski

# Teksty OD SERCA

Poznań 2021



Dla Marty Steiner – antropolożki teatru i specjalistki w dziedzinie klasycznego teatru chińskiego, dzielnie walczącej z zespołem Guillaína-Barrégo, który sparaliżował Jej ciało w grudniu 2012 roku.

A także dla Ewy Guderian-Czaplińskiej, Macieja Kazińskiego i Izabeli Młynarz, którzy odeszli zbyt wcześnie.



# Spis treści

---

Wprowadzenie	7
Podziękowania	9
<b>PRACOWNIA    ROSA</b>	<b>11</b>
ATIS	14
Dwugłos O CISZY	20
<b>Teksty OD SERCA</b>	<b>35</b>
O współczuciu	35
O teatrze	36
O aktorstwie	38
O przenikaniu się rzemiosła ze sztuką	41
O treningu	46
O metodzie i metodyczności	50
O nie-reżyserowaniu	53
O teatrze, który powołuję do życia razem z bliskimi osobami	56
O powinnościach	58
O <i>Pogorzelsku</i>	59
O <i>Synu Szawła</i>	64
O ludzkim wymiarze ciszy	69
O dwugłosie	71
Po nic	73
Ołowiana kulka	75
Prawda jest cicha	78
Informacje o spektaklach	79
Spis ilustracji	83





# Wprowadzenie

---

Szczere słowa nie są piękne.  
Piękne słowa nie są szczerze.

Laozi *Księga dao i de*  
przeł. Anna Iwona Wójcik

Publikacja ta zawiera garść refleksji stanowiących intelektualne tło pracy teatralnej, prowadzonej w PRACOWNI || ROSA w latach 2012–17. Myśli te konkretyzowały się w oczekiwaniu na praktykę, w jej toku i w jej następstwie.

Nie byłoby tych tekstów, gdyby nie praca praktyczna, dlatego poprzedzają je tutaj podstawowe informacje o PRACOWNI i o prowadzonym przez nią seminarium ATIS, a także o teatralnym *Dwugłósie O CISZY*, jaki powstał w ramach jej działalności. W charakterze postscriptum zamieszczam dwa wiersze. Pierwszy napisałem podczas pracy z Agnieszką Pietkiewicz nad jej miniaturą dramatyczną zatytułowaną *Ołowiana kulka*. Drugi – gdy pojawiały się pomysły na kolejny dwugłós: O MIŁOŚCI.

Żywię nadzieję, że myśli te mogą okazać się użyteczne i pomóc innym wyraźniej zobaczyć drogę, jaką obrali.



## Podziękowania

---

Z głębi serca pragnę podziękować za wspólną pracę Marii Bohdziewicz (Witczak), Agnieszce Pietkiewicz i Maciejowi Zakrzewskiemu, a także Marii Kapale, Paulinie Krzeczkwskiej, Magdalenie Mróz i Marcie Pautrzak.

Słowa wdzięczności za udzielone wsparcie kieruję również w stronę mojej żony Iwony Gutowskiej, Dobrochny Ratajczakowej i Paula Allaina.

Podziękowania niech zechcą przyjąć także przyjaciele i współpracownicy: Mohammad Reza Aliakbari, Francesca Bono, Giulio Ferretto Salinas, Csongor Köllő, Andrea Madrid Mora, Claudio Santana Bórquez, Roberta Secchi i Samaneh Zandinejad, jak również wszystkie uczestniczki i uczestnicy Acting Techniques Intensive Seminar ATIS.

Azylem PRACOWNI || ROSA była Sala Teatralna im. Wojciecha Bogusławskiego w Collegium Maius UAM w Poznaniu. Chciałbym podziękować za możliwość pracy w tym miejscu kierownikom Katedry Dramatu, Teatru i Widowisk UAM, Dobrochnie Ratajczakowej i Elżbiecie Kalembie-Kasprzak, oraz dziekanom Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, śp. Józefowi Tomaszowi Pokrzywniakowi, Bogumile Kaniewskiej oraz Tomaszowi Mizerkiewiczowi.

Za wsparcie poszukiwania teatralnego „Wstuchanie w PULS” bardzo dziękuję Monice Blige i Jarosławowi Fretowi z Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.

Jestem wdzięczny Marcinowi Olivie Soto, Jakubowi Wittchenowi i Maciejowi Zakrzewskiemu za zamieszczone w tej publikacji fotografie.

Maciejowi Pachowiczowi serdecznie dziękuję za opracowanie graficzne książki, jej skład i łamanie oraz za projekty logotypu PRACOWNI i plakatów do spektakli.

PRACOWNIA || ROSA to ludzie i przestrzeń między nimi, służąca długofalowej pracy nad sobą i badaniu relacji pomiędzy wyszkoleniem aktorskim a twórczością teatralną. Praca ta prowadzona była z potrzeby serca, z dala od struktur formalnych.

W latach 2012–17 PRACOWNIĄ kierował Grzegorz Ziółkowski, a współtworzyli ją Maria Bohdziewicz i Maciej Zakrzewski. PRACOWNIA wyrosła z Teatru Rosa, który działał w latach 2009–11 w składzie: Agnieszka Pietkiewicz i Maciej Zakrzewski (aktorzy) oraz Grzegorz Ziółkowski (reżyser). Prace teatru stanowiły rozwinięcie przedsięwzięcia „Pieśń pomiędzy” (2007–09), w którego ramach Grzegorz Ziółkowski współpracował z Agnieszką Pietkiewicz.

W początkowym okresie rozwinięcie „ROSA” brzmiało „Rzemiosło Oraz Sztuka Aktorska” i zostało zmienione w 2016 roku, aby zaznaczyć chęć poszerzenia pola poszukiwań.

W pracy teatralnej skupialiśmy się na uważności i harmonizowaniu oddechu, ciała i głosu. Jej istotą była lekkość, której poszukiwaliśmy w przepływie działań i dialogu – z samym sobą, z przestrzenią, partnerem i grupą. Jakość tę staraliśmy się uobecnić w treningu i w improwizacjach, które pomagały nam zbudować pomost pomiędzy ćwiczeniami i dziedziną wyobraźni, kompozycji i kreacji. W tej domenie pojawiały się przedstawienia, powoływane do życia wspólnym wysiłkiem.

*Dlaczego to część Jak. Jak odbija się w Co. Co to przedłużenie Kto. Kto spotyka Dlaczego.*





## ATIS

---

PRACOWNIA || ROSA realizowała intensywne praktyczne seminarium aktorskie ATIS, skierowane do międzynarodowego grona artystów, badaczy i studentów, którzy pragnęli pogłębiać swoje rozumienie ludzkiej kreatywności i ekspresji.

W ramach seminarium prowadzone były poszukiwania i nauczanie w zakresie podstawowych i zaawansowanych technik aktorskich, które obejmowały:

- bycie otwartym na dialog i dzielenie się z innymi
- integrowanie działania, ciszy, dźwięku i mowy
- precyzyjne reagowanie poprzez działanie ciałem i głosem na impulsy płynące od partnerów, z otoczenia, tekstu, ikonografii, muzyki oraz z wewnętrznej sfery skojarzeń, wyobraźni i pamięci.

W latach 2012–17 odbyło się sześć seminariów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, trzy w Brzezince (leśnej siedzibie Instytutu Grotowskiego we Wrocławiu) oraz jedno na Universidad de Playa Ancha w Valparaíso (Chile) dla ponad osiemdziesięciu osób z następujących krajów: Armenia, Chile, Cypr, Francja, Grecja, Hiszpania, Indie, Iran, Irlandia, Polska, Portugalia, Rumunia, Stany Zjednoczone, Turcja, Węgry, Wielka Brytania i Włochy. Ponadto kilka krótszych sesji warsztatowych zrealizowaliśmy w Teheranie, na University of Kent w Canterbury, w Studiu na Grobli Instytutu Grotowskiego i na UAM.

Efektom seminariów ATIS były m.in. miniatury aktorskie, takie jak *Abel and Cain* Mohammada Rezy Aliakbariego i Samaneh Zandinejad z Teheranu oraz *Veronica's Double* Andrei Madrid Mory z Barcelony. Seminarium stało się także inkubatorem dla monodramu *Small House for the Dead*, stworzonego przez



---

Csongora Köllő ze Stowarzyszenia Teatralnego Shoshin (Rumunia) we współpracy z Grzegorzem Ziółkowskim. Przedstawienie to – oparte na tekstach Salvatore’a Quasimodo i Tadeusza Różewicza i wykonywane z akompaniamentem na żywo Somy Salat-Zakariása z Little Light Consort (Szwajcaria) – prezentowane było w Rumunii i w Polsce w języku angielskim i po węgiersku. W tym nurcie sytuował się również wykład performatywny *Persona: Lucidity of the Performer’s Path*, stworzony przez Claudia Santanę Bórqueza w ramach działalności Performer Persona Project (Chile), który konsultował swoją pracę z Grzegorzem Ziółkowskim w 2016 roku.









## Dwugłos O CISZY

---

Kto zmobilizuje ciemność i... ciszę?

Caryl Churchill *Gdzieś daleko*  
przeł. Małgorzata Semil

*Dwugłos O CISZY*, na który składały się przedstawienia *TAZM Milczenie światła* i *SERCE Cisza wieloboku*, stanowił próbę zmierzenia się z paradoksem mówienia o tym, czego nie da się wypowiedzieć – o porażającym cierpieniu.



Spektakl *TAZM Milczenie światła* ukazywał próby odnalezienia w sobie wewnętrznego pionu w sytuacji krańcowej, nieludzkiej, a może – niestety – arcyłudzkiej opresji. Stawiał pytanie o to, co stanowi źródło siły człowieka i sprawia, że może on przetrwać w ekstremalnych warunkach, wyniszczających jego ciało i serce-umysł.

Spektakl oparty został na książce Tahara Ben Jellouna *To oślepiające, nieobecne światło*, będącej literackim przetworzeniem relacji osoby osadzonej w ciemności na osiemnaście lat (od lat siedemdziesiątych do początku dziewięćdziesiątych minionego stulecia) w Tazmamarcie, ciężkim więzieniu w Maroku.



Przedstawienie *SERCE Cisza wieloboku* dotyczyło konieczności rozpoznania własnej tożsamości oraz swych powinności w sytuacji, gdy podważone zostało człowieczeństwo. Spektakl stanowił

---

gest współczucia wobec ludzi skrzywdzonych przez wojnę, fanatyzm i ideologię, jak miało to miejsce w przypadku Meriam Ibrahim, skazanej na publiczną chłostę i śmierć przez powieszenie za sprzeniewierzenie się dominującej religii.

Spektakl oparty został na motywach dramatu Wajdi Mouwada *Pogorzelisko* i składał się z dwóch części: *Zgliszcza – Suita. Myśląc o zwierzętach ze zbombardowanego zoo* oraz *Al-Atlal – Ruiny. Pamiętając o historii Meriam Ibrahim...* Pierwsza część, stanowiąca preludivium, zadedykowana została wszystkim zwierzętom, które padły ofiarą ludzkiej głupoty i próżności.



*TAZM* i *SERCE* rozmawiały ze sobą i przenikały na planie przestrzennym i tematycznym, a także na poziomie poetyki. Ale tym, co przede wszystkim łączyło te przedstawienia, była cisza. *TAZM* rozpoczynał się soliloquium o ciszy, prośbą o nią; *SERCE* kończyło się przerwaniem milczenia.

Pierwsze przedstawienie było o pionie, było męskie, grane na głębokość sali; drugie było kobiece, horyzontalne, grane na jej szerokość. Pierwsze było z Macieją, drugie z Marii.

Pierwsze ufundowane zostało na narracji, prawdziwej opowieści o zniszczonym bezpowrotnie życiu i próbach zachowania i restytucji człowieczeństwa, drugie – na dramacie, przedstawiającym fikcyjną, choć zważywszy na wojenne zawirowania prawdopodobną historię krzywdy i nienawiści, której destrukcyjna siła winna zostać w kolejnym pokoleniu przerwana. Ponieważ pojawiała

---

się na to szansa, na koniec *Dwugłosu* rozbrzmiewała nieśmiało nuta nadziei – delikatna niczym kotysanka.

Potrzebujemy tej nadziei, będąc na zakręcie. Po zmierzchu wielkich narracji, pozostały nam, w niszach, już tylko te małe. Wszędzie rozpanoszyło się widowisko, z przynależnym mu żywiołem dramatyczności. Dramat to tyle co gra, gra-strzelanka, gra w zabijanego. Kto z kim? Kto przeciw komu? Kto komu? Kto pod kim...?

