

Anna Kawalec

Rytuał artystyczny w perspektywie kulturowej : teatr i performans a „świat widowisk”

Nurt SVD 45/2 (130), 123-143

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Rytuał artystyczny w perspektywie kulturowej. Teatr i performans a „świat widowisk”

Anna Kawalec



Ur. 1968 na Dolnym Śląsku. 1993 ukończyła studia z zakresu filologii polskiej na seminarium teatrologicznym KUL pod kierunkiem prof. I. Sławińskiej; 1995 ukończyła studia na Wydziale Filozofii. Rozprawę doktorską *Teatr jako znak osobowy człowieka* (2000) napisała pod kierunkiem prof. Z.J. Zdybickiej. Do 2001 w lubelskim liceum ogólnokształcącym nauczycielka języka polskiego, filozofii, warsztatu teatralnego. Od 2008 pracownik naukowo-dydaktyczny Katedry Teorii Kultury i Sztuki KUL. W tym roku podjęła pracę w Instytucie Jana Pawła II KUL jako członek redakcji kwartalnika „Ethos”.

Kiedy w 1991 roku wydano zbiór listów historyka teatru Zbigniewa Raszewskiego¹, miłośnicy historii polskiego teatru doznali pewnego zawodu. Z opublikowanego materiału wynikało, że w ambitnych planach scalenia swoich intuicji teoretycznych profesor Raszewski nie uwzględnił sztuki „performansu”. Przyjmując dla opisu widowiskowych form kulturowych socjologiczny punkt widzenia, Raszewski w celach metodologicznych konstruuje matrycę nazwaną „Układem S”. Układ rozumiał przy tym jako pewien typ obecności wytworzonej przez sytuację, w jakiej określona zbiorowość się znalazła, o cechach chwilowości, a nie zawsze dobrowolności. „S”, od łacińskich wyrazów *spectamus*, *spectatores*, oznaczało kwalifikację układu w ramach świata widowisk. „Układ S” miał zatem cechy niepowszedności widoku, niesytości oglądającego (widz chce widzieć najwięcej i najlepiej), istnienie „pasa bezpieczeństwa” od oglądanego zdarzenia, chwilowości oraz przyciągania, czyli rosnącego napięcia akcji, zaciekania i oczekiwania widza.

¹ Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991.

„Układ S” w koncepcji Raszewskiego dotyczy określonej sytuacji społecznej, to znaczy takiej, gdy mamy do czynienia z jednostkami bądź grupami ludzi po jednej i drugiej stronie układu. Przyjmując za kryterium typologii stopień konieczności, poznański badacz pogrupował „Układy S” następująco: obszar katastrofy (rola przypadku), obszar walki (jako celowe wywoływanie układu), obszar działań mających na celu utrzymywanie równowagi społecznej (instytucja władzy, formy wymiaru sprawiedliwości, rozrywki i wypoczynku) oraz obszar obrzędów (magicznych lub religijnych). Pierwszy obszar i ostatni określił jako graniczny, nie realizujący w pełni warunków „Układu S”.

Istotną rolę w konstrukcji układu odgrywa widz. On jest osobą, która wraz z innymi ludźmi przeżywa oglądaną sytuację, podlega prawu psychologii tłumu, ale jest też osobą, którą cechuje niższy lub wyższy stopień kontroli własnej świadomości. W układach drugim, trzecim i częściowo czwartym widzowie o takich cechach są niezbędni. To dla nich zaplanowany jest porządek wydarzeń, dla nich przestrzega się ustalonych (choć w różnym stopniu) kodów widowiskowych. Dla nich przygotowana jest określona przestrzeń i tryb zachowań. W obszarach tych mamy do czynienia z czynnościami otwartymi bądź pozornie zamkniętymi (obopólna zgoda na „czwartą ścianę”). Sytuacje te inicjowane są celowo, wywołują gwałtowne przeżycia, a obecność w nich widzów nigdy nie jest obecnością tylko fizyczną.

Raszewski rozumie widowisko jako podpatrzony i celowo naśladowany przez człowieka mechanizm przypadku (działania niezależne od niego). Widowisko mieści się więc w obszarach drugim i trzecim, częściowo tylko w czwartym – obrzędach religijnych, w których z założenia przyjmuje się uczestnictwo widza pod kierunkiem kapłana czy szamana. Celami twórców widowiska są zapewnienie emocji z obszaru katastrofy oraz chęć wzbudzenia podziwu. Wszystkie widowiska cechuje natomiast motyw ryzyka (kalectwa, utraty życia lub poczucia wstydu).

Bardziej szczegółowa typologia widowisk przyjmuje za kryterium wagę wyniku lub przebiegu wydarzeń. Wśród trzech stref widowisk Raszewski wydziela: zawody, popisy oraz przedstawienia (teatralne, filmowe, telewizyjne). Te ostatnie cechują się nieidentycznością tego, kogo podziwiamy, z tym, co podziwiamy, charakterem czynności pozornie zamkniętych, jednorazowością artysty oraz uniwersalnością roli².

Spojrzenie w optyce widowisk na działania ludzkie kreujące teatr nie jest odosobnionym zjawiskiem w perspektywie kulturoznawczej. Potencjał i obecny rozwój antropologii widowisk na bazie teorii

² Tamże, s. 45-47.

mikrosocjologicznych (podkreślane przez L. Kolankiewicza³ koncepcje G.H. Meada czy F. Znanieckiego ról społecznych, a także ich „teatralną” wersję w koncepcjach E. Goffmana) oraz antropologii kulturowej (m.in. w koncepcjach M. Singera, V. Turnera czy R. Schechnera) przyczynił się do intermedialnego spojrzenia na takie zjawiska jak rytuał czy teatr. Optyka kulturoznawcza wpłynęła również na rozwój performatyki i umotywwowała m.in. istnienie sztuki performatywnej.

Kolankiewicz, poszukując pierwotnego znaczenia słowa „performans”, odwołał się za Goffmanem do jego szerokiego znaczenia. Pisał:

„[performans oznacza] nie tylko występ, odegranie czegoś, kreację roli, przedstawienie teatralne, show, widowisko, numer cyrkowy, koncert lub odprawienie obrzędu, ale też w ogóle wykonanie czegoś, przeprowadzenie jakiejś operacji, dokonanie czegoś, jakieś osiągnięcie, wydajność, pełnienie jakiejś roli”⁴.

Podobnie określał akt performatywny R. Schechner⁵. Na pytanie o trudność zdefiniowania ostrych granic sytuacji performatywnej, M. Carlson⁶ odpowiedział: „Gdzieś u podłoża jest poczucie, działanie, które zostaje opracowane, przedstawione, wyróżnione, wystawione na pokaz”⁷. Rozwiązanie tego samego problemu Kolankiewicz przedstawił tak:

„Wszędzie bowiem, gdzie mamy do czynienia z człowiekiem działającym w obecności innych ludzi, zaznacza się – słabiej lub mocniej – performatywność działania: wykonywanie czegoś i czegoś skutecznianie. [...] Badanie kulturowej rzeczywistości performatywnej jest więc zgłębianiem wszelkich społecznych sytuacji komunikacji bezpośredniej, gdzie odbiorcy komunikatów są obecni przy akcie stwarzania komunikatu i reagują na niego natychmiast i bezpośrednio”⁸.

