Data publikacji: 2024-06-28
Ostatnia aktualizacja: 2024-07-09

Dariusz Kosiński

Projekt Inana – kilka refleksji po pierwszym spotkaniu

Gdy w styczniu roku 2022 Thomas Richards podjął decyzję o zamknięciu Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, w gronie osób, które to jeszcze jakoś obeszło, pojawiało się pytanie, co dalej. Wprawdzie już w tym samym miesiącu powstał nowy zespół o przewrotnej nazwie „Theatre No Theatre", ale sama nazwa nie była odpowiedzią. Nie była nią też do końca pierwsza po rozwiązaniu Workcenter wizyta Thomasa i jego długoletniej współpracowniczki Jessiki Losilli-Hébral we Wrocławiu, w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego, którzy w styczniu 2023 roku przyjechali, by spotkać się z zainteresowanymi ich pracą osobami. Skupili się jednak wówczas na bardzo wstępnych rozpoznaniach, zasadniczo nie wychodząc poza krąg precyzyjnej i głębokiej pracy z pieśniami wibracyjnymi. Na czym polegają obecne poszukiwania i prace Theatre No Theatre, mogliśmy się na własne oczy i uszy przekonać dopiero na początku marca 2024, gdy po dwutygodniowej rezydencji w Instytucie Grotowskiego, Studiu Na Grobli, zespół zorganizował próbę otwartą w ramach *Projektu Inana* (*Inanna Project*).

Jak już sam tytuł wskazuje, jego bohaterką jest mezopotamska bogini, której imię w zależności od języka i kręgu występowania przyjmuje też brzmienie Isztar czy Asztarte. Związana z babilońskim miastem Uruk, mimo wieloletnich badań i silnej fascynacji całkiem sporego grona osób (w tym zwłaszcza europejskich modernistów) pozostaje wciąż postacią tajemniczą. Wiadomo jednak, że łączyła co najmniej dwa aspekty: miłość i wojnę, erotykę i śmierć, zaś jej energia to energia zdobywczyni, niepohamowanej w dążeniu do tego, co można by określić Foucaultowskim terminem „władza/wiedza".

Wybór bohaterki z jednej strony nie zaskakuje, jak na spadkobiercę Grotowskiego i poszukiwań „antropologii teatralnej" – Inana jest odpowiednio starożytna, archetypowa, mityczna i źródłowa. Z drugiej – jest w nim coś zadziwiającego. Inana to wszak postać jednoznacznie antypatriarchalna, by nie powiedzieć, że wręcz radykalnie bojowa feministka. Takie silne postacie kobiece pojawiały się oczywiście w twórczości Richardsa (pamiętam bardzo dobrze wojowniczkę, która nagle objawiła się w młodej aktorce z Chile w pierwszej, bardzo wstępnej wersji *The Living Room* prezentowanej w salonie domu Richardsów). Niemniej jednak, jeśli by się kusić o określenie płci kulturowej „podmiotu" jego wcześniejszych przedstawień i akcji, to byłby nim przede wszystkim mężczyzna, którego *gender* nie znikał mimo wszystkich, formułowanych jeszcze przez Grotowskiego, zastrzeżeń, że *the man* znaczy „człowiek". W prezentacji *Projektu Inana* podmiotem nadawczym też jest mężczyzna – sam Thomas, ale różnica, którą widzę jako zasadniczą, polega na tym, że tu nie zanurza się on wyłącznie w montażu w sobie samym, ale prowadzi prezentację jako lider grupy i tworzy ramy dla poszczególnych występów-opowieści, które jednak ani nie są o nim, ani nie należą wyłącznie do niego.

Najprościej mówiąc, *Projekt Inana* to kompozycja złożona ze względnie autonomicznych performansów-opowieści wykonywanych przez poszczególne osoby tworzące Theatre No Theatre. Składają się one na cykl o Inanie, którego część centralną stanowi mit o jej zejściu do świata podziemnego, a finał lament trzech kobiet nad jej mężem, Dumuzim. Być może jednak te określenia wyznaczające poszczególnym opowieściom jakiejś stałe miejsce w całej kompozycji i sugerujące jej ustalony porządek są przedwczesne, bo Thomas Richards kilkakrotnie podkreślał, że projekt wymaga jeszcze dużo pracy, zaś kolejność poszczególnych elementów go tworzących nie jest ustalona, a one same – niegotowe. Więc zamiast zajmować się dramaturgią wynurzającą się z prezentacji, a być może zaistniałą w tej formie jedynie okazjonalnie, lepiej poświęcić uwagę temu, co na podstawie pokazu można powiedzieć o samej pracy.

I znów – najprościej i na najbardziej podstawowym poziomie – to, nad czym Theatre No Theatre pracuje, to sztuka, którą z angielska określa się najczęściej mianem story-tellingu, a z polską sztuką opowiadania, teatrem opowiadacza (co wydaje mi się nazwą bardziej precyzyjną) lub (z odwołaniem do szlachetnej i wysokiej tradycji rodzimej) – teatrem bajarza.

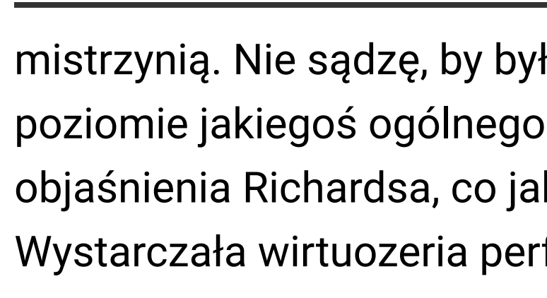
Warto może w tym momencie przypomnieć, że w latach dziewięćdziesiątych Grotowski zdecydowanie wskazywał na opowieść jako na bardziej podstawowe źródło teatru niż rytuał. W jednej ze swoich najważniejszych