Jesteśmy na zakręcie. Ocenia się, że pokolenie naszych dzieci, jako pierwsze od wieków, będzie żyło krócej od nas. Jego wydolność fizyczna spada tak dramatycznie, jak dramatycznie rośnie czas spędzany przed wszelkiego typu ekranami, i jak maleje obcowanie z cudzym słowem, to znaczy przede wszystkim z literaturą, z poezją. I z pieśnią (nie z piosenką). Wszystko wskazuje na to, że kreatywność kolejnych pokoleń maleć będzie jako konsekwencja postępującej atrofi wyobraźni poetyckiej. Z perspektywy długiego trwania to chyba naturalna kolej rzeczy. Po jasnym *jang* ery rozumu nadchodzi ciemne *jin* absorpcji i wsłuchania w to, co ów rozum ma nam rzeczywiście do zaoferowania. Innymi słowy, po niebywale gwałtownym przyspieszeniu w dziedzinie technicznej, stwarzającym oszałamiające możliwości dostępu do wiedzy i komunikacji, jako ruch w kontrze pojawi się prawdopodobnie krytyczne rozeznanie, jak z tych możliwości korzystać. Oby rozumnie.

Potrzebujemy opowieści, które w naturalnym rytmie przyptyków i odpływów wsączą w nas scenariusze zachowań, wzorce relacji. Dramaty-gry też to robią, ale inaczej – poprzez konflikty, wybu-



---

chy zerwań i pojednań. Snucie opowieści, gawęda, bajarstwo to głos babci czy dziadka, który na żywo, wprost do ucha wnuczki czy wnuka szeptem słowa posiadające moc uodparniającą, homeopatyczną. Głos ten przycicha, a my – ogłuszeni przez medialny jazgot, często sami go wzmagając – coraz gorzej słyszymy.

Potrzebujemy historii – jak mówi Peter Brook – nie historyjek. Historia więźnia, który przetrwał m.in. dlatego, że w celi nawiedzał go anioł, a może tylko wróbel, czy historia matki, która została zgwałcona przez własnego syna i dała życie – w bólu i przerażeniu – dwójce bliźniaków, a potem w testamencie zapisała im walkę o dorosłość – to opowieści, które niosą w sobie ziarno tragedii. Tragedii odpowiedzialności, tragedii bycia w odpowiedzi. Tragedii do rozegrania w teatrze – tej maszynie antropologicznej, która uczy, jak widzieć i słyszeć, jak rozmawiać i rozumieć.

## CISZA

---

Kiedy przechodzisz ciężką próbę,  
najprostsze rzeczy wydają się szczytem marzeń.

Ci... Cisza!  
Cisza... otula mnie...  
Opada na ramiona jak łagodna dłoń...

Cisza...  
Lustro, w którym odbija się dusza.  
Cisza – nigdy mi nie ciąży.  
Sama staję się ciszą.  
Mój oddech. Bicie serca. Wewnętrzna nagość...  
Moja tajemnica... TajemNICa!

## W-GŁOWY-KULA-TYŁ!!!

Cisza.  
Cisza nocna; zupełnie niezbędna.  
Cisza, w jakiej powoli odchodzili nasi towarzysze.  
Cisza: znak żałoby.  
Cisza, w jakiej w zwolnionym tempie krążyła krew.  
Cisza-opresja.  
Cisza, w której słyszeć ruch skorpionów.  
Cisza obrazów, które chodziły po głowie tam i z powrotem.  
Cisza strażników – zdradzająca znużenie i rutynę.  
Cisza cieni – po spalonych wspomnieniach.  
Cisza grafitowego nieba – z którego nie docierał do nas żaden znak.  
Cisza nieobecności – osłepiającej nieobecności życia.

Jeśli nie usłyszę znowu twoich opowieści, zginę.

---

Wiem, że nie masz zbyt wiele sił,  
że zachryłeś z powodu zimna,  
że w tym tygodniu straciłeś kolejny ząb,  
ale błagam cię,  
wróć do pracy...

Milcz – nie...

Milcz nie!...

Milczenie... ŚWIATŁA!!

Tekst otwierający przedstawienie TAZM.

SALIM

Mój ogród jest skromny  
Kilka drzewek pomarańczowych  
Jedno lub dwa cytrynowe  
Studnia z czystą wodą  
Gęsta trawa  
Pokój, w którym mogę się zdrzemnąć  
kiedy jest zimno albo pada  
Pokój jest pusty  
Tylko mata do spania  
Kołdra  
Poduszka  
Ściany pokrywa niebieski tynk  
Kiedy gaśnie światło dnia  
zapalam świeczkę i czytam  
Wieczorem jem warzywa z ogrodu  
Chleb przynosi mi codziennie  
o tej samej porze  
stara kobieta z pobliskiej wsi

---

TEBEBT

Jestem szmerem

Jestem szmerem

Ogniem

Jestem szmerem

Ogniem

Słowem

SŁOWEM-OGNIEM

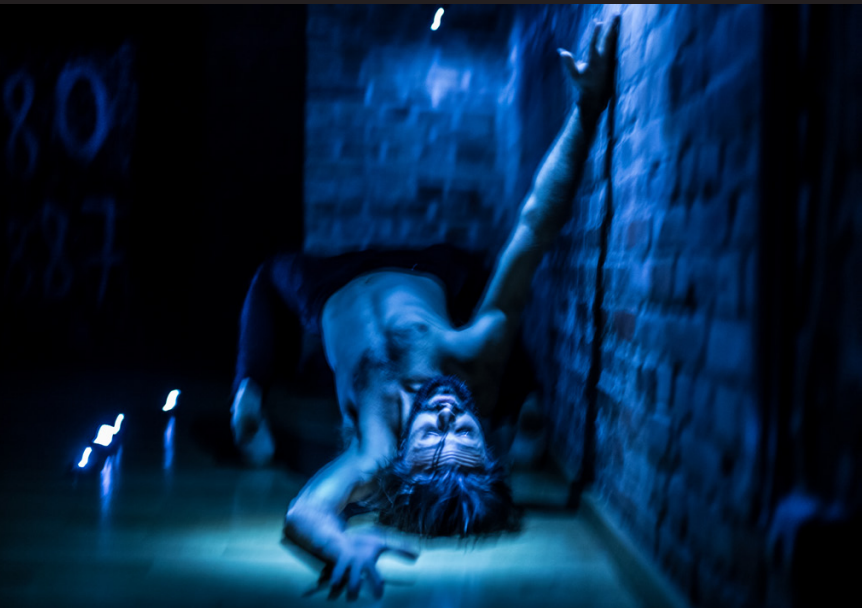
Mieszkam w myślach które ranią

Jestem

PRZEZRO-

-CZYSTOŚĆ!!

Tekst wypowiedziany w scenie zamykającej spektakl TAZM.



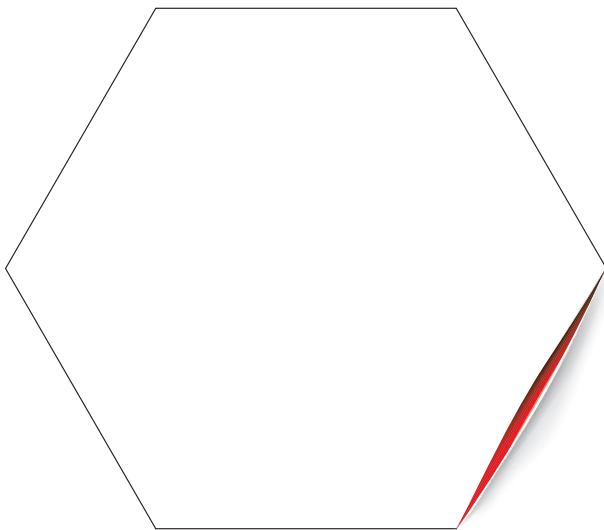


# T A Z M Milczenie światła

PRACOWNIA || ROSA  
Ruch | Obraz | Słowo | Akcja



# S E R C E Ciszza wieloboku



PRACOWNIA || ROSA  
Ruch | Obraz | Słowo | Akcja

## OD NITKI DO KŁĘBKĄ

---

Od gniewu do krzywdy,  
od krzywdy do żalu,  
od żalu do gwałtu,  
od gwałtu do NIENAWIŚCI,  
i tak... do początku świata...

Przedwczoraj policjanci powiesili  
trzech nastoletnich uchodźców,  
którzy wyszli poza teren obozu.

- Dlaczego policjanci powiesili trzech nastolatków?
  - Bo dwaj uchodźcy zgwałcili i zabili dziewczynę z wioski.
- Dlaczego ci dwaj zgwałcili tę dziewczynę?
  - Bo policjanci ukamienowali rodzinę uchodźców.
- Dlaczego policjanci ich ukamienowali?
  - Bo uchodźcy spalili dom pod wzgórzem.
- Dlaczego uchodźcy spalili dom?
  - Żeby zemścić się na policjantach, którzy zniszczyli wydrążoną przez nich studnię.
- Dlaczego policjanci zniszczyli studnię?
  - Bo uchodźcy spalili plony po stronie wilczej rzeki.
- Dlaczego spalili plony?...
- Na pewno mieli jakiś powód...
- Na pewno mieli jakiś powód...
- Moja pamięć tak daleko nie sięga,  
ale opowieść można by snuć jeszcze długo...

MERIAM

Płonęło...

Trzy dni temu płonęło,

wszystko płonęło,

wszystko...

wszystko się piekło.

Jeden z policjantów przygotował egzekucję trzech braci.

Postawił ich pod ścianą.

Trzęsły się im nogi.

Inni przywlekli ich matkę za włosy,

postavili przed nimi,

a policjant krzyknął:

„Wybieraj!

Wybieraj, wybieraj którego z nich ocalić.

Wybieraj!

Wybieraj albo zabiję wszystkich.

Wszystkich trzech!

Liczę do trzech

i strzelam do wszystkich trzech!

Wybieraj!”

A ona,

nie mogąc wydusić słowa,

nie mogąc nic,

kręciła głową w prawo i w lewo

i patrzyła na każdego z trzech synów!

Jej ciężkie piersi

i ciało sterane od dźwigania tej trójki.

Spojrzała na policjanta i powiedziała,

jakby w odruchu ostatniej nadziei:

---

„Jak możesz,  
popatrz,  
mogłabym być twoją matką!”  
Wtedy uderzył ją:  
„Nie obrażaj mojej matki!  
Wybieraj!”  
A ona wypowiedziała imię.  
I upadła.  
A policjant zastrzelił dwóch młodszych synów  
i zostawił przy życiu pierworodnego.  
A ten trząś się cały.  
I zostawił go.  
I odszedł.  
I obydwa ciała upadły.  
A matka wstała  
i pośrodku płonącego miasta zaczęła krzyczeć,  
że to ona zabiła swoje dzieci.

Dwa teksty z pierwszej części przedstawienia *SERCE*.

Hold on tightly  
Let go lightly

Peter Brook *The Shifting Point*

## × O współczuciu

Smród dobywający się z bagna historii i gnoju polityki ma tę właściwość, że wciska się niemal do każdego wnętrza.

Czy hermetyczne zamknięcia lub ucieczka albo wycofanie są uprawnione? Być ponad to, trzymać się z dala, omijać gówno, aby się nie ubrudzić, aby nadaremnie nie trwonić sił – czy to marzycielstwo, śnienie na jawie?

Na obrzeżach ufortyfikowanego europejskiego holiday parku – pogorzelnisko. A w jego centrum – rozpasanie, brak miary, żądze „ja”. Rządzą ja.

Obojętność. Udawanie, że nie wiemy. Że nie wiadomo. Że się nie wie. Obojętność. Wszystko-jedno – to właśnie nasza trauma, a jednocześnie nasze wyparcie. Zareagować na pogorzelnisko naszych uczuć. Reagować – ze współczuciem. Ze współczucia.

Luty 2014, luty 2015

## × O teatrze

Teatr musi być bezlitosny, jeśli chce przetrwać jako sztuka.

Teatr jako narzędzie pomagające w tworzeniu, utrzymywaniu, wzmacnianiu i oczyszczaniu więzi społecznych (na przykład teatr lokalnych społeczności, teatr w więzieniu, teatr stanowiący wyraz przekonań mniejszości etnicznych, rasowych, seksualnych) będzie się rozwijał, gdyż istnieje takie zapotrzebowanie. Nasila się ono z powodu dominacji technologii i wiążącego się z tą dominacją deficytu bezpośrednich spotkań międzyludzkich.