³ L. Kolankiewicz, *Antropologia widowisk: subdyscyplina czy nowa perspektywa antropologii kulturowej* [on-line], www.e-teatr.pl/pl/artykuly/46034.html [dostęp: 10.01.2009].

⁴ Tamże, s. 2

⁵ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2006, s. 16.

⁶ M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 24-25.

⁷ R. Schechner, *Performatyka*, dz. cyt., s. 16.

⁸ L. Kolankiewicz, *Antropologia widowisk*, s. 2. „Przewrót performatywny” według Tracy C. Davis polega na powstaniu wiedzy o tym, jak indywidualne zachowania często nieświadomie derywują z zachowań zbiorowych, stając się zachowaniami możliwymi do oglądu w sytuacjach wyjątkowych i codzien-

Teatr i performans w świecie rytuału

Sytuacja opisana przez warszawskiego badacza jest ogólniejszym określeniem istotnej cechy sztuki performatywnej, której estetyczną kodyfikację opracowała E. Fischer-Lichte. W pracy *Estetyka performatywności* autorka analizowała fundamentalne dla sztuki performatywnej pojęcia widowiska oraz rytuału. Widowisko, według berlińskiej badaczki, za swój cel zasadniczy ma wprawienie „widzów w zdumienie i przerażenie”⁹, szokowanie i prowokowanie. Cele te pokrywają się z celami, które Raszewski dostrzegł w obszarze drugim i trzecim oraz częściowo czwartym „Układu S”, a które realizować miały stany osiągnięte w obszarze katastrofy. Natomiast „rytuał – według Lichte – prowadził do przemiany artystki i niektórych widzów, choć w przeciwieństwie do wielu rytuałów nie pociągało to za sobą oficjalnie uznanej zmiany statusu i tożsamości”¹⁰.

Fischer-Lichte, interpretując teorie performatywności J. Austina oraz J. Butler, uznaje „dopełnienie aktów performatywnych jako zrytualizowane przedstawienie publiczne”¹¹. Motywuje to następująco: „zarówno rzeczownik *performance*, jak przymiotnik *performative* – to formy pochodne od czasownika *to perform*; efektem performatywności jest przedstawienie”¹². Przedstawienie natomiast dla Fischer-Lichte to przede wszystkim proces, który zaczyna się i jest sterowany „przez samozwrotną i bezustannie zmieniającą się pętlę feedbacku. Dlatego jego przebiegu nie da się ani z góry zaplanować, ani przewidzieć”¹³.

Pętla interakcji aktora i widza stała się istotą przedstawień teatru już po okresie Wielkiej Reformy Teatru, gdy funkcję organizatora tych interakcji przyjął na siebie reżyser. On ją tworzył i nadzorował. Dopiero jednak po zwrocie performatywnym w latach 60. XX wieku świadomość i celowość kreatywności procesu interaktywnego, towarzysząca przemianom w teatrze tradycyjnym¹⁴, stała się istotną cechą

nych, jednostkowych i społecznych”. T.C. Davis (red.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge 2008, s. 1.

⁹ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 18.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 41.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 58.

¹⁴ Raszewski zjawisko happeningu usuwa z „Układu S”, gdyż nie realizuje ono zasady dwudzielności.

sztuki performatywnej czy „nieteatralnej sztuki performatywnej”¹⁵. Konsekwencją tych założeń było twierdzenie Fischer-Lichte, że „zwrot performatywny w sztukach pięknych łączy się z tendencją do tego, by artefakty realizowały się w przedstawieniu i jako przedstawienie”¹⁶, bez dodatkowej względem tu i teraz płaszczyzny symboli i bez konieczności wyjaśniania ich w trakcie przedstawienia czy po nim. Najważniejszy jest cielesny kontakt artysty i widza.

Centralna funkcja performerera i widza w sztuce interakcji społecznych wywołuje uwagi krytyczne pod adresem sztuki performatywnej – m.in. zarzut nieartystyczności (każdy może być artystą-performerem¹⁷), czy ambicję usuwania granicy pomiędzy celami artystycznymi a moralnymi. Ten ostatni fakt rozwijał się w przestrzeni między dwoma wektorami: pierwszy skierowany jest ku moralnej odpowiedzialności za człowieka i sztukę¹⁸, drugi natomiast w kierunku „czystej sztuki” czy prowokacji, nawet ku voyeuryzmowi. Wektory te to jednak umowne granice, a przestrzeń między nimi jest polem krzyżowania się obu tendencji nie tylko w artystycznych działaniach performatywnych, ale w całej współczesnej sztuce.

Formalne i treściowe wyznaczniki rytuału

Na związek sztuki teatralnej z rytuałem na płaszczyźnie badań kulturoznawczych wskazał w latach 50. XX wieku M. Singer¹⁹. Wspólne ich cechy, ale w aspekcie rytuału zwierzęcego i ludzkiego, powtórzył R. Schechner w artykule *Przyszłość rytuału* w książce pod tym samym tytułem. Schechner rozpoczął omówienie tego związku od przedstawienia swojego rozumienia powiązań interakcji i rytuału:

¹⁵ B. Kirshenblatt-Gimblett, autorski wyciąg z raportu dla Fundacji Rockefellera *Performance Studies* 1999, cyt [za:] R. Schechner, *Performatyka*, dz. cyt., s. 17.

¹⁶ E. Fischer-Lichte, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 41.

¹⁷ Por. choćby tezy J. Beuysa dotyczące pochodzenia całej ludzkiej wiedzy ze sztuki, a zatem twórczego, gdyż rozumnego, charakteru każdej jednostki. Por. J. Beuys, *Każdy artystą*, przeł. K. Krzemień, [w:] S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, Warszawa 1987, s. 268-273.

¹⁸ Por. wypowiedź N. Rolfe’a podczas *Performance Platform Lublin 2009* (z 6 listopada 2009), który jako jedyny warunek określania się przez performerera artystą wyznaczył jego odpowiedzialność za dzieło i za odbiorcę.

¹⁹ M. Singer (red.), *Traditional India. Structure and Change*, Philadelphia 1959, s. 12-13.

„Zarówno w rytuałach ludzkich, jak i zwierzęcych wywiązują się – albo też planuje się – wywrotowe, burzliwe i dwuznaczne interakcje, kiedy to błąd w porozumieniu może prowadzić do brutalnych, a nawet śmiertelnych starć. Rytuwały i związane z nimi sztuki zachowania są nadokreślone, pełne redundancji, powtórzeń i przesady”²⁰. Rytuał natomiast dookreśla następująco: „Jeżeli zaś to te interakcje są «prawdziwymi wydarzeniami» – czym są w takim razie obejmujące je rytuały? Otóż są one ambiwalentnymi działaniami symbolicznymi, które wskazują na rzeczywiste transakcje, a zarazem pomagają ludziom uniknąć zbyt bezpośredniej konfrontacji w ich trakcie. Rytuwały tworzą mosty – stabilne urządzenia, dzięki którym można przejść nad niebezpiecznymi wodami”²¹.

O związku rytuału z teatrem Schechner pisał w tym samym artykule:

„Zarówno zwierzęce, jak i ludzkie działania rytualne bardzo zbliżone są do teatru. W teatrze również kondensuje się, komponuje, rytmizuje i poddaje przesadzie zachowania. Używa się w teatrze kolorowych kostiumów i masek, maluje się twarz i ciało tak efektownie, jak efektowny jest pawie ogon albo rogi łosia. Odgrywa się niebezpieczne podróże i zgubne konflikty”²².

Dostrzeżone przez Singera i Schechnera wspólne cechy teatru i rytuału, takie jak: zagęszczenie, przesada, powtórzenia czy odpowiedni rytm, specyfikują nie tylko te dwa obszary ludzkich działań, lecz większość, jeśli nie wszystkie, działania symboliczne człowieka. Podkreślenie jednak tych właśnie dziedzin działań ludzkich wpisuje się w obecną tendencję zamazywania granic znaczeniowych pojęcia sztuki czy jej rodzajów. Chcąc więc określić dzisiejsze granice działań teatralnych, możemy powtórzyć za Kosińskim, że teatrem jest każde w jakiś sposób wyróżnione i nazwane tak działanie²³: działanie artystyczne, ale też to, którego ani główną cechą, ani celem nie jest artystyczność.

Przywołane cechy wspólne rytuału i teatru odnoszą się również do artystycznego performansu, który – jak pisze Fischer-Lichte – tworzy przedstawienie z artefaktów i samo ma być artefaktem. Wspo-

²⁰ R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2000, s. 223.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 223-224.

²³ Por. D. Kosiński, *Historioni i aktorzy*, „Ethos”, nr 1-2, 2007, s. 144.

mniane już drzewo klasyfikacji rytuałów jasno ukazuje ów wspólny rytualny mianownik dla rytuałów zwierzęcych, artystycznych, społecznych i religijnych. Rytualność w perspektywie badań kulturoznawczych traktuje się więc raczej jako wykładnię formalną, odnoszącą się do intencjonalnego ukształtowania działania, nadania mu określonej formy według zasad kondensowania zachowań, komponowania, rytmizowania czy hiperbolizowania zachowań.

Teatralny kontekst rytuału wskazuje na coś poza tym: jak określiła to Fischer-Lichte – na realną, nawet jeśli nieobserwowalną wprost i nawet jeśli nieusankcjonowaną formalnie, przemianę wykonawcy i widza (uczestnika). Przemiana ta może dotyczyć różnych płaszczyzn ludzkiego istnienia.

Przykładem ukazującym tę przemianę (a dodatkowo problem zakresów dziedzin artystyczności i etyczności) jest performans Mariny Abramovic, nacechowany prywatnością relacji z Ulayem, *The Lovers / The Great Wall*. Artystyczną cechą tego wydarzenia była jego wielodniowość (90 dni), a więc powtarzalność, przemierzenie przez performerów po 2 000 km, rozpoczęcie od symbolicznych miejsc Pustyni Gobi (Ulay) oraz Morza Żółtego (Abramovic) i spotkanie w połowie drogi. Ale performans ten miał przede wszystkim rangę laickiej i prywatnej pielgrzymki-podróży, osobistego dojrzewania do rozstania, do punktu końca i zarazem początku nowego etapu życia uczestników. Sytuacja ta bez publicznego zdeterminowania byłaby osobistą, zupełnie prywatną, podróżą ku dojrzewaniu. Performans ten ukazuje zamazywanie granic tego, co artystyczne, oraz tego, co moralne, prywatne czy społeczne. Nadto, motta Abramovic w nocy po tym performansie – z Huanga Xianga oraz Yurija Gagarina – przywołują egzystencjalny i metafizyczny wymiar performansu²⁴.

Źródła teatru życia

To głębokie znaczenie rytuału, nierozzerwalne zresztą od swego wyrazu formalnego, podkreślał w wizji teatru Antonin Artaud. Oto jego dookreślenie tej wizji: „teatr, o jakim myślimy, nie ma nic wspólnego z tym teatrem, społecznym czy rejestrującym aktualność, który zmienia się razem z epokami, i w którym idee, co na początku ożywiały teatr, od-

²⁴ M. Abramovic, *The Lovers / The Great Wall* [on-line], [www. medienkunst-netz.de/works/the-lovers/](http://www.medienkunst-netz.de/works/the-lovers/) [dostęp: 14.01.2011]. Por. też wielogodzinny performans Ph. Babota *Black Narcissus* oraz tezy artysty w zaprezentowanym na *Performans Platform Lublin 2009* wykładzie: *Elementy szamanizmu w sztuce performance*.

najdują się li tylko w karykaturach gestów, nie do poznania dzisiaj, tak bardzo zmieniły sens”²⁵. To negatywny sposób określenia. Pozytywnie natomiast Artaud dookreśli teatr „typowy i pierwotny” tak oto:

„Jeśli bowiem postawimy kwestię pierwocin i racji istnienia [...] teatru, odkrywamy, z pewnej strony i metafizycznie biorąc, urzeczywistnienie lub raczej uzewnętrznienie esencjalnego jakby dramatu, zawierającego – w sposób wyłączny i wieloraki jednocześnie – istotne zasady wszystkich bez wyjątku dramatów, zasady ukierunkowane już i rozdzielone, nie na tyle, aby straciły charakter zasad, ale na tyle, by obejmowały w sposób treściwy i czynny, a więc pełen wyładowań, nieskończone perspektywy konfliktów”²⁶.

Dla Artauda tylko teatr Wschodu, teatr o tendencjach metafizycznych, w przeciwieństwie do teatru Zachodu o tendencjach psychologicznych, był w stanie oddziaływać na rzeczywistość i ją przekształcać²⁷. Teatr jak dzuma „wywołuje w umyśle nie tylko jednostki, ale całego społeczeństwa najbardziej tajemnicze przemiany”²⁸. Dzuma natomiast jak rytuał drażni ciało, i to zmysłowe, i to duchowe, które poprzez magiczne akty styka się z najgłębszą, metafizyczną tkanką natury. „Magiczne od- i przetwarzanie świata zakłada osiągnięcie jedności ducha i materii; dlatego całą krytykę współczesnego teatru opierał Artaud na negowaniu sprzeczności między życiem a intelektem. Sakralne jest to, co łączy” – pisał o koncepcji jedności i całości człowieka oraz teatru Artauda Jan Błoński²⁹.

W kontekście przywołanego określenia teatru według Artauda trafne wydaje się zinterpretowanie przez krakowskiego badacza znaczenia rytuału w wizji twórcy Teatru Okrucieństwa:

„rytuał utrzymuje w ryzach anarchię. W pewnym jednak znaczeniu rytuał jest formą anarchii, formą umożliwiającą i zarazem likwidującą anarchię. [...] Rytuał utrzymuje minimum rygoru i, co zapewne ważniejsze, porozumienie: zarówno z przodkami, jak ze świadkami magicznego przedstawienia, ze społecznością, w imieniu której działają kapłani”³⁰.

²⁵ A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1966, s. 70-71.

²⁶ Tamże, s. 71.

²⁷ Por. tamże, s. 65.

²⁸ Tamże, s. 49.

²⁹ J. Błoński, *Artaud i teatr magiczny*, [w:] A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, dz. cyt., s. 23.