Ale teatr pojmowany jako sztuka? Jak wiele osób karmi się iluzją konieczności jego istnienia dlatego tylko, że stanowi on element tradycji i już z tej racji powinien mieć zagwarantowane miejsce w przestrzeni społecznej? Jak duża jest zaś ta garstka, dla której teatr jako sztuka jest czymś niezbędnym do życia, jak powietrze czy pokarm?

Tak, teatr aspirujący do miana sztuki musi być bezlitosny, by móc uzasadnić swoje istnienie. Musi być bezlitosny pełnią obecności aktorów, potrafiących nawiązać intymną interakcję z każdym z widzów z osobna i z wszystkimi naraz. Musi być bezlitosny rygorami formy i precyzją detali (jak u Becketta i Kantora), harmonią zestrojenia różnych składowych, m.in. dźwięku, ruchu, światła czy słowa (jak u Kantora i Becketta). Musi być bezlitosny dążeniem do – nieosiągalnej – rzemieślniczej i technicznej doskonałości. Ale nade wszystko musi być w nim rodzaj Artaudowskiego okrucieństwa wynikającego z bezkompromisowości w dążeniu do odkrywania prawdy o człowieku i o ludziach w ich wzajemnych powiązaniach, urazach i wzlotach. Musi być bezlitosny i nieprzejednany w utopijnym dążeniu do wywołania u widzów (i aktorów

również) drżenia, obejmującego emocje, rozum i ciało. Drżenia, które może pojawić się w chwili, gdy opada zasłona iluzji i zostajemy pozbawieni złudzeń, gdy stajemy twarzą w twarz z samymi sobą, gdy stajemy obnażeni w prawdzie o swoim istnieniu, w prawdzie o swej człowieczej małości, swojej małostkowości, w prawdzie o swej człowieczej wielkości, człowieczej wzniosłości. Ta chwila o wyjątkowej intensywności, krótka – niczym błysk – stanowi wyrwę w potoczności i może wyzwolić nas z ograniczeń przygodności, uzmysłwić realność innego wymiaru egzystencji.

Na doprowadzaniu do takiej właśnie konfrontacji polega sens i istota teatru. I gdy tę istotę teatr będzie pielęgnować, a nie jej zaprzeczać, tylko wtedy – w długofalowej perspektywie – ma szansę uzasadnić swe istnienie. Być niezbędnym.

Sierpień 2014, styczeń, luty, październik 2015

## × O aktorstwie

W epoce tzw. teatru gwiazd scena teatralna była jednym z niewielu miejsc w przestrzeni publicznej, które było stosunkowo jasno oświetlone. To przede wszystkim obecność silniejszego niż w „normalnym” życiu sztucznego światła sprawiała, że aktorzy zdawali się być spowici aurą niesamowitości. Oświetlenie przyczyniało się do skupiania na nich uwagi widzów. Przemiany kulturowe, obyczajowe i społeczne oraz postęp technologiczny, wiążący się z nimi i napędzający je w sprzężeniu zwrotnym, bezpowrotnie pozbawiły aktorów tej aury i zepchnęły z uprzywilejowanych pozycji, jakie zajmowali oni jeszcze po drugiej wojnie światowej. W kulturze współczesnej, a szczególnie w jej dominującej obecnie odmianie – kulturze popularnej, to aktorzy muszą zabiegać o uwagę i uznanie widzów, stawiając czoła konkurencji ze strony performerów-gwiazdorów, występujących na niezliczonych arenach sportowych, muzycznych, kabaretowych itd. Być może dlatego aktorzy tak często wpisują się w sformatowane widowiska medialne, będące najczęściej niczym więcej niż perwersyjną, żenującą formą igrzysk. Takie traktowanie samych siebie jako ludzi do wynajęcia, których żaden występ nie hańbi, można tłumaczyć poczuciem zagrożenia przed utratą pozycji i obawą o podstawy bytu materialnego, jaka prawdopodobnie im towarzyszy. Tłumaczyć, ale czy usprawiedliwiać?

Stąd pytanie: jaką specjalną umiejętność ma dziś aktor w zanzardzu – umiejętność, która pomogłaby mu utrzymać się w konkurencji, której stawką są uwaga i uznanie widzów. Czy jest to umiejętność postugiwania się ciałem ukształtowanym w oparciu o wyszukane i przetestowane naukowo rygory treningowe, jak w przypadku sportowców czy tancerzy? Albo umiejętność akrobacji, którą szczylicili się włoscy aktorzy dawnej komedii improwi-



zowanej? (Który ze współczesnych aktorów potrafiłby wykonać dziś popisowy numer Pascariella z komedii *La Fausse coquette*, kiedy to trzymający w ręku kieliszek wina i kopnięty w brzuch arlekin robi fikołka do tyłu, nie roniąc ani kropli, po czym wstaje i raczy się trunkiem?) Czy też jest to umiejętność wpisywania się w zespołową taktykę gry i realizowania złożonych strategii, jak w przypadku występów drużyn sportowych – występów stanowiących dziś bez wątpienia najpopularniejsze i wraz ze swą oprawą najbardziej spektakularne widowiska? Czy jest to umiejętność korzystania z wyostrzonego, wrażliwego słuchu, jak w przypadku muzyków i śpiewaków? Czy będzie to umiejętność nawiązywania i podtrzymywania kontaktu z widownią, jak w przypadku wszelkiego rodzaju wykonawców kabaretowych czy ulicznych kuglarzy? A może umiejętność wyzwalania energii witalnej, tryskającej z showmanów czy DJ-ów podczas koncertów rockowych, techno, ambient czy house?

Zaiste mizerne wydają się dziś aktorskie aktywa... Najczęściej teatr, chory jak niemal cała kultura na brak ambicji, powierzchowność i łatwiznę, wynikające tak z pośpiechu, jak z chronicznej kulturowej amnezji, nie wymaga bynajmniej od aktorów utrzymywania swoich głosów, ciał, wrażliwości i wyobraźni w stałej gotowości bojowej. Pracuje się tu zazwyczaj w rytmie zrywów, szarpnięć, których moc i natężenie wyznaczają kolejne premiery. Częstą chorobą jest uzależnienie od poklasku, czyli „publikotropizm”, jak to określał Osterwa, ale zdarzają się też takie czy inne odmiany szmiry. Innymi słowy, teatr na olbrzymich swych połączeniach utracił rzemieślnicze i etyczne podstawy.

Aktor rzadko bywa dziś kimś niezwykłym, *remarkable* (chyba że tę niezwykłość sztucznie pompuje poprzez obecność w mediach); kimś, kto potrafi dzielić się z innymi swym człowieczeństwem,

wzbogacając i pogłębiając je cały czas, oddawać samego siebie, odwołując się do większości lub do wszystkich wspomnianych umiejętności jednocześnie. A przecież to właśnie sprawia, że aktorstwo wydaje się być najtrudniejszym i jednym z najbardziej niezwykłych zawodów świata. I ta właśnie ludzka jakość sprawia, że z wiarą podążamy za aktorami w świat ułudy.

Sierpień 2014, marzec, październik 2015

## × O przenikaniu się rzemiosła ze sztuką

Rzemiosło bez sztuki, która stanowi jego rację bytu,  
jest mechanizmem funkcjonującym w próżni.  
Sztuka bez rzemiosła, które daje jej siłę i trwałość,  
jest nieuchwytnym widmem.

Jacques Copeau *Rzemiosło w teatrze*  
przeł. Maria Skibniewska

Czy da się ten węzeł rozsuptać? Dlaczego w ogóle przychodzi nam do głowy, że rzemiosło i sztuka mogą istnieć niezależnie od siebie? To tak, jakby chcieć oddzielić etykę od techniki. One również tworzą dynamiczną parę połączonych, przenikających się wartości. Zacznijmy od nich.

Czy bez etyki można w ogóle zabierać głos? Czy bez techniki można w ogóle głos zabierać? Bez etyki wszystko prędzej czy później wypaczy się, odchyli od pionu – tak samo bez techniki.

Pytania: „Czy mogę pomóc?“, a jeśli tak – to „W jaki sposób?“ są fundamentalne w etyce i ustanawiają etyczny fundament. Naprowadzają na wymiar służby w pracy artystycznej, czyli na to, w jakiej sprawie się występuje. Czemu służysz? Za czym staniesz murem, za co dasz się pokroić? Odpowiedź na te pytania w zasadniczy sposób rzutować będzie również na sprawy techniki, na jej poziom, na jej kultywowanie, na dążenie, aby wspiąć się wyżej.

Technika zazębia się z etyką również na poziomie jakości, która – jak wiadomo – odzwierciedla się w detalach i złączeniach. Mowa tu o dbałości, staranności, o precyzji wykonania, o „mniej,

a lepiej”. O pogłębianiu. O doświadczeniu i pogłębianiu tegoż doświadczenia. Bez cierpliwości, regularności, stanowczości i dyscypliny, bez strategii kropli drążącej kamień – ani rusz. Trenować – trzeba. Jakość rozpoznać można przy tym po trwałości (np. relacji, przedmiotu czy ubrania). I znów – aby tę trwałość uzyskać, technika musi wziąć się za rękę z etyką, która jest gwarantem zaufania, a bez niego o długofalowej, zespołowej pracy teatralnej nie sposób myśleć.

Przyjęcie za dobrą monetę maksymy: „Technikę można przyswoić od mistrza. Ale prawdziwego mistrzostwa można nauczyć się tylko od kwiatów, drzew, wiatru i księżycy”, pociąga za sobą konieczność odrzucenia czy przekroczenia egocentryzmu, o co – notabene – szczególnie trudno w przypadku aktorów (i innych artystów). (Trzeba ich zresztą zrozumieć, bo pracują – by tak rzec – „sobą” i stale podlegają ocenom, dokonywanym pod różnym kątem: wyglądu, wymowy, wiarygodności itd.) Ale rozpoznanie wagi tej myśli pociąga także konieczność odrzucenia czy przekroczenia antropocentryzmu. Innymi słowy, jeśli chcesz rozwijać swoją technikę, musisz umieć nie tylko patrzeć dalej niż czubek własnego nosa, lecz uznać również – z wszystkimi tego konsekwencjami – że twój nos jest o stokroć mniej czuły niż nos beagla.

Teraz: kwestia postawy – to zagadnienie tyleż etyczne, co techniczne, z zakresu technik ciała. Pojmowanie problemu upodmiotowienia relacji, traktowania innych po partnersku jako kwestii wyłącznie etycznej wydaje się iluzoryczne. Zmiana nastawienia z uprzedmiotawiającego na podmiotowe, w którym kluczowe są zaufanie, otwartość i współpraca, w zasadniczy sposób rzutuje również na podejście, dobór środków technicznych i sposób ich rozwijania.

Często powtarza się, że po osiągnięciu pewnego poziomu technicznego, chcąc się dalej rozwijać, trzeba o technice zapomnieć, przekroczyć ją. Czyż nie jest podobnie z postępowaniem etycznym? Działanie według wpojonych, wyuczonych reguł czy norm moralności – to jedno, intuicja etyczna będąca emanacją serca-umysłu (chin. *hsin*), czyli sumienie, które jak pisał Frankl odkrywa przed człowiekiem „*unum necesse* – jedno, co jest konieczne” – to drugie. W tym przypadku „etyczne” to nie tyle zgodne z zasadami, ile z naturą rzeczy, którą rozmaite składy zasad próbują uchwycić i skodyfikować.

Poza tym – podobnie jak życie etyczne – technika zaczyna kwitnąć, gdy służy rozgrywce o..., a nie rozgrywce z...

Teatr nie jest rzeczą świętą, ale święta jest praca.  
Rzemiosło jest tym, co musi zostać ocalone;  
teatr może zginąć.

Jerzy Grotowski, za Lech Raczak *Obecność nieobecna*

Teraz o rzemiośle-sztuce.