³⁰ Tamże, s. 25.

Teatr metafizyczny posługuje się poetyką magii (jak teatr z Bali – w jej wymiarze formalnym, zewnętrznym), poetyką rytmu gestu, muzyki, języka (przestrzennego i barwnego), stroju, krzyku (dobywanego z wnętrzości): „Jesteśmy świadkami myślowej alchemii, co stan duszy przekształca w gest, gest suchy, oszczędny, linearny, jakim mogłyby być wszystkie nasze czyny, gdyby napinały się do absolutu”³¹. Teatr ze swą magiczną siłą przekształcania rzeczywistości cielesnej i duchowej, pełnej konfliktów, ma więc przede wszystkim skierować człowieka i społeczeństwo ku „Woli jedynej – i pozbawionej konfliktów”³².

Ku teatrowi rytualnemu

Wolę, mniej może absolutną i nie „jedyną”, za przedmiot kształtowania przyjął inny wizjoner i praktyk teatru – Jerzy Grotowski. Ten polski artysta w 1968 roku w Paryżu przedstawił „dzieje pewnych złudzeń, marzeń, pokus, aby odnaleźć w teatrze mit, odnaleźć rytuał”³³. Jego koncepcja teatru rytualnego ukształtowała się jako sprzeciw wobec tradycyjnego teatru, zdominowanego przez ludzi trudniących się „układaniem słów, komponowaniem gestu, projektowaniem dekoracji, wykorzystaniem reflektorów etc., oraz innych, również oświeconych, którzy wiedzą, że do teatru należy chodzić, ponieważ jest to rodzaj obowiązku moralnego czy kulturalnego”³⁴. I najistotniejszy dla Grotowskiego wniosek: „W rezultacie wszyscy wychodzą z tych spotkań jeszcze bardziej oświeceni, tyle że pomiędzy tymi ludźmi nic istotnego dokonać się nie może”³⁵.

Główną ideą teatru dla polskiego twórcy stały się więc znaczące relacje społeczne, dziś w studiach performatywnych określane jako performansy. Z czasem, już w latach 80. XX wieku, Grotowski doprecyzuje tę koncepcję, głównie przez ideę człowieka czyniącego, performer-a i jego relacje, zwłaszcza z nauczycielem. Najważniejszy będzie jednak dla niego sam człowiek, nie relacja pomiędzy aktorem a widzem, a performans wówczas rozumieć będzie w kategoriach świadomego i wolnego aktu, czynu.

Tymczasem Grotowski próbuje utworzyć teatr żywy, teatr-rytuał. Jak wielu – rozpoczął od zasady spontaniczności teatralnej.

³¹ A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, dz. cyt., s. 86.

³² Tamże, s. 7.

³³ J. Grotowski, *Teksty z lat 1965-1969*, Wrocław 1990, s. 61.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

„Jest to pokusa, która od dłuższego już czasu nurtuje wielu ludzi teatru. [...] Uważałem, że skoro właśnie obrzędy pierwotne powołały teatr do istnienia, zatem przez nawrót do rytuału – w którym uczestniczą jakby dwie strony: aktorzy, czyli koryfeusze, oraz widzowie, czyli właśnie uczestnicy – odnaleźć można ów ceremonial uczestnictwa bezpośredniego, żywego, swoisty rodzaj wzajemności [...], reakcję bezpośrednią, otwartą, wyzwoloną i autentyczną”³⁶.

Poszukiwał tych możliwości teatru najpierw w architekturze, kreując jednorazowe, na użytek każdego przedstawienia, inne przestrzenie teatralne, „aby zlikwidować koncepcję sceny i widowni jako miejsc od siebie oddzielonych, a z gry aktora uczynić bodziec, który widza wrzuciłby w działanie”³⁷.

„Sądziłem – mówił Grotowski – że jeśli aktor poprzez działanie swoje względem widza bodźcuje go, zachęca do współdziałania, prowokując nawet do określonych sposobów zachowania, ruchu, śpiewu, replik słownych, powinno to umożliwić odbudowę, restytucję owej pierwotnej obrzędowej jedności”³⁸.

W *Kordianie według Słowackiego* zespół przygotował zaplanowane wersje spektaklu, zaplanowane na możliwie wszystkie sposoby oddziaływań i reakcji widzów. Twórca Laboratorium tych reakcji wyróżnił trzy zasadnicze grupy: reagujący ironicznie lub zabawowo, reagujący histerycznie oraz reagujący niby inteligentnie „jak udział w przyjęciu wielkoświatowym [...], gdzie każdy musi być inteligentny”³⁹. Grotowskiego nie usatysfakcjonowało takie bezpośrednie uczestnictwo widzów, które naznaczone było sztampowością i banalnością. Nie jest to uczestniczenie autentyczne. Idea interakcji cielesnej, którą zwerbalizowała Fischer-Lichte na użytek sztuki performansu, nie była istotnym wyznacznikiem teatru Grotowskiego. On szukał w teatrze tych możliwości, które uruchamiałyby w widzu odbiór i uczestnictwo autentyczne, głównie emotywnie, nie zaś czysto zmysłowe.

Rozwiązaniem problemu przestrzennego uwarunkowania udziału aktora i widza w teatrze Laboratorium stał się założony dystans, dający szansę odbiorcy na rzeczywiste współuczestniczenie. Takie było pierwotne powołanie widza w prateatrze, które Grotowski dookreśla jako powołanie świadka.

³⁶ Tamże, s. 62.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 65.

„Świadek nie jest kimś, kto wszędzie wtyka swój nos, kto usiłuje być najbliżej czy też wtrącać się w działania innych. Świadek trzyma się nieco na uboczu, nie chce się wtrącać, pragnie być przytomnym, zobaczyć to, co się dzieje, od początku do końca, i zachować w pamięci; obraz zdarzeń winien pozostać w nim samym”⁴⁰.

Koncepcja świadka w teatrze rytualnym współgra z organizacją przestrzeni, która powinna być dziewicza, otwarta na przyjęcie różnych form osmozy (zaangażowanie, dystans, wymieszanie) aktora z widzem. W rezultacie pozostanie nieusuwalna obiektywna przepaść. Na zasadzie konfrontacji z zaskakującą, ciągle inną organizacją sceny i widowni odbiorca może odnaleźć pierwotną dla niego sytuację wi-
dza-świadka, przeżyć autentyczną reakcję emotywną.

Rytuał i pytanie

Celem działań teatru Laboratorium było tworzenie rytuału laickiego, gdyż rytuał religijny, według Grotowskiego, w czasach, w których nie istnieje już wiara w żadne uniwersalne idee religijne, nie jest możliwy. Rytuał laicki miał za zadanie „dokonać konfrontacji z doświadczeniami minionych pokoleń, tj. z mitem”⁴¹. Zespół poddawał wybrany obraz archetypowy prawu dialektyki: było to starcie swoistej fascynacji i sprzeciwu, a także sięganie do korzeni, które minione generacje warunkowały, a zarazem prowokowały do zmagania się z nimi. Metoda ta nie zadowoliła jednak twórców. W jej skutkach dostrzegli bowiem pewne rozwarstwienie: nie każdy widz ulegał zarazem i fascynacji i sprzeciwowi – zazwyczaj tylko jednej z tych reakcji. Dodatkowo, przywoływanie mitu mogło sugerować jego stylizowanie i hamować aktywność w procesie twórczym i odbiorczym, tym bardziej, że owe mity nie były tak żywe, jak w czasach dla nich aktualnych.

Jeśli przyjąć założenie Flaszena o wielości wiar, również w odniesieniu do jednostki ludzkiej (wiara tradycyjna, wiara, do której aspiruje osoba, półwierzenia na różne potrzeby i wierzenia autentyczne), wówczas „z punktu widzenia fenomenu teatralnego należy stwierdzić, że odbudowa rytuału nie jest dziś możliwa, ponieważ rytuał obracał się zawsze wokół osi, jaką stanowi akt wiary, akt religijny, wyznawczy, nie tylko w znaczeniu obrazu mitycznego, ale również postaw, obowiązujących całą ludzką rodzi-

⁴⁰ Tamże, s. 66.

⁴¹ Tamże, s. 69.

ne⁴². Twórcy Laboratorium zwrócili szczególną uwagę na teksty, ważne dla poszczególnego aktora, jak i uniwersalne i żywe w powszechnej tradycji:

„Biorąc więc na warsztat teksty, które stanowiły dla nas wyzwanie, a zarazem bodziec, trampolinę, konfrontowaliśmy się z własnymi korzeniami, wcale o tym nie myśląc, nie kalkulując, nie poszukując formuły [...], nie uprawiając psychologicznej kalkulacji czy badań w zakresie wyobrażeń tradycyjnych. Stawialiśmy pytania, które posiadały dla nas pełnię siły żywotnej [...], tak wychodziliśmy na spotkanie własnym źródłem⁴³.”

To był początek teatru rytualnego, tego, który chciał zapomnieć o widzu, tego, który skupiał się na sztuce aktora, na aktorze jako twórcy. W nim, według Grotowskiego, kumulowały się źródła rytualnej gry.

Samo przedstawienie rytualne artysta określał natomiast jako „ceremoniał o artykułowanych znakach, ustalonych przez tradycję, powtarzanych tak samo w każdym przedstawieniu; jest to rodzaj języka, ideogramy gestu i zachowania⁴⁴”. Określenie to utworzył na podstawie najbardziej skodyfikowanego rytuału laickiego, jaki najprawdopodobniej istnieje w świecie – Opery Pekinńskiej. Grotowski zauważył jednak, że budowanie spektaklu z drobnych znaków gestu i wokalny prowadzi do utworzenia kolejnej formy jakiegoś stereotypu, nie niesie ze sobą żywych znaczeń, które miały usensowiać rytuał.

Wrócili więc do aktora i jego działania. Wrócili do każdego z osobna, do jego związku z otaczającym światem, kulturą, ale nie był to powrót przez utarte znaki kulturowe, lecz przez doświadczenie wyzwania w aktorze znaków organicznie istniejących w organizmie człowieka. To był moment, który stał się też inspiracją przedsięwzięć oryginalnego ucznia polskiego artysty – Eugenio Barby. W *Sekretnej sztuce aktora* notuje on istotną i charakterystyczną dla drogi Grotowskiego informację odnoszącą się do sztampowego myślenia i klasyfikowania artystycznych tradycji Wschodu i Zachodu, czemu uległ też Artaud:

„Obie linie, inkulturacji i akulturacji, umożliwiają dotarcie do poziomu preekspresywnego – do obecności gotowej do przedstawiania. Nie ma więc sensu przesadne podkreślanie różnic między ekspresją w klasycznych teatrach orientalnych, z ich

⁴² Tamże, s. 72.

⁴³ Tamże, s. 75.

⁴⁴ Tamże, s. 76.

aktorami akulturowanymi, a środkami wyrazu stosowanymi przez teatry zachodnie, z ich aktorami inkulturowanymi, ponieważ na poziomie preekspresywnym są one analogiczne⁴⁵.

Powrót do źródeł – aktora i jego organicznych reakcji – transcendował nie tylko tradycyjną opozycję podejść inkulturacji oraz akulturacji. Przekraczał również opozycję iluzji, rozumianej przez Grotowskiego w sztuce jako świat wyobrażony, fantastyczny, oraz imitacji życia. „Poszukiwaliśmy zatem sytuacji [...], gdzie bylibyśmy w stanie osiągnąć reakcję ludzką, która mogłaby być – dosłownie – jednoczesna z przedstawieniem i być w jego ramach czymś całkowicie organicznym, całkowicie naturalistycznym⁴⁶. I zaskakująca pointa: „To zasada Arystotelesa: jedność miejsca, jedność czasu, jedność akcji, jedność, ale *hic et nunc*”⁴⁷.

Powrót do źródeł – do aktora – odsłonił Grotowskiemu fenomen czynu, aktu spełnianego. Akt ten to nie gra aktorska, lecz penetracja obszarów własnego doświadczenia, analizowanie ich ciałem i głosem.

„ [Aktor] powinien odszukać impulsy płynące z głębi swego ciała, i z pełną jasnością kierować je ku pewnemu punktowi, który jest w przedstawieniu niezbędny, dopełnić tej spowiedzi na terenie, który jest konieczny. W momencie, kiedy aktor ten akt osiąga, staje się fenomenem *hic et nunc*; to ani opowiadanie, ani tworzenie iluzji – to czas terazniejszy. Odsłania się, łacińskie słowo *fiat* oddaje to, co się dzieje, co się stanie; odkrywa siebie; jednak musi to umieć podjąć za każdym razem od nowa⁴⁸.

Spontanizacja rytuału „dzikich”, pierwotnych ludów nieodłączna jest od jego skodyfikowanej liturgii. Twórca Laboratorium rozumiał, że teatr rytualny musi posiadać rodzaj kodu zachowania, swoistą partyturę, w którym przemianie ulegać będą drobne elementy, istota rzeczy pozostanie natomiast niezmienna. Ta istota to impulsy płynące z ciała, stykające się z tym, co na zewnątrz, tworzące się zwłaszcza w momencie kontaktu z (drugim) człowiekiem. Rezultatem impulsu jest gest⁴⁹. Doświadczenie osobiste, wyczucie impulsów ciała i realizo-

⁴⁵ E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przeł. J. Fret i in., Wrocław 2005, s. 170.

⁴⁶ J. Grotowski, *Teksty*, dz. cyt., s. 78.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Por. uwagę Grotowskiego nt. działań fizycznych w teatrze K. Stanisławskiego. J. Grotowski, *Teksty*, dz. cyt., s. 102-110 i 152 oraz w jego teatrze: „Ćwiczenia zwane fizycznymi są terenem wyzwania do przekraczania siebie”, tamże,

wanie ich przez aktora w postaci gestów odbywa się już w określonych ramach, w określonym kierunku. Taką naturalną ramą dla tej realizacji jest spektakl, w którym finalnie zostaje tylko to, co istotne, co niezmiennie, konieczne.

„Jeżeli akt następuje, wówczas aktor, tj. istota ludzka, przekracza stan połowiczności, na jaki skazujemy się sami w życiu codziennym. Zanika wtedy przedział między myślą a uczuciem, ciałem i duszą, świadomością i podświadomością, widzeniem i instynktem, seksem i mózgiem”⁵⁰.