Przyjmuje się, że istotą rzemiosła są umiejętności techniczne, sztuka zaś zaczyna się tam, gdzie się je przekracza, swobodnie wyrażając siebie i opanowując bez(w)ład materii. Sztuką byłoby więc tworzenie dzieł przesyconych „ja” artysty, jego pomysłowością, wrażliwością, wyobraźnią, a jednocześnie – to trochę staromodne, premodernistyczne, a przy tym paradoksalne – tworze-

nie pod wpływem natchnienia, czyli czegoś bezosobowego czy pozaosobowego, czegoś, co przekracza pojedynczość człowieka, a jednocześnie przenika jego jednostkowość, zagarniając jego najgłębsze intuicje i docierając do nieuświadomionych warstw. Rzemiosło w tym ujęciu pełniłoby rolę służebną – torując drogę tchnieniu inspiracji, temu, co mówi przez nas, co mówi nami.

Co jednak począć w takim razie ze sztuką obiektywną, podlegającą takimi prawdom, jak – dla przykładu – złote cięcie? Tą, o którą boje toczyli „dwaj G.” – Gurdżijew i Grotowski. Tutaj próba poprowadzenia wyraźnej linii demarkacyjnej pomiędzy rzemiosłem a sztuką wydaje się zwykłą stratą czasu. Ale rzecz tę można ująć i mniej górnolotnie. Dobry rzemieślnik poprzez swoją pracę również wyraża – pewnie mniej *explicite* niż w przypadku artysty – siebie, to znaczy swoje przekonania i wartości, którym hołduje. I można z dużą dozą prawdopodobieństwa przyjąć, że jeśli nie jest zwykłym wyrobnikiem, aspirować będzie do przekroczenia wymiaru czysto użytkowego i produkcji seryjnej, gdyż to praca funduje jego tożsamość. Sprawa ta komplikuje się jeszcze bardziej, gdy rzemieślnik jest jedną z szeregu osób współtworzących dzieło – tak jak ma to miejsce na przykład w przypadku wykuwania samurajskich mieczy, istnych dzieł sztuki. (Zob. film *Secrets of the Samurai Sword*.) To być może najlepszy przykład zapętlenia, o którym mowa. Obiektywne (czyli oparte o tradycję i technikę, o wyliczenia i prawidła) przenika się tu z intuicyjnym, jednostkowym, a i to jednostkowo-obiektywne obejmuje tylko jeden etap tworzenia, jest tylko ogniwem dłuższego łańcucha.

Zwykło się też sądzić, że rzemiosło stanowi podstawę sztuki, tak jakby były to dwie nakładające się na siebie warstwy. W praktyce jednak często, jak się rzekło, zespolone są one ze sobą i nie sposób jednoznacznie powiedzieć, gdzie kończy się jedno, a za-

czyną drugie. (Dobrze tę ambiwalencję ujmuje wyrażenie „rzemiosło artystyczne”.) Oczywiście jest sporo racji w mówieniu o rzemieślniczych podstawach, lecz warto zwrócić uwagę, że może to być mylące, „obosieczne”. Z jednej strony, bez podstaw bujamy w obłokach, z drugiej – skoro podstawa, to może i coś szlachetnego (jak u Stanisławskiego, który darzył rzemiosło estymą, a w pogardzie miał operujące sztafpą i szablonami wyrobnictwo, zgrywę), ale podrzędne, gdyż aspirować powinniśmy przecież wyżej, ku sztuce. I to najlepiej tej od dużej litery, tej – będącej rezultatem natchnienia. Toteż lepiej już chyba mówić o rzemiośle jako o rusztowaniu dla sztuki, obecnym na różnych poziomach twórczych zmagania.

Na koniec warto przypomnieć, że choć w języku angielskim w odniesieniu do rzemiosła używa się dwóch słów: *craft* (w znaczeniu rękodzielniczo) i *trade* (fach), rzemieślnika określimy najpewniej mianem *artisan*, czyniąc zadość jego umiejętnościom, jego sztuce. Samo zaś słowo *craft* to tyleż rękodzieło, co kunszt (niem. *Kunst* – sztuka, zręczność, biegłość).

Styczeń, luty, październik 2015

## × O treningu

Po co aktorowi trening? A jeśli już, to jaki? Na te pytania swoją praktyką i przemyśleniami dawali różne, choć utrzymane w podobnym duchu odpowiedzi najważniejsi dwudziestowieczni reżyserzy, tacy jak Brook czy Suzuki (pierwszy zamykał teatralną olimpiadę w 2016 roku, drugi ją otwierał). Odsyłam do nich, bo nic nie zastąpi lektury ich słów i studiowania ich praktyk.

Tutaj powiem najprościej. Trening jest przygotowywaniem się na spotkanie z Inną i z Innym. Czyli z niewiadomą, zagadką, z nieprzewidywalnym, z odmiennością. Zmiennych dotyczących tego spotkania jest tak wiele, że nie sposób uwzględnić wszystkich, wszystkiego przewidzieć – co sprawia, że trening zawsze będzie czymś prowizorycznym, nieidealnym. Zmienne te obejmują: porę roku i dnia, pogodę, aktualne wydarzenia i nastroje społeczne, liczbę widzów, charakter przestrzeni i jej akustykę, kondycję aktorów i fakt, który to już tydzień, miesiąc, rok ich pracy. I w tego typu siatce zależności (oczywiście w rzeczywistości o wiele ciałniej splecionej, gdyż czynników jest więcej) musi odnaleźć się aktor. To właśnie dlatego musi trenować. I bynajmniej przepróbowanie materiału spektaklowego nie wystarcza, bo spektakl jest jak żywe stworzenie, które łatwo „spłoszyć” i sprawić, by – mówiąc językiem sportowym – „falował”, tzn. raz był lepszy, raz gorszy, momentami świetny, chwilę później „notował przestój”. Falowanie pojawiać się może w obrębie pojedynczego spektaklu lub dotyczyć kolejnych powtórzeń. Trening przydaje się, aby temu przeciwdziałać, pomocny jest szczególnie wtedy, gdy nie idzie, gdy spektaklowa „maszynka” mimo przygotowań na próbach z różnych powodów zacina się, zaciera niczym źle nasmarowany silnik. Smarem, który ma temu przeciwdziałać, są ćwiczenia.



Antropologia teatru uczy nas, że ćwiczenia ciała, głosu, wyobraźni, refleksu, temporytmu itd. wpisują w ciało-umysł-ducha aktora określone wzorce reakcji, warunkują je, co widz percypuje, często tego świadomie nie przyswajając i niekoniecznie zwracając na te sprawy uwagę, bo odbywa się to – jak udowadniają kognitywiści – na poziomie neuronalnym. To wytrenowane ciało-umysł-duch jest tym fundamentem, na którym stanąć może mały domek spektaklu. I jeśli ten fundament skruszeje, wówczas w chwilach scenicznych zawahań częstokroć zaczyna się „pompowanie” emocji, działanie na siłę, najczęściej objawiające się poprzez nadmierną gestykulację, podniesiony głos i swoistą frenezję ekspresji. Pewność co do znaczenia tego, co chcę przekazać i pewność siebie w tym procesie jest oszczędna, nie potrzebuje nadmiaru, braki niweluje taktownie i bez wytężania się. Ta pewność płynie z długofalowego treningu oraz ściśle z nim związanej postawy.

Jak się przygotowywać? Jak ćwiczyć? Na pewno trzeba uwzględnić fakt, że ćwiczenia muszą być indywidualne i ewoluować, gdyż wciąż się zmieniamy (starzejemy z każdą godziną, minutą, sekundą – stety, niestety, stety). Tutaj przydatną wskazówką może być szukanie równowagi pomiędzy tym, co ustalone (czyli powtarzane w długofalowych okresach), a ćwiczeniami co rusz nowymi, pojawiającymi się na krócej, wprowadzanymi dla przywrócenia świeżości. Ten pierwszy typ pracy przypomina drążenie studni, pogłębianie tego, co już poznaliśmy, ten drugi – otwieranie puszkę Pandory, czyli wchłanianie nowego. Ale nie to jest zasadnicze. Najważniejsze jest, by nie oddzielać „jak” od „dlaczego”. To, w jakiej sprawie rozpoczęliśmy pracę, wpływa na trening. Jeśli zabraknie tego typu sprzężenia, ryzykujemy, że ćwiczenia wyrodzą się w powtarzane do znudzenia schematy. Staną się rutynowe.

Równowagi szukać można też między tym, co powtarzalne, a tym, co wydarzeniowe. I to mimo tego, że trening z założenia opiera się na repetycji. Szukanie niepowtarzalności, czy może lepiej – otwarcie się na niepowtarzalność wiąże się z gotowością do zmiany planu, obranego kierunku, do wprowadzania modyfikacji. Ale nie tylko. To również szukanie przekraczania tego, co codzienne (bo codziennie uprawiane). Szukanie niezwykłego w zwykłym – poprzez bycie w pełni, które jest byciem-w-odpowiedzi. Bycie tu i teraz. Jak podczas spektaklu. Jak w życiu.

Trening jest swoistym tłem pracy. Czymś, do czego można się odwołać w pełnej niepewności i podlegającej presjom dziedzinie, jaką jest kreacja. Dzięki niemu można starać się przekroczyć strach, uniknąć niebezpieczeństwa agresji i/czy autoagresji, będących pochodną lęku, że tym razem nic nie znajdziemy, że na nic się nie wpadnie, że się nie uda, że nie sprostam, że nie sprostasz, że nie sprostamy.

Jak przygotowywać się na nieznaną? Trzeba uwzględnić w procesie treningu aktorskiego szeroki diapazon napięć, mając na uwadze to, że aktor poddany jest różnym presjom. I przygotowywać się (go, ją) na nie. Niestety. Niestety – bo oznacza to, że trening wcale nie musi być działaniem „miłym”, związanym z konsumpcją wydzielanych endorfin. Innymi słowy, to nie pigułka szczęścia, lecz nierzadko ciężka i stresująca harówka. Tyle że jeśli tak o nim będziemy myśleli i tak do niego podchodzili – będzie on harówką w dwójnasób.

Kiedy? Gdzie? W jakiej dawce? Z kim? Pytania o trening można by mnożyć. Ale na nie łatwiej odpowiedzieć (zawsze indywidualnie!) niż na pytania: „co robić?”, „po co?” oraz „jak?”. Trzeba – jak zwykły mawiać Brook – mniej mówić, więcej robić. Bo

praktyka pojmowana i uprawiana jako proces bardzo często przynosi odpowiedzi na te pytania, które nawet jeszcze nie zdążyły się pojawić...

14 i 30 listopada 2016

9 marca i 3 kwietnia 2017

## × O metodzie i metodyczności

Coś takiego jak metoda może być w pracy teatralnej szkodliwe. Co innego podejście metodyczne – ono często okazuje się przydatne.

Ta pierwsza może być niebezpieczna, bo daje złudną nadzieję, że posiada się klucz otwierający wszystkie zamki, sprawdzony przepis, dzięki któremu za każdym razem udaje się wspaniały wypiek, magiczną formułę przemieniającą od ręki to, co toporne, w złotą myśl. Tymczasem rzeczywistość jest bardziej złożona i wielowymiarowa – niczym drzewa nie udaje się jej wcisnąć do pudełka czy oprawić w ramki. Metoda to jak przepis na sukces, procedura startowa czy instrukcja obsługi. Oczywiście nie wyklucza wariantowości, może uwzględniać odchylenia od normy i obejmować plan B czy nawet C. A jednak w teatrze – dziedzinie pogmatwanej jak życie – często nie sprawdza się (albo sprawdza, lecz tylko w ograniczonym zakresie). Tak jak często nie sprawdza się w sytuacji zdobywania ukochanego czy zaledwie upatrzonogo partnera lub partnerki. Relacja międzyludzka (a taką jest relacja teatralna) skrzy się przecież, mieni odcieniami, ulega nieustannie przemianom, jest – niestety? – chimeryczna. Czy znaczy to, że nie ma w niej prawidłowości, żadnych stałych, sekwencji powtórzeń, które są pewne, wzorców zachowań? Pozornie tak jest – i metody (np. psychologiczne) na tym bazują (a czasem żerują). Tyle że w ostatecznym rozrachunku okazuje się najczęściej, że prawidłowości to były nasze projekcje i chciejstwo, powtórzenia to iteracje, a wzorce to niedokładne szablony. Metoda zazwyczaj dopasowuje do formy, która przykrawa, ucina to, co od niej odstaje. Zawłaszcza to, co tajemnicze i niewytłumaczalne, a potem mieli i wypluwa wygładzone i obłe. I przez to obdarza utudą skuteczności. Choć przyznać trzeba, że czasami bywa efektywna, a przez to jest tym bardziej zwodnicza.

Co innego podejście metodyczne, które jest niczym zawór bezpieczeństwa. Gdy przypominamy kocioł, w którym wrze od pomysłów, przeczuć, emocji i niepewności, odwołanie się do uporządkowania (czyli np. „dobrze jest zrobić to w takiej a takiej kolejności”), cierpliwe wysłuchanie dobrych rad (czasami udzielanych samemu sobie) może okazać się pomocne. Nie wiemy, jak zacząć – w głowie, w sercu, w ciele przelewa się, grozi erupcją. Co wtedy? Umiejętność zaczynania za każdym razem jakby od zera (oczywiście to niemożliwe, bo kolejne doświadczenia odkładają się w nas jak warstwy czy może dokładniej – przylegają do nas jak sieć; to dlatego słówko „jakby”), jakby się było debiutantem, umiejętność powrotu do źródeł, do podstaw – to element podejścia metodycznego, jak w rzemiośle. Uporządkuj swój warsztat, posprzątaj skrzynkę narzędziową, umyj podłogę, wymaż to, co wcześniej, aby mogło zaistnieć to, co dziś, teraz, już i tutaj. Gdy trafisz na blokadę, w ślepy zaułek, nie wal głową w mur wciąż i wciąż, tylko szukaj szczeliny, dzięki której można będzie rozsadzić zator. A żeby ją dostrzec, zmień kąt patrzenia, wdrap się na drzewo (dosłownie!), zawiśnij głową w dół – spójrz inaczej, nie tak jak co dzień. Metodycznie, tzn. z konsekwencją i uporem (godnym lepszej sprawy), choć może i nieco chaotycznie i niezbyt zręcznie uciekaj przed rutyną, zejdź z przetartego (również przez samego siebie) szlaku, świadomie daj się wytrącić z równowagi. Sam się z niej wytrąć. I nie myśl, że to się sprawdzi za każdym razem, bo praca w teatrze to jak chodzenie po polu minowym i dobre rzemioło z całą jego powtarzalnością wcale nie zapewnia przeżycia. Podejście do zadania czy problemu z ufnością (choć bez zadufania) we własne siły (choćby niewielkie) jest kluczowe, choć nie jest kluczem-metodą, wytrychem. Nie zniechęcaj się porażkami, kryzysami – są niezłą lekcją (mimo że zawsze lepiej uczyć się na błędach... innych).

Ale czy podejście do samego siebie (bo przecież z siebie wydobynam to, czym chcę się – w swej bezczelności – podzielić) i do innych jak do płochliwego zwierzęcia, które w każdej chwili może czmychnąć w zarośla – czy ono w ogóle może być metodyczne? Będzie takie, jeśli będzie jednocześnie otwarte na niespodziewane i uwzględniające wcześniejsze doświadczenia, lecz bez ich absolutyzowania. Będzie takie, gdy przenikać je będzie i delikatność, i stanowczość – naraz. I wreszcie: gdy będziemy znać reguły (takie np. że należy pracować równomiernie, a nie zrywami) i wiedzieć kiedy, jak i dlaczego warto a nawet należy je odrzucać.

14–15 listopada 2016

## × O nie-reżyserowaniu

Nie możesz sprawić, by coś się wydarzyło;  
możesz jedynie stworzyć warunki, w których coś się wyłoni.

Anne Bogart *And Then, You Act*  
przeł. Grzegorz Ziótkowski

Wymiar procesualny pracy teatralnej częstokroć liczy się nie mniej niż rezultat, przedstawienie. Czasem spektakl stanowi zaledwie efekt uboczny ponawianych prób wniknięcia w dane zagadnienie przy użyciu teatralnych narzędzi. Proces poszukiwań – czy raczej płącząca się wiązka procesów – toczy się w specyficznym mikrokosmosie ludzkich energii, kształtowanym wciąż na nowo. Reżyserię kojarzyć więc można (szczególnie w teatrze studyjno-laboratoryjnym) z nadzorowaniem procesów, czy – używając innego słownictwa – ze sprawowaniem nad nimi opieki. Z regulowaniem przepływów.

Oczywiście, inicjowanie procesów, tworzenie dla nich ram oraz podejmowanie decyzji (np. dotyczących skrótów – reżyser to ten, kto dzierży nożyczki!) równa się władzy, a ta – odpowiedzialności. Meyerhold mawiał, że reżyser na próbie musi być jak dowódca na polu bitwy. Specyficzny przykład Kantora pokazuje, że czasem nie sposób uniknąć języka rozkazów i poetyki dekretu. Warto jednak – dla równowagi – przypomnieć ideę „wielowymiarowej wizji” Brooka, czyli wyobrażenia, które nie powstaje w umyśle jednego człowieka, by zostać później wyprojektowane na innych, lecz ukonkretnia się jako wypadkowa wysiłku, napięcia wyobraźni wielu osób, jest rezultatem ich dostrojenia się do siebie, ich wzajemnego wsłuchania. Taka reżyseria przypomina moderowanie, płynnie przechodzące w dyrygenturę.

Jak mówił Brook, reżyserowanie (*directing*) to obszerne pojęcie, obejmujące z jednej strony dawanie wskazówek (*directions*), a z drugiej – wyznaczanie głównego kierunku (*direction*). Oznacza zarówno kierowanie (trzymanie sterów), jak i przewodnictwo, wskazywanie innym i sobie samemu kierunku.

Co jednak począć z mającą w oddali niczym horyzont ideą reżyserowania przez niereżyserowanie, to znaczy bez podpowiedzi, dyrektyw czy naprowadzania, bez mentorstwa, coachingu, wodzowskiej charyzmy, bez pełnienia misji koordynatorskiej czy rozjemczej, bez choćby szczypty manipulacji? Czyżby był to miraż z gatunku „sztuka walki bez walki”...?

Ponawiam z uporem godnym lepszej sprawy ćwiczenia i wprawki w nie-reżyserowaniu. Często notabene z mizernym skutkiem. Staram się stworzyć wówczas środowisko – przygotować miejsce pracy, zadbać o fonosferę (muzykę, pieśni, słowa, dźwięki), światła i rekwizyty. Przypominam aktorom, aby traktowali wszystkie te elementy, jak równoprawnych partnerów, zasługujących na jednakowy szacunek i uwagę. Potem aktorzy mają rozgrzać ciała i głosy, co pomaga wytworzyć „twórcze samopoczucie” (Stanisławski), nastrój. Mają nastroić siebie jak instrument, siebie-instrument. I gdy wszystko jest naszykowane, a aktorzy znają już materię przedstawienia, dają impuls – teraz ich zadanie polega na ożywieniu tego świata i podzieleniu się swoją dynamiką, żywiołowością, wrażliwością i wyobraźnią w tym otoczeniu. A przy tym chodzi o udzielenie wszystkim wspomnianym partnerom odpowiedzi, wejście z nimi w żywy dialog. (Można jeszcze podać tonację, w jakiej toczyć się ma ta rozgrywka.) I zdarza się wtedy (choć nieczęsto), że zbędne są ustalenia, nad którą sceną czy sekwencją ma przebiegać praca, bo wszystko zdaje się toczyć, a może rzeczywiście toczy się samo przez się. Sceny, etiudy, re-



lacje między grającymi wyłaniają się wówczas jakby same, same wydają się rozwiązywać supty interpretacyjne i inscenizacyjne węzły. Nie wolno się wtedy wtrącać. Czas na nadawanie kształtu tej rzeczywistości, na komponowanie jeszcze nadzieje. A po nim, ponownie pojawi się czas oddychania, życia – teraz w wyraźniej wytyczonych granicach.

Nie-reżyserowanie to zatem usuwanie przeszkód, przypomina zbieranie kawałków rozbitego szkła spod nóg bawiących się, grających, rozigranych dzieci. Jest radosne i aprobujące, spokojne jak aktywna uwaga. Jest troskliwe. I bez reżyserowania pewnie niemożliwe...

Styczeń, maj 2015

× O teatrze, który powołuję do życia razem  
z bliskimi osobami

Od tego teatru pragnę trzech rzeczy. Po pierwsze, na podstawowym, pragmatycznym poziomie, oczekuję, że dostarczy mi spełnienia, wiążącego się z zadowoleniem, satysfakcją z potrzebnej i celowej pracy, wykonywanej własnymi rękami i płynącej z serca. Pracy *hand and heart made*. Pracy, w której dba się o jej jakość, i wykonuje się ją ochotniczo, z własnej i nieprzymuszonej woli dla – jak powiedziałaby Kurt Vonnegut – „grubej panienci”. Pracy na sto procent, bez markowania i bez pobłażania. Pracy *full size* i... *full stop*.

Po drugie, że teatr ten wniknie we mnie, wsączy wszystkimi kanałami. Że – nade wszystko – uderzy mnie dźwiękiem, poruszy ważnym słowem, że wyostrzy słuch, zanurzy mnie w audiosferze, w której harmonia i dysonans to pozorna sprzeczność. Że będzie to teatr ucieleśnionych metafor – ukonkretniających się synchronicznie lub asynchronicznie na płaszczyźnie dźwiękowej, wizualnej i somatycznej. Że będzie to teatr subtelnej energii – tak subtelnej, jak delikatny bywa oddech wojownika.

Po trzecie i najważniejsze, że teatr ten będzie miejscem skupienia i intymności, a jednocześnie miejscem, gdzie nie ma się gdzie schować. Gdzie działa się z premedytacją, by pozbyć się premedytacji. Gdzie zadaje się ważne pytania o człowieka i o ludzi – pytania, których nie zagłusza medialny jazgot. Gdzie trzeba stanąć twarzą w twarz z prawdą o sobie i swych ludzkich, jednostkowych i gatunkowych, uwarunkowaniach. Że stanowić będzie osobiste wyzwanie i poprowadzi poprzez szereg stopni i poziomów – od ciszy nabrzmiałej oczekiwaniem do *anagnorisis* – rozpoznania, przejrzenia na oczy, dokonującego się w „ciszy

ożywionej świadomością” (Brook). Bez roszczeń do wywołania *kátharsis*, bez nadziei na nie.

Sierpień 2014, styczeń, luty, październik 2015

## × O powinnościach

Unikanie zaciągania (emocjonalnych) zobowiązań, unikanie odpowiedzialności za innych (często też za samych siebie), dryf – bez kotwicy, hamulców i... krzyż pokory. Czyż nie takie nastawienie określa pokolenie tak zwanej płynnej nowoczesności? I czy na dłuższą metę (poprzez kolejne generacje, czyli racje, porcje genów) da się ono utrzymać? Przecież w ostatecznym rozrachunku po stronie „winien” zawsze piętrzyć się będą kolejne pozycje – już choćby z racji urodzenia (przez kogoś), czyli – innymi słowy – z racji otrzymania w posagu kodu genetycznego, charakteru, temperamentu (czy jak to jeszcze inaczej nazwać), nie mówiąc o uformowaniu się w nas pamięci. Oddać dług, choćby częściowo, możemy – na przykład – poprzez ustawienie drogowskazów, oznaczenie trasy dla tych, którzy przyjdą po nas.

Piszę tak, bo być może ta „rachunkowa” frazeologia trafi do osób podporządkowujących się regule kalkulacji. Typ ten jest dziś bądź co bądź w przewadze. I to również – o dziwo – wśród młodych, zazwyczaj nastawionych idealistycznie osób.

Maj, sierpień 2014

## × O Pogorzelsku

A może należałoby wyobrazić sobie szczęśliwego Syzyfa,  
bowiem Mouawad – podobnie jak Camus –  
nie wzywa do wycofania się, ale – wręcz przeciwnie –  
do wycieńczającej pogoni za wysiłkiem odkupienia.

Georges Banu *Teatr pod napięciem*  
przeł. Piotr Olkusz

*Pogorzelsko* Wajdi Mouawada to sztuka o wywiązywaniu się ze zobowiązań. To tragedia powinności, pozornie pozbawiona odniesień transcendentnych.

Jej główną bohaterką jest matka, którą jej własna matka zmusiła do pozbycia się dziecka będącego owocem zakazanej miłości. Stało się to, gdy bohaterka miała czternaście lat, co było w jej przypadku tragicznym, niezawinionym zbłądzeniem i co okazało się brzemiennie w skutkach. Potem zaś Nawal Marwan nie mogła, nie była w stanie przyjąć na siebie obowiązku wychowania swych kolejnych dzieci – bliźniąt – w miłości. Przede wszystkim dlatego, że były owocami gwałtu, jak później odkryła – kazirodczego.