Przedstawione rozumienie aktu twórczego aktora oscyluje pomiędzy tym, co określamy jako rytuał (przekraczanie stanów bytowych, tu: codziennych, ku koniecznościowym, niezmiennym oraz przekraczanie samej sytuacji dwudzielności) a tym, co – jak już wspomniano – w latach 80. XX wieku Grotowski określi jako czyn performerera. Ten czyn to wkraczanie człowieka na coraz inne (wyższe) stopnie własnej bytowości, własnych doświadczeń, własnej cielesności, świadomości (jak na Jakubowej drabinie, jak wyobrażał sobie Grotowski) – głównie poprzez zmaganie się z nimi. Także doświadczanie własnej całościowości i pełni.

Doświadczenie to Schechner zaklasyfikuje wspólnie z tabloidalnymi ogłoszeniami w USA o magicznych, paraszamańskich praktykach sprowadzających szczęście klientowi zakupującemu ten produkt. Autor *Performatyki* napisze:

„Wszystko to – począwszy od poważnych prac Goodman i Grotowskiego, a skończywszy na koszalkach-opalkach ogłoszeń z Bębna Szamana – można rozpatrywać jako typowo zachodnie procesy urzeczowienia i zawłaszczenia [...], które chcą kontrolować to, o czym wiedzą, że jest bardzo potężne; i chcą tego używać”⁵¹.

Grotowski tak natomiast określi sedno swoich działań w ramach tworzenia teatru rytualnego:

„Sądzę, że kiedy stawiamy pytanie zasadnicze, lub też jedno pytanie zasadnicze, ponieważ naprawdę istnieje chyba tylko jedno, łatwo skończyć na tym, że uważani będziemy za wariatów [...] Alą niestawianie pytań [...] krok po kroku przekształca się nasze życie,

s. 104; także Kosińskiego interpretację tych działań: „Były więc jednocześnie przestrzenią kształcenia rzemieślniczego, treningu organicznego i narzędziem poznawania i rozwijania swoich możliwości”. D. Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*, Wrocław 2009, s. 331.

⁵⁰ J. Grotowski, *Teksty*, dz. cyt., s. 82.

⁵¹ R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, dz. cyt., s. 246.

narzuci mu się pewna linia, jakość całkowicie różna od tej, jakiej pragnęliśmy, i będziemy pełni cierpienia, smutku i bardzo samotni”⁵².

Czy Grotowski i Schechner mówią o tym samym?

Granice rytuału

Za kontynuatora twórczości Grotowskiego uważa się Paweł Dudziński, twórca tzw. Teatru Performer, na którym, jak sam mówi, widziane w latach 70. XX wieku *Apocalypsis cum figuris* wywarło niezatarty ślad⁵³. Dudziński korzysta z wielu nowoczesnych idei i technik artystycznych, m.in. z tańca *butoh* czy sztuki ciała. Odcina się radykalnie od tradycyjnego teatru, który kieruje się celami głównie estetycznymi i „opowiada jakąś historię”. Rytuał intuitywny, jak nazywa swoje dzieło Dudziński, „jest rytuałem OTWARCIA SIĘ za każdym razem innym, w zależności od czasu, miejsca i przestrzeni, w spektaklu tak, by móc świadomie kreować i być na tyle czujnym, by DAĆ SIĘ kreować powstającej sytuacji scenicznej”⁵⁴.

W Teatrze Performer artysta pełni funkcję współczesnego szamana – nawiązującego kontakt ze światem istot wyższych, będącego ich rzecznikiem w świecie ludzi. Dla Dudzińskiego artysta jest szamanem, ponieważ porusza sfery podświadomości, wspólne dla twórcy i widza, oddziałuje dzięki temu na zasadzie „indukcji”⁵⁵. Indukcji sprzyja zwłaszcza muzyka wykonywana podczas akcji „na żywo”, wykorzystująca różnorodne brzmienia archetypowych instrumentów, inkantacyjnych wokalizacji czy elektroniki. Rytuał intuitywny ma więc być przede wszystkim otwieraniem głębi ludzkich, głębi artystycznych w taki sposób, w jaki spektakl będzie mógł być realizowany – twierdzi artysta, podkreślając spontaniczny, improwizowany (bez scenariusza i reżyserii), wolny od podejścia intelektualnego (istotnego w tradycyjnym teatrze), charakter działań twórczych. Pod wpływem idei teatru *butoh* Dudziński kładzie też nacisk na antyestetyczność sztuki oraz jej cel – który za Artaudem artysta określa „przecinaniem ropni na strukturze społecznej”⁵⁶.

Rytuał i rolę w nim szamana Dudziński rozumie więc w sposób

⁵² J. Grotowski, *Teksty*, dz. cyt., s. 86.

⁵³ P. Dudziński, *Performance w ramach programu „sztuka i rytuał” Studia Alternatywne TV Kultura z 12 października 2010 r.*

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Termin Grotowskiego. Por. D. Kosiński, *Grotowski*, dz. cyt., s. 340-343.

⁵⁶ P. Dudziński, *Performance*, dz. cyt.

metaforyczny, zmodyfikowany na potrzeby współczesnej sztuki. Pomimo deklaracji, jego rytuał nie jest wydarzeniem religijnym czy w pełni społecznym. Posiada natomiast wymiar artystyczny, gdyż sam twórca mówi o poruszaniu „artystycznych głębi”. Próżno byłoby szukać skutków – właściwych rytuałowi religijnemu czy społecznemu – „przecinania ropni społecznych”, czy choćby indywidualnych, podczas odbioru performansów twórcy rytuału intuitywnego. Chociaż niektóre z nich wydają się prowokować widza do ponownego przemyślenia przyjętych w życiu zasad i idei, to najczęściej trudno jest przełożyć i wpisać we własne struktury życiowe widza stan napięcia czy koncentracji półnagiego artysty, wyobrażającego tańczącego *butoh*, a więc kogoś (mniej lub bardziej teoretycznie) oscylującego pomiędzy światem własnej podświadomości a stanami świadomości, ewentualnie nadświadomości. Wartość tego przedsięwzięcia jest głównie artystyczna.

W performansie zaprezentowanym w Studiu Alternatywnym TV Kultura⁵⁷ w muzyczną akcję i przygotowaną plastyczną scenografię, a zarazem rekwizyty (u Dudzińskiego różne w każdym niemal spektaklu, w tym przypadku przygotowane podłoże materiałowe, trzy podstawowe kolory farb w miseczkach umieszczone w rogach kwadratowej przestrzeni scenicznej), konwulsyjnie krocząc, wszedł aktor-performer i próbował przedstawić człowieka zmagającego się z wewnętrznymi ropniami życia. Bez wątplenia głównym aktorem była jednak muzyka i pięknie dobrane i pracujące barwy farb, a więc strona dźwiękowa i wizualna spektaklu, wsparta „rytmicznością” przestrzenną ukształtowania kolorystycznego oraz dźwiękową dysharmonią, burzącą ową strukturę przestrzeni. Z muzyką współgrał taniec aktora oraz wylewanie na ciało kolejnych farb, tworzących czy dookreślających postać performerera i zarazem przestrzeń podłogi wokół niego znamiennej wielobarwną plamą. I dodajmy – plamą piękną.