Tragiczna sytuacja, w jakiej znalazła się heroina wraz ze swoimi dziećmi, jest pochodną rujnującej jej życie bratobójczej wojny. Ta zaś stanowi emanację „terroru sytuacji”, jak określić można za jednym z *hommes remarquables* kulturowo usankcjonowane schematy ludzkich działań i zachowań, ufundowane na religii, używanej jako narzędzie dominacji i opresji. Nawal Marwan stara się swą własną śmierć przemienić w przestanie dla całej trójki swych dzieci. Czyni to, aby pomóc im osiągnąć dorosłość, co wiąże się

z rozpoznaniem własnej tożsamości i z wzięciem odpowiedzialności za swoje wybory, za swą niezależność i indywidualność, a także z tym, by umieć dostrzec własne powinności. Być może bohaterka „obdarowuje” ich własną śmiercią, bo wcześniej nie mogła, nie była w stanie ofiarować im swej miłości, spowić je nią, otulić uczuciem?

Jej wielkość, wielkość tragiczna, objawia się właśnie w tym geście – geście poświęcenia się własną śmiercią. Aktywna postawa wobec tego, co ostateczne i nieuniknione, oznacza w przypadku Nawal Marwan konfrontację z tym, co uderza w newralgiczne punkty jej życia, w miejsca intymne – w miłość, w macierzyństwo; oznacza konfrontację z nienawiścią, gniewem, gwałtem i zemstą. To dlatego wierzę, że treści zawarte w jej przesłaniu, stwierdzenia umieszczone w jej testamencie, a potem w listach do trójki dzieci, a także ton tego przesłania, mają szansę wzbudzić w nas drżenie, wywołać uczucie trwogi, współodczuwanie. To, z jaką godnością Nawal Marwan mierzy się z życiem i śmiercią, może pomóc nam otrząsnąć się, oczyścić percepcję i dostrzec inny wymiar człowieczeństwa, nierzadko skrywany w otulinie codzienności.

Napisałem na wstępie, że sztuka Wajdi Mouawada pozbawiona jest odniesień transcendentnych – nie wspomina się tu o bogach, religii, fatum, przeznaczeniu, a pogrążeni w nienawiści ludzie zdają się krzywdzić siebie wzajem sami z siebie. W poruszającym filmie o tym samym tytule, którego scenariusz powstał na podstawie sztuki, rzecz ma się zgoła odmiennie. Nie ma w nim żadnych wątpliwości, że u podstaw katastrofy tkwi ideologia religijna. I to dlatego najpewniej w zakończeniu filmu rozbrzmiewa przejmująca pieśń w wykonaniu Ciary Hendrick (mezzosopran), skomponowana przez Grégoire'a Hetzela do tych m.in. słów Nie-

tzschego skierowanych „do wszystkich i do nikogo”: „Krwawimy wszyscy na tajemnych stołach ofiarnych, smalimy się i smażymy wszyscy ku czci starych bożków” (*To rzekł Zaratustra*, przeł. Sława Lisiecka i Zdzisław Jaskuła, *O starych i nowych tablicach*, 6). W obu jednak przypadkach – i w filmie, i w sztuce – metafizyka *Pogorzelska* nie jest metafizyką boskich interwencji w odpowiedzi na ludzką przewinę, a jeśli już miałaby dotyczyć rzeczywistości transcendentnej, byłaby raczej metafizyką ludzkich emanacji. Świat ludzki, uformowany przez ideologię, naznaczony jest gwałtem, skorodowany, przeżarty nienawiścią, wytracony z kolein, pozbawiony równowagi. Kobiety krzywdzą w nim kobiety pod dyktatem i pod dyktando mężczyzn. Ci zaś pozbyli się swej niezależności (lub nigdy jej nie zdobyli) i karmią się religijnymi sloganami. W tym ujęciu szereg postaw religijnych jawi się jako jednorodna siła krusząca ludzką indywidualność i niezależność sądu i działań. To dlatego matka Nawal Marwan zmusza swą córkę do pozbycia się dziecka, które poczęła w związku z osobą innego wyznania (tak jest w filmie, w dramacie możemy to sobie jedynie dopowiedzieć). Zmusza ją zresztą wbrew sobie, wbrew swym matczynym uczuciom, wbrew temu, co podpowiada jej matczyne serce. Czyż trzeba dodawać, że dokonuje się to przede wszystkim pod presją ideologii religijnej?

Przeciwwagą dla tego zwichniętego świata ludzi jest tu świat natury, wcale nie sielankowy, rozpościerający się pomiędzy żywiołami ognia i wody, pomiędzy tym, co spalone, wysuszone i tym, co wilgotne, mokre. To ważne, że na postaci *Pogorzelska* padają zarówno promienie słońca, jak i krople deszczu. Ta rzeczywistość przepływa i przekształca się w nieustannym rytmie przemian (silnie zaznaczony jest w dramacie cykl roczny), zgodnie z naturą rzeczy, nie bacząc na poronione wykwity poczerńiałych mózgów. Zawstydzają nas ona czy koi? A może jedno i drugie?

Tam, gdzie człowiek oddaje się na służbę ideologii lub/i ulega jej presji, a przy tym nie chce pamiętać, że jest częścią natury, że natura – by tak rzec – leży w jego naturze, dojść musi do tragedii rozpadu więzi rodzinnych, po którym nie sposób już wyrysować grafu widoczności wieloboku.

Jak w antycznej tragedii... Albowiem *Pogorzelisko* wpisuje się w antyczny wzorec – bliźniaki niczym Edyp rozwiązać muszą zagadkę, ujawnić przyczynę milczenia matki. Ten oczywisty trop nie powinien jednak przesłonić bardziej jeszcze podstawowej zbieżności ze starożytną matrycą. Działania bohaterki stanowią wariant stojącej u źródeł tragedii „głębokiej gry”. Ta „gra głęboka” – jak przekonuje Dobrochna Ratajczakowa – rozgrywa się „o stawkę bardzo wysoką, bo uzależniającą istnienie i powodzenie zbiorowości od czynów jednostki”. Nie sądzę, aby tą zbiorowością była tutaj tylko rodzina, ród czy klan.

Sprawa ta nasuwa na myśl pytanie o podstawę, na której budować by można aktorsko-ludzką wiarygodność w konfrontacji z tekstem sztuki takiej, jak *Pogorzelisko*? Czy będzie nią psychologiczna identyfikacja z postaciami? To ryzykowne, bo najczęściej nasze życiowe doświadczenia nijak się mają do doświadczeń postaci tragicznych, takich jak Madame Marwan, ukonkretniających esencję ludzkiej kondycji. Intuicja podpowiada mi, że jedynym fundamentem, by starać się pozyskać wspomnianą wiarygodność, może być uczciwość w stawianiu samemu sobie pytań zasadniczych. Pytań tego rzędu – zachowując rzecz jasna stosowne proporcje – które musiała sobie zadać Nawal Marwan, pogrążająca się w milczeniu na pięć lat. Oczywiście nie ma mowy, aby konsekwentne podążanie za tym ciągiem myślowym doprowadziło nas do teatru psychologicznego. Chodzi raczej o teatr dążący do osiągnięcia wymiaru tragicznego, o teatr drążący,



który może stać się narzędziem samopoznania, niczym skalpel przecinający tkankę człowieczego bycia. A dzięki temu teatr ów może mieć szansę odzyskania godności jako jedna z podstawowych form wyrazu artystycznego.

Maj, czerwiec, sierpień, wrzesień 2014, luty, październik 2015

## × O Synu Szawła

Twoja smutna cierpliwość  
pełna uwagi osłaniała nas przed obawą,  
była lekcją dni obcowania ze skrytą  
śmiercią, z nikczemnością hieny  
żerującej na gruzach i schwytanej w mroku  
przez straż pilnującą wyładunku, był to  
rachunek ścisły małych liczb

Salvatore Quasimodo *Do Ojca*  
przeł. Artur Międzyrzecki

Stajemy twarzą w twarz ze ścianą liściastego lasu. Ta konfrontacja kończy film o doświadczeniu Auschwitz – *Syn Szawła*. Zielone liście to życie. Życie to wiatr w listowiu. I woda czerpana przez korzenie. Szary jest popiół, który widzimy wcześniej, jego hałdy, wsypywane metodycznie rękami więźniów do rzeki. Szary jest gęsty dym palonych zwłok, który przypomina mgłę. Las jest na wyciągnięcie ręki, stoimy przed nim. Może oznaczać niemożliwą wolność, wolność niedosiężną, lecz wydaje mi się, że tutaj nie chodzi o metaforę. Las jest sędzią. A raczej bezstronnym obserwatorem ludzkiego opętania. Drzewa patrzą na nas i widzą. Widzą. Na swój sposób. Widzą nas na swój sposób. Nie osądzają, lecz umożliwiają pozaludzki osąd, jeśli spojrzeć choć przez chwilę z ich perspektywy, ich oczyma. W tym sensie są i nie są sędziami.

Chwilę wcześniej Szawel razem z grupą desperatów z Sonderkommando, uciekinierów z obozu zabłąkał się do zburzonego czy spalonego domostwa w lesie. Inni gorączkowo dyskutują, co robić. On widzi chłopca. Być może jest to ten sam chłopiec, którego

zwłoki starał się – bezskutecznie – pochować, a może inny, może jakiś chłopiec ze wsi. Może to ten chłopiec-poślaniec od Godota, który ma powiadomić oczekujących, że i dziś jego pan nie przyjdzie... Czyżby zatem to Bóg w nagrodę czy może za karę zesłał na Szawła wizję czy iluzję zmartwychwstania? W nagrodę? Za czyn sięgający najgłębszych pokładów człowieczeństwa – działanie próbujące ocalić godność drugiego człowieka, bezbronного dziecka, które Szaweł w głębinie rozpaczy wcześniej usynowił lub które rzeczywiście było jego synkiem. Za karę? Za to, że podejmując się takiej misji, naraził życie tych, którzy wciąż trzymają się życia i żywią nadzieję. Naprawdę Bóg był łaskaw mieszać się w sprawy ludzi?

Chłopiec złapany zostaje przez jednego ze strażników z oddziału pościgowego, który odpycha go jednak, aby nie przeszkadzał w tym, co ma za chwilę nastąpić w pobliskiej ruinie. Chłopiec biegnie w kierunku lasu i znika pośród drzew. Słychać krótką salwę z karabinu maszynowego. Już po wszystkim. Moment wolności i nadziei w grupie trwał tylko chwilę dłużej niż moment epifanii Szawła, a może tak samo krótko.

Gdy Szaweł widzi chłopca, gdy ten mu się objawia, na jego twarzy pojawia się delikatny uśmiech. Zastygła twarz muzulmana, człowieka otępiełego, chodzącego trupa, przypominająca maskę niczym w *Akropolis* Teatru Laboratorium, ta twarz – ożywa. To drugie „zmartwychwstanie”, po pierwszym chłopca. A może to tylko złudzenie, że to dobro przebija się przez tępotę i zobojętnienie? Czy dobro wywołane zostało desperackim aktem człowieka pogrążającego się w otchłani? Czy stawiało się i objawiło jako przedśmiertna błogość? I to pomimo, że powinność nie została spełniona, gdyż zwłoki chłopca uniósł wcześniej nurt rzeki? Tyle że uśmiech Szawła nie kłamie, niczego nie maskuje.

Jest mimowolny, jak dreszcz przeszywający ciało. To jakby pogłos apokatastazy, który zdaje się docierać do nas z przejścia między tym a tamtym światem. Znakami zapytania i mnożeniem „może” bronię się przed realnością tego uśmiechu. Nie wiem co począć ze sprzecznością, w jakiej pozostaje on z upodleniem człowieka przez człowieka. Jestem nieufny i bezradny. Bezradny, bo nieufny?

Sztuka to gospoda pod znakiem zapytania. Jest zbędna? Jest zbytciem? Ma rację bytu tylko jako hymn pochwalny lub oczyszczenie? Lub wtedy, gdy przynosi pociechę i ukojenie? Lub gdy jest wstrząsem? A jednocześnie artyzm to przestrzeń pytań zadawanych sobie, drugiemu, drugiemu i sobie. Jest paradoksalnym miejscem, stwarzającym szansę na przekroczenie uwarunkowań doczesności. Miejscem konfrontacji z sobą samym, tu i teraz, teraz i zaraz. Prawdziwa sztuka nie czeka, nie puka – bez ceregieli wchodzi w nas, jak w masło. Czy wciąż chcemy i wciąż potrafimy korzystać z szansy, jaką daje?