Po wyjściu aktora na podłodze została barwna plama zgrana z wyciszonym dźwiękiem kobiecego wokalu powtarzającego kilka ustalonych słów i fraz oraz muzyką kilku instrumentów. Oprócz znamienych powtórzeń wokalnych i instrumentalnych, harmonii oraz dysharmonii dźwiękowej, estetycznych elementów plastycznych, i tych według zasady piękna jako harmonii, i tych realizowanych według idei piękna romantycznego czy piękna chaosu, prócz zasady szczególnego zagęszczenia tych elementów w określonej i niewielkiej przestrzeni i czasie (spektakl trwa około 10 minut) plamistą postacią aktora można uznać dodatkowo za hiperbolę. Oczywiście, istotnym ele-

⁵⁷ Tamże.

mentem w tym performansie było działanie wprowadzające napięcie, niepokój, burzące harmonię trzech miseczek z farbami. Ową harmonię zburzyła jednak już wcześniej muzyka, czynności aktora były więc zbędne, może celowo przesadzone, podkreślające „piękno nietradycyjne”, czyli nieharmonijne, niejasne i niespójne.

Wydaje się jednak, że nie takie cechy rytuału były głównym celem Dudzińskiego. Osiągnął wprawdzie malowniczy, nieco niepokojący efekt swojego działania, ale to nie jego działanie było głównym aktem, nie rytualny ruch tańca zbliżonego do *butoh*. Performer zasadniczo tworzył obraz z nutą niepokoju, łączył element zewnętrzny, materialny z duchowym wymiarem człowieka. To było piękne. Ale na ile – dzięki tej wartości artystycznej – przekraczał on granice światów przyrodzonych i nadprzyrodzonych? Na ile stał się rzecznikiem któregoś z tych światów? Jakie rocznie porzucił artysta? Jaką rzeczywistość uleczył? Czy legendarna już w przypadku sztuki performansu transgresja nie jest mitem i – podobnie jak kategoria szamana – jedynie metaforą? Czy nie mamy do czynienia z samozwańczym szamanem i rytuałem, a pojęcie rytuału intuitywnego nie jest tylko innym określeniem piętnowanego przez Grotowskiego dyletantyzmu?⁵⁸

Te i inne pytania nasuwają się po obejrzeniu wspomnianego performansu, jak i działań określonych jako performans *butoh*⁵⁹, podczas których Dudziński eksperymentuje z kulą o średnicy około dziesięciu centymetrów i archetypowym instrumentem. Uderzanie kuli instrumentem powodowało jej przesuwanie się. Artysta zachowywał się przy tych czynnościach tak, jakby chciał przenieść swoją koncentrację, swoje wnętrze na inny przedmiot zainteresowania i ciekawy był skutku tego działania.

Jego taniec *butoh* ograniczał się do możliwie celowego wykonania eksperymentu. To wiele, jeśli chodzi o formalny wymiar rytuału: mamy bowiem do czynienia z powtarzaniem wielokrotnie czynnościami, wykonywanymi w swobodnym, ale wyczuwalnym rytmie oraz z celowym zagęszczeniem dźwięków i czynności wydechowych artysty. Stajemy się obserwatorami ludzkiej archetypowej sytuacji próbowania. Eksperymentuje dziecko, dorosły, starzec. Próbują zwierzęta, a nawet rośliny w sytuacjach konieczności poszukiwania warunków wzrostu czy przeżycia. Eksperyment stał się tematem i zarazem przedmiotem performansu. Czy artysta próbował również siebie? Czy był w tej czynności szamanem? Czy performer przekraczał różne wymiary

⁵⁸ J. Grotowski, *Teksty*, dz. cyt., s. 150.

⁵⁹ P. Dudziński, *Butoh Performance* (fragmenty filmowej dokumentacji twórczej), 2009.

rzeczywistości? Wydaje się, że tylko metaforycznie, gdyż to konkretne działanie, przypominające raczej zabawę dziecka, mogło być interesujące dla badającego ową sytuację eksperymentu, być może otwierającego się na skutki swoich przedsięwzięć, być może nawet widz przyglądający się tej sytuacji mógł doświadczać paralelnej chęci pchnięcia kuli i ciekawości rezultatu, ale chyba trafniej byłoby nazwać to działanie sztuką sportu⁶⁰ niż sztuką performansu lub rytuałem, choćby intuitywnym. Na czym polega różnica?

Dla Raszewskiego kryterium uszczegółowionego podziału świata widowisk stanowił akcent na wynik czy proces działania. W przypadku omawianego performansu Dudzińskiego teoretycznie ważny był proces, bo takie jest założenie tego typu sztuki, jednak w odbiorze widoczne jest napięcie, jakie pojawia się w momencie wywoływania i jego wyniku. Aby bardziej całościowo uchwycić tę różnicę, przywołajmy uwagę semantyczną Schechnera, w której określa się funkcjonujące znaczenia pojęcia *performance*:

„W świecie biznesu, w sporcie czy w seksie angielski czasownik *perform* znaczy, że sprostało się wymaganiom, osiągnęło sukces, spełnienie. W świecie sztuk *perform* znaczy wystawić, zagrać, zatańczyć, wystąpić ze spektaklem czy koncertem. W życiu codziennym *perform* to popisać się, pójść na całego, uwydatnić własne czynności na użytek tych, którzy je oglądają”⁶¹.

Performer wśród performansów

Grotowski następująco opisał sztukę performerera:

„Performer – dużą literą – jest człowiekiem czynu. A nie człowiekiem, który gra innego. Jest tancerzem, kapłanem, wojownikiem; jest poza podziałami na gatunki sztuki. Rytuał to performans, akcja spełniona, akt. Zwyczajny rytuał jest widowiskiem [...]. Performer to stan istnienia. Człowiek poznania [...]. Wolę myśleć tu o Pierre de Combas. Czy nawet o tym Don Juanie, którego opisuje Nietzsche: buntownik, przed którym poznanie stoi jak powinność i który ma je podbić [...]. Człowiek poznania rozporządza czynieniem, *doing*, a nie myślami albo

⁶⁰ Raszewski sport sytuuje w dziedzinie zawodów lub popisów. Por. też wybrane performanse Ryszarda Piegzy.

⁶¹ R. Schechner, *Performatyka*, dz. cyt., s. 43.

teoriami. Co czyni dla praktykanta prawdziwy nauczyciel? Mówi: zrób to. Praktykant walczy, by zrozumieć, by sprowadzić nieznanego do znanego, uniknąć uczynienia. Przez sam fakt, że chce zrozumieć, opiera się. Zrozumie, ale dopiero wtedy, gdy zrobi. Zrobi lub nie. Poznanie to sprawa czynienia”⁶².

W tym obszernym, ale nie dość znanym fragmencie Grotowskiego z 1987 roku zawarta jest koncepcja performerera, „praktykanta wyjątkowego”, a także aktu performatywnego na płaszczyźnie teatralnej.

Performer jest człowiekiem, który świadomie wybiera uczynienie czegoś, co mówi mu nauczyciel (lub głos wewnętrzny). Wykonuje to poprzez ciało, które jest pamięcią⁶³.