Tak, jest możliwa sztuka po ludobójstwach. Po genocydzie, po holokaucie, po Kambodży, Rwandzie i po bestialstwie Tazmamartu. I po tym ludobójstwie, o którym pisał Pasolini – cichym czy wrzaskliwym ludobójstwie zachodniego konsumeryzmu. Co więcej, jest możliwa sztuka o ludobójstwie. Dowodzą tego Werfel i Ben Jelloun, teraz Nemes. Sztuka to naturalna emanacja ludzkiej kreatywności, tego, co człowiek ma najcenniejszego – wyobraźni. To potrzeba taka sama jak głód czy wypróżnianie. Wyraża się w niej ludzki głód wolności i pragnienie transgresji. Będzie więc trwała, będzie się odnawiać ze zgliszcz, ruin, z pogorzelniska, re-generować. I potwierdzać swoją niezbędną, choćby tylko jako sposób na to, by pamiętać. Syn Szawła w dobie selfie z Auschwitzem w tle może stanowić tego przykład.

Ale wartość tego filmu jest większa. Niczym najwybitniejsze przedstawienia teatralne umiejscawia nas w *tu i teraz*. Kino z zasady jest bezpieczniejsze niż teatr, bo w sensie materialnym jest przewidywalne. Cóż bowiem może się stać podczas projekcji na płaskim ekranie? Spalić taśma w projektorze? Zawiesić obraz? Przesterować dźwięk? W teatrze zasadniczo nigdy nie wiadomo, co się wydarzy. Może być i czasem bywa groźnie – i dla aktora, i dla widza. Ale to kino – to kino tak okrutne, jak okrutny teatr Artauda, z którego zdaniem Susan Sontag widz nie powinien wyjść moralnie czy emocjonalnie nietknięty. I wcale nie dzieje się to tutaj tylko dzięki temu, że film podlega rygorowi formy – konsekwentnie realizowanemu, specyficznemu sposobowi filmowania z perspektywy głównej postaci, który sprawia, że widz wciągnięty zostaje w rzeczywistość fabryki śmierci, wpada w tryby maszyny zagłady, która staje się tu niemal namacalna. Chodzi raczej o brak kompromisów – inaczej niż w filmie *W ciemności* Agnieszki Holland, tutaj dzielimy straceńczy los więźniów przez cały czas. Nie ma, jak tam, wytchnienia, możliwości opuszczenia choćby na chwilę upiornej rzeczywistości. Jak w antycznej tragedii raz puszczona w ruch akcja toczy się nieubłaganie, czas zagęszcza się, staje się „czasem gęstym”, nie ma odwrotu, katastrofa jest nieunikniona. Tu – inaczej niż w teatrze – stroni się jednak od metafor, a mimo to dzieje się to samo, co u Becketta, co u Kantora. Realność przeszłości objawia się i ukonkretnia, niemalże materializuje. Jestem tam i wtedy, tu i teraz zostaję obnażony, ogołcony. Zawołano do mnie, bym stanął w prawdzie o człowieku. A poprzez to w obliczu swojej własnej prawdy. I odpowiadam na to zawołanie. Jak do tego doszło? Nie wiem. Może poprzez sugestię bluźnierstwa, prowokowanie transcendencji, o którym pisałem? Wiem tylko, że nie stało się to poprzez utożsamienie. Identyfikacja, jak w tragedii, wbrew pozorom, wcale nie jest możliwa. Poza tym byłaby w tym przypadku czymś niedorzecznym.

Do tego kina nie wchodzi się bezkarnie. Boli, bardzo boli. Obiecuję sobie, że nie obejrzę tego filmu po raz drugi. Konfrontacja z nim powinna pozostać doświadczeniem jednorazowym. Wiem, że nie dotrzymam tej obietnicy. Pokażę go kiedyś swojemu synowi. A potem pójdziemy do lasu, może w Brzezince. Będziemy rozmawiać – albo milczeć.

Wrocław, 29–31 stycznia, 2 lutego 2016

Poznań, 9 marca 2016

## × O ludzkim wymiarze ciszy

Sądzi się, że tylko w przyrodzie, w samotności przyrody można doświadczyć tej najgłębszej ciszy... na pustyni.  
[...] Ale ta najgłębsza cisza zdarza się również w teatrze,  
[...] aktor wykonał jakiś gest albo powiedział jakieś zdanie, jedno spojrzenie, jakaś pauza, i nagle zjawia się ta wielka cisza – głęboka jak podziemna grota, wstrząsająca cisza.

Tankred Dorst we współpracy z Ursulą Ehler *Ja, Feuerbach*  
przeł. Jacek St. Buras

Cisza to nie milczenie. To brak dźwięku, nie słów.

Pomiędzy napiętą ciszą nieporozumienia i braku chęci zrozumienia (tzw. ciche dni) a dojrzałą i pełną ciszą akceptacji, jedności i współodczuwania, gdy słowa i inne dźwięki okazują się zbyteczne, gdy panuje spokój, rozciąga się obszar ludzkich relacji.

Ten pierwszy wymiar ciszy wiąże się z represją, z uciszaniem, z cenzurą lub autocenzurą. To cisza wynikająca z pozbawienia prawa głosu lub z braku woli, braku zainteresowania, żeby wystąpić. Ta cisza ciężka, zapada, jest ciężka, głucha. Kamienna. „Głęboka jak podziemna grota”. Jak cisza Kordelii.

Ta druga jakość ciszy objawia się poprzez harmonię, równowagę, „dźwięczy” wtedy, gdy nie ma żadnego nadmiaru i żadnego braku. Ta cisza jest bezimienna, nie potrzebuje nazw. A jednocześnie to cisza bezimiennych – tych, których syci czysta obecność, intymność spotkania, gdy imiona, nazwiska i tytuły nie są do niczego po-

trzebne. Ta cisza wibruje, spowija, jest lekka, dźwięczna. „Głęboka jak podziemna grota”. Jak cisza Kordelii.

Czy potrafimy kierować się i podążać ku temu drugiemu wymiarowi ciszy? Droga prowadzi (chyba)\* tylko przez rozmowę, przez dialog – przez oddechy, dźwięki i słowa, wsparte żywą obecnością, i przez żywą obecność, wspartą oddechem, dźwiękiem i słowem.

I to rozmowa – sztuka (w)słuchania, zadawania pytań i udzielania odpowiedzi – jest tą wartością, której deficytu najboleśniej dziś doświadczamy. I tu właśnie teatr, w którym cisza to tylko czasami pauza czy chwila zawieszenia, a często – niestety – dłużna, może okazać się szczególnie przydatny – jako miejsce wsłuchania, praktykowania dialogu, jako miejsce bezpośredniego doświadczania różnych wymiarów ciszy.

\* Piszę „chyba” w parantezie, bo możliwe, że sprawdza się tu również reguła separacji i milczenia, praktykowana w niektórych zakonach (zob. film *Wielka cisza*). Tego jednak nie wiem, nie praktykowałem.

Sierpień, wrzesień 2014, styczeń, luty 2015



## × O dwugłosie

Dla Esterki i Kajetana

Na moim ramieniu usiadł ptak.  
Urodził się wraz ze mną.

Nemes Nagy Ágnes *Ptak*  
przeł. Grzegorz Ziótkowski

„Na moim ramieniu usiadł ptak”. Nie... – dwa ptaki. Przyszły na świat wraz ze mną. Ale nie są to dwa kruki przekazujące wieści wojownikowi, choć jak one – jeden to myśl lotna niczym mewa, a drugi – pamięć ołowiana, tak jak wróbel. Zawsze boję się, że moja myśl może pod wieczór nie trafić z powrotem do domu, lecz bardziej obawiam się o to, czy do gniazda wróci pamięć serca.

Pamiętać i myśleć. Myśleć i pamiętać. Splątane jak pępowina płodu w brzuchu matki. Jak splątane fotony.

Jesteśmy podwójni (choć nie całkiem). Ludzcy, zwierzęcy. Organiczni, geometryczni. Symetryczni (też nie całkiem), prostopadli. Rzadko prostolinijni.

Mamy dwa płuca i dwie dłonie. Dwa przedsionki i dwie komory serca. Dwie półkule mózgu i dwie dziurki w nosie. Dwoje oczu, które patrzą naprzód i wstecz. I dwoje uszu, które wsłuchują się w to, co było, i nasłuchują, często z trwogą, przyjścia tego, co nieuniknione. U naszych początków są matka i ojciec. Tam gdzie nasz kres – jesteśmy tylko Ty i ja.

Jako starszankowie nosimy na ramionach swoje dziecko – woskową kukłę ucznia. Jednocześnie dziobiemy i przyglądamy się dziobaniu, puszczając w ruch karuzelę naszego wewnętrznego teatru. Jak antyfona – jesteśmy w odpowiedzi.

Jesteśmy pomiędzy – obecni w innych, innych nosimy w sobie.

Pomiędzy niebem a ziemią nasza zwierzęco-ludzka parzystość przemienia się, przepływa, wi(b)ruje. Jak beczka miodu tęsknimy za łyżką dziegciu, jak rytm parzysty – za synkopą, jak żelazna pięść – za jedwabiem rękawiczki. I w tym tańcu uzupełniających się przeciwieństw jeden plus jeden przemienia się w jeden, czasem równa się  $\phi$  (czyt. „fi” jak fi-lo-zofia), czyli 1,6180339887..., innym razem dwa plus jeden to coś ponad trzy, a dwa i dwa daje pięć. Kwadrat traci kąty. A rzemieślnik staje się, na chwilę, idealistą, dosiada naraz dwóch koni i napina dwa łuki.

Bądźcie podwójni, lecz nie dwulicowi. Podwójni, ale nie dwoiści. I niech ten i tamten dwugłos da Wam posmak ciszy.

Luty 2015

## × Po nic

Jesteś nic  
To nic  
Jesteś wszystko  
To wszystko

Wchodzimy do chłodnego strumienia przepływającego meandrami przez gęsty las. Gęsiego. W kilka osób. Na nogach mamy gumowce. Woda sięga do pół łydki, czasami – gdy pojawi się łacha piasku – jest płycej, w innych miejscach odrobinę głębiej. Idziemy z nurtem, powoli i uważnie, tak aby nie chlapać, nie hałasować. Milczymy. Nie patrzymy na siebie, czasem tylko rzucamy spojrzenie w stronę drugiej osoby. Każdy jest sam, choć jesteśmy tu razem. Prowadzę, wyszukując miejsc, gdzie można bezpiecznie postawić stopę, tak by nie ugrzęzła w mule i żeby się nie pośliznąć. Jeśli robi się za głęboko, zbyt grząsko albo przewalone drzewo tarasuje drogę, wychodzę na brzeg i szukam ścieżek wydeptanych przez leśne zwierzęta przychodzące tutaj do wodopojów. Idziemy wówczas gęsiego tymi wąskimi, ledwo dostrzegalnymi ścieżkami. Staramy się stąpać uważnie, nie łamać patyków pod stopami i gałązek wokół. Czasami trzeba się schylić albo uchylić, innym razem iść na czworakach. Cały czas trzymamy się blisko strumienia. Wchodzimy do niego ponownie. Wychodzimy, przechodzimy przez pień zwalonego drzewa. I znowu do strumienia. Idziemy długo, powoli, czasem bardzo wolno. Promienie letniego słońca przeświecają przez gęste listowie, rozświetlając półmrok i błyskając przy odbiciu od wody. Czasami zatrzymuję się pośrodku nurtu i przez chwilę zamieramy w bezruchu. Wciągamy przez nos zapach wody, butwiejących liści, gałęzi. Idziemy dalej, brodząc w wodzie. Przejście kilkuset metrów, kilometra, dwóch

zajmuje w ten sposób dwie, może trzy godziny. Nasze ruchy stają się po pewnym czasie jakby bardziej miękkie, a opór zastygłego tutaj powietrza wydaje się niemal namacalny. W ruchach nie ma zrywów, czasem tylko – gdy trzeba komuś pomóc wygramolić się na brzeg – pojawia się delikatne szarpnięcie przy pociągnięciu za rękę. Mam wrażenie, że wzrok jakby łączył się ze słuchem w jeden zmysł. Skojarzenia i myśli powoli przepływają, odpływają. Wszystko wyostrza się i pogłębia. Kolory, odgłosy, kształty, zapachy, szmer wody, jej pluśnięcia, błyski światła, dotknięcia. Nie robię nic, aby tak się stało. Dzieje się to jakby samo, siłą natury. Znika wcześniej, znika potem. Znika gdzieś indziej. Tu i teraz stają się dotykalne i gęste. Energia płynie delikatnie, bez wysiłku, niczym soki w drzewie czy woda w strumieniu.