Można więc wskazać pewne ściśle zespolone „elementy” człowieka. Są to: ciało oraz (określana w pewnych tradycyjnych koncepcjach filozoficznych jako) sfera duchowa, czyli rozum z władzami poznania i świadomości (oraz nieświadomości)⁶⁴, a także wola (podobnie jak w racjonalistycznych teoriach – kierowana rozumem, ale wolna). Grotowski respektuje zatem różne wymiary i wiele płaszczyzn osobowych człowieka. Dostrzega też ich praktyczną, realizowaną w czynie, nierozłączność⁶⁵, przez co całościowo ujmuje człowieka czyniącego.

Grotowskiego podejście do rytuału, teatru rytualnego, a także do człowieka-performerera zasadniczo odbiega zatem od wspólnych rytuałowi oraz teatrowi wyznaczników wskazywanych w naukach o kulturze. Twórcę Laboratorium interesuje człowiek-aktor. Od tej idei rozpoczynał samodzielną drogę poszukiwań⁶⁶, do tej idei doszedł pod koniec swojej drogi twórczej. W teatrze ważny był dla niego też widz, ale wiedział, że właściwa praca jest pracą z kandydatem na performerera. Bezpośredni i pełny wpływ na odbiorcę w teatrze nie jest możliwy, gdyż widz przychodzi na spektakl na krótki czas, a potem wraca do swojej codzienności. Widz doświadczy, ale inaczej i mniej niż performer. Grotowski to wiedział i nie tworzył nierealistycznych koncepcji teatru rytualnego. Zajął się tym, na co mógł oddziaływać: na człowieka,

⁶² J. Grotowski, *Teksty*, dz. cyt., s. 214.

⁶³ Zob. też Grotowskiego koncepcję ciała-i-esencji oraz ciała esencji. Tamże, s. 215.

⁶⁴ Tamże, s. 154.

⁶⁵ Por. tamże, s. 153.

⁶⁶ Zob. założenia ideowe Teatru Ubogiego [w:] J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, przeł. G. Ziółkowski, Wrocław 2007.

„Żywego” (w Teatrze Źródeł⁶⁷), czyli na ucznia. Chciał widzieć w teatrze rytualne, w wymiarze formalnym i treściowym, przekraczanie kolejnych poziomów doskonałości osoby performerera poprzez stawianie pytania i przez walkę performerera.

Warunki formalne, akcentowane przez Singera czy Schechnera, w praktyce teatralnej Grotowskiego odgrywały rolę służebną, np. żmudne i uciążliwe, wielokrotne i wielogodzinne powtarzanie tych samych ćwiczeń wprowadzało aktora w rodzaj transu, przesadny wyraz niektórych idei czy emocji zbliżał teatr do koncepcji ekspresjonistycznych, zagęszczanie określonych znaków w spektaklu wskazywało na jego założenie ideowe. Istotniejszy dla Grotowskiego był jednak proces osiągnięcia przez jego ucznia kolejnych etapów drogi doskonalenia.

A doskonalenie to polegało na samopoznaniu i samoopanowaniu⁶⁸. Uwzględniając zatem drzewo podziału rytuałów zaproponowane przez twórców teorii kulturowych, koncepcja teatru rytualnego Jerzego Grotowskiego wskazuje na istotny wymiar działań artystycznych człowieka. Przedstawia rytuał nie tyle w kategoriach formalnych, ile w aspekcie moralności, dotyczącym zarówno artysty, jak i sztuki.

Można, rzecz jasna, zarzucić polskiemu twórcy odejście od sztuki⁶⁹ ku życiu, odejście od konwencji teatru, ale – wydaje się – Grotowski nigdy nie chciał odejść od sztuki i nigdy tego nie zrobił. Po prostu dla niego sztuka była *tu i teraz* całego człowieka. Była cielesna, zmysłowa, psychiczna, świadoma i podświadoma i była wolna. Była też społeczna, bo w relacji do drugiego lub siebie (realnego czy przypomnianego, czy też wyobrażonego) performer miał siebie kształtować. Ale to nie widz ani nawet nauczyciel decydowali o transgresjach aktora. Decydował o nich on sam. Stawał się szamanem czy kapłanem, ale na polu sztuki, która wyraża hylemorficzny wymiar istnienia ludzkiego.

Wydaje się, że sztuka performansu ma ambicje dotknięcia, bez zbędnej – według niej – zasłony konwencji teatralnej oraz kodów artystycznych, tego jedyne pytanie, o którym mówił Grotowski, a które tkwi w człowieku, i na które człowiek być może jest w stanie odpowie-

⁶⁷ „Aby dotrzeć do «źródeł», «początku», «człowieka, który poprzedza różnicę»...”, D. Kosiński, *Histrioni i aktorzy*, dz. cyt., s. 285.

⁶⁸ Por. dyskusje na temat gnostyckich interpretacji dzieła Grotowskiego, m.in. D. Kosiński, *Grotowski*, dz. cyt., s. 328-330. Interesujące byłoby ukazanie koncepcji człowieka czynu w kontekście założeń K. Wojtyły, *Osoba i czyn*, [w:] *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne* [on-line], www.mhtml:file:///F:/PERFORMANCE PLATFORM LUBLIN 2009.mht [dostęp: 24.11.2009].

⁶⁹ Por. S. Świontek, *Modele aktorstwa XX wieku*, [w:] E. Udalska (red.), *Aktor w kulturze współczesnej*, Warszawa 1994, s. 17-22.

dzień. W takim sensie każda prawdziwa sztuka jest jednak rytualna, bo pyta o człowieka, bo – aby odpowiedzieć – musi wyjść poza niego. Może też nie chcieć odpowiedzieć. Wówczas będzie gnozą.

Streszczenie

Pierwsza dekada XXI wieku była czasem, gdy wzajemne wpływy tradycyjnego teatru oraz teatru awangardowego zaowocowały dojrzałą i świadomą siebie sztuką performans. Każde z tych zjawisk czerpie z rytuału jako środka ekspresji: samostanowienia i samookreślenia. Studia kulturowe poszerzają pole rozumienia sztuki teatru i performansu, pomijają jednak źródłowe – a kulturowo powszechne zjawiska, niejednokrotnie je upraszczając i ujednolicając. Także rytuał został w nich pojęty szerzej zakresowo, kosztem istotnych cech treściowych, zredukowanych do cech formalnych.

Artykuł prezentuje i charakteryzuje jedno z tych artystycznych zjawisk, odbywających się na linii teatr – performans, i jego rytualny charakter w sensie pomijanym w dominujących nurtach badań kulturowych.

Abstract

The first decade of the 21st century has been the time when the mutual interference of the traditional theatre, the avant-garde theatre as well as the performance art began. Each of them relies on ritual as a means of expression and of self-determination and self-nomination. Cultural studies expanded the scope in understanding the art of theatre and performance. Also ritual was conceived more broadly – oftentimes reducing its importance to merely formal features. These studies failed to notice, however, the original and culturally prevalent phenomena, simplifying and unifying them.

The present article presents and characterises one of these artistic phenomena, namely the theatre-performance sequence and their ritual character in the sense omitted in the widespread cultural investigations.