Po powrocie, przed budynkiem proszę pozostałych, aby zapytani o to, co robiliśmy, odpowiedzieli: *niente*. Bo tak właśnie było.

Wówczas nie myślałem o tym, ale teraz, gdy po kilku latach przypominam sobie tych kilka przejść strumieniem z różnymi ludźmi, wyobrażam sobie, jak spływają nim moje prochy.

7, 11 czerwca 2021

## OŁOWIANA KULKA

Ołowiana, bo cięży.

Kulka, bo się przetacza.

Pojawia się w lewej komorze,

w palcu serdecznie pukającym się w czoło,

w prawej półkuli.

Wyjść – nie chce...

Ołowiu nie sposób przekuć, można zeń odlać – serce.

Kulka nie kula, bo tkwi w lufie przytkniętej do skroni,

a nie przytroczona do stopy.

Załatwia sprawę sprawnie, raz na zawsze.

Ołów to ból – kulka ciężko wzdycha.

Kulka nie kuleczka, bo aż tak blisko nie jesteśmy,

choć pulsuje mi w żyłach,

w stopie

desperacji i spokoju

Ołowiem kuleje we mnie.

Kulko, kulo, kuleczko

– wznieś za mnie toast z ołowianej mgły.

2008





## PRAWDA JEST CICHA

Prawda jest cicha  
cicha jak noc  
pieni się, drży, prycha i skrzy  
jak liść, jak śnieg, jak strumień, jak kot

Miłość jest cicha  
cicha jak dzień  
kiedy słuchasz i słyszysz  
kiedy usuwasz się w cień  
jak on, jak my, jak wy, jak Ty

17 maja 2017



### TAZM *Milczenie światła*

Reżyseria, dramaturgia muzyczna, światła: Grzegorz Ziółkowski

Tekst: Grzegorz Ziółkowski na podstawie książki Tahara Ben Jellouna *To oślepiające, nieobecne światło* (przeł. Małgorzata Szczurek, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2008); fragmenty *Obcego* Alberta Camusa w przekładzie Marii Zenowicz-Brandys. Tekst spektaklu wypracowany został w dużym stopniu na próbach.

Aktorzy: Maria Bohdziewicz (Tebebt) i Maciej Zakrzewski (Salim)

Fragmenty muzyczne: *The Remote Viewer Coil*, *Quasi una fantasia* Henryka Góreckiego w wykonaniu Kronos Quartet

Scenografia: Maciej Zakrzewski, Grzegorz Ziółkowski

Przedstawienie, dedykowane Dobrochnie Ratajczakowej, zaprezentowane zostało po raz pierwszy w Sali Teatralnej im. Wojciecha Bogusławskiego w Collegium Maius UAM w Poznaniu w grudniu 2012 roku. Od tamtej pory odbyło się ponad sześćdziesiąt bezpłatnych pokazów w tym miejscu. W 2014 roku TAZM grany był w Teheranie oraz na University of Kent w Canterbury, na zaproszenie Paula Allaina. W 2015 i 2016 roku przedstawienie pokazywane było w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Spektakl zaprezentowany został także na festiwalu teatralnym KaravanAct w Rumunii w 2016 roku.

## SERCE Ciska wieloboku

Dla F. – Maria Bohdziewicz  
Dla Mamy – Grzegorz Ziótkowski

Reżyseria, dramaturgia muzyczna, światła: Grzegorz Ziótkowski

Tekst: Grzegorz Ziótkowski, na motywach dramatu *Pogorzelnisko* Wajdi Mouawada (przeł. Tomasz Swoboda; z uwzględnieniem angielskiego przekładu Lindy Gaboriau), z fragmentem wiersza *Al-Atlal (Ruiny)* i cytatem z *Pod wulkanem* Malcolma Lowry'ego (przeł. Krystyna Tarnowska), a także fragmentami tekstów piosenek *The Logical Song* zespołu Supertramp (autorzy tekstu: Richard Davies, Roger Hodgson) i *Silence is Sexy* Einstürzende Neubauten. Tekst spektaklu ustalony został w dużym stopniu na próbach.

Aktorzy:

- Maria Bohdziewicz – Meriam, Akuszerka, Przewodniczka, Dozorczyni, Kobieta
- Maria Kapała (współpraca aktorska) – Bliźniaczka, Matka, Babka
- Maciej Zakrzewski – Bliźniak, Ukochany-Ojciec, Nihad
- Grzegorz Ziótkowski – Notariusz

Pomoc techniczna: Marta Pautrzak

Fragmenty muzyczne:

- *Zgliszcza – Suita*: utwory *Guard Down*, *The Crumbling*, *Between Monuments*, *World Without Ground*, *Guardian at the Door* i *Big Reveal* z płyty *Architecture of Loss* Valgeira Sigurðssona
- *Al-Atlal – Ruiny*: utwory *Elevation* i *Unveiled* z płyty *Without Sinking* Hildur Guðnadóttir, *The Logical Song (remix)* Supertramp, *A Cradle Song* Hanny Kulenty i *Silence Is Sexy* Einstürzende Neubauten

- Kołysanka grecka *Jesteś kwiatem pośród kwiatów* śpiewana na żywo, której obecność zawdzięczaliśmy Aphrodite Evangelatou.

Scenografia: Grzegorz Ziółkowski, Paweł Nowak (metalowe słupy), Andrzej Walada (podest z klapą)

Podziękowania niech zechcą przyjąć uczestnicy seminarium ATIS 2014 SITE OF THE FIRE: Julia Lewandowska, Meysam Ghaseminejad, Paulina Wilczyńska i Yildiz Gülmez, którzy pozwolili nam zbliżyć się do *Pogorzeliska* na gruncie praktycznym.

Zarys spektaklu *SERCE Cisza wieloboku* zaprezentowany został po raz pierwszy w Sali Teatralnej im. Wojciecha Bogusławskiego w Collegium Maius UAM w Poznaniu 20 lutego i ponownie – 24 maja 2015 roku, z okazji Dnia Matki. Przedstawienie dopracowane zostało w ramach poszukiwania teatralnego PRACOWNI || ROSA „Wysłuchanie w PULS” (2015–16), wspieranego przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, w którym zostało kilkakrotnie zaprezentowane. W 2016 roku spektakl pokazywany był na festiwalu teatralnym KaravanAct w Rumunii.



- s. 12 – Maciej Zakrzewski i Maria Bohdziewicz na próbie spektaklu *TAZM Milczenie światła*, 26 kwietnia 2014, Sala Teatralna w Collegium Maius UAM w Poznaniu. Fot. Jakub Wittchen
- s. 13 – Maria Kapała, Maciej Zakrzewski i Maria Bohdziewicz na próbie spektaklu *SERCE Cisca wieloboku*, 20 lutego 2015, Sala Teatralna w Collegium Maius UAM w Poznaniu. Fot. Jakub Wittchen
- s. 16 – Mohammad Reza Aliakbari na próbie miniatury dramatycznej *Abel and Cain*, reż. Samaneh Zandinejad, konsultacje i opieka artystyczna Grzegorz Ziółkowski, ATIS NICHE 2015, Sala Drzewa, Brzezinka, leśna baza Instytutu im. Jerzego Grotowskiego. Fot. Maciej Zakrzewski
- s. 17 – Andrea Madrid Mora na próbie miniatury dramatycznej *Veronica's Double*, reż. Grzegorz Ziółkowski, ATIS NICHE 2015, Matecznik, Brzezinka, leśna baza Instytutu im. Jerzego Grotowskiego. Fot. Maciej Zakrzewski
- s. 18 – Csongor Köllő na próbie miniatury dramatycznej *Emergency Exit*, ATIS NICHE 2015, Sala Drzewa, Brzezinka, leśna baza Instytutu im. Jerzego Grotowskiego. Fot. Maciej Zakrzewski
- s. 19 – Claudio Santana Bórquez i Paulina Krzeczowska na próbie wykładu performatywnego *Persona: Lucidity of the Performer's Path*, zrealizowanego w ramach działalności Performer Persona Project i zaprezentowanego podczas poszukiwania teatralnego PRACOWNI || ROSA „Wstuchanie w PULS”, luty 2016, Sala Teatru Laboratorium, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Fot. Maciej Zakrzewski

s. 28 – Maciej Zakrzewski na próbie spektaklu *TAZM Milczenie światła*, 26 kwietnia 2014, Sala Teatralna w Collegium Maius UAM w Poznaniu. Fot. Jakub Wittchen

s. 29 – Maria Kapała i Maria Bohdziewicz na próbie spektaklu *SERCE Cisza wieloboku*, 10 września 2015, Sala Teatru Laboratorium, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Fot. Marcin Oliva Soto

s. 30 – Plakat do spektaklu *TAZM Milczenie światła*, projekt Maciej Pachowicz

s. 31 – Plakat do spektaklu *SERCE Cisza wieloboku*, projekt Maciej Pachowicz

s. 76 – Agnieszka Pietkiewicz na próbie miniatury dramatycznej *Ołowiana kulka*, Sala Teatralna w Collegium Maius UAM w Poznaniu, 5 marca 2010. Fot. Maciej Zakrzewski

s. 77 – Agnieszka Pietkiewicz na próbie miniatury dramatycznej *Ołowiana kulka: work-in-promise*, Sala Światła w Brzezince, leśnej bazie Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, 2008. Fot. Maciej Zakrzewski

s. 85 – Maria Kapała, Maciej Zakrzewski i Maria Bohdziewicz na próbie spektaklu *SERCE Cisza wieloboku*, 10 września 2015, Sala Teatru Laboratorium, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Fot. Marcin Oliva Soto

s. 86-87 – Maciej Zakrzewski i Maria Bohdziewicz na próbie spektaklu *TAZM Milczenie światła*, 26 kwietnia 2014, Sala Teatralna w Collegium Maius UAM w Poznaniu. Fot. Jakub Wittchen









Wydanie drugie, poprawione i poszerzone

© Copyright by Grzegorz Ziółkowski

Kontakt

[grzeg@amu.edu.pl](mailto:grzeg@amu.edu.pl)

[www.grzeg.home.amu.edu.pl](http://www.grzeg.home.amu.edu.pl)

[www.grzeg-rosa.home.amu.edu.pl](http://www.grzeg-rosa.home.amu.edu.pl)

[www.grzeg-atis.home.amu.edu.pl](http://www.grzeg-atis.home.amu.edu.pl)

Projekt okładki, opracowanie graficzne i łamanie Maciej Pachowicz

Pierwsze wydanie tej publikacji stanowiło część poszukiwania teatralnego PRACOWNI || ROSA „Wysłuchanie w PULS”, zrealizowanego w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego w Brzezince i we Wrocławiu w dniach 1 sierpnia – 1 października 2015 oraz 26 stycznia – 26 lutego 2016 roku. Poszukiwanie to kierowane było przez Grzegorza Ziółkowskiego, konsultowane przez Paula Allaina i wspierane przez Instytut Grotowskiego. Publikacja ta ukazała się wówczas równoległe z większym wydawnictwem pt. *Dwugłós O CISZY*, którego *Teksty OD SERCA* były częścią. Książka *Dwugłós O CISZY* dostępna jest online bezpłatnie w pełnej wersji: [grzeg.home.amu.edu.pl/?page\\_id=22](http://grzeg.home.amu.edu.pl/?page_id=22). Wydawnictwo to zawiera m.in. teksty spektakli.





Grzegorz Ziółkowski (2012)  
Fot. Maciej Zakrzewski

GRZEGORZ ZIÓŁKOWSKI –  
badacz, reżyser, redaktor, tłumacz,  
autor książek o pracy Petera Brooka  
(2000) i Jerzego Grotowskiego  
(2007). W latach 2012–17 prowadził  
PRACOWNIĘ || ROSA i Acting  
Techniques Intensive Seminar ATIS.  
Jako profesor UAM zajmuje się  
interdyscyplinarnymi badaniami  
kulturowymi zakorzenionymi  
w antropologii widowisk. Ostatnio  
opublikował *A Cruel Theatre of Self-  
Immolations: Contemporary Suicide  
Protests by Fire and Their Resonances  
in Culture* (Routledge 2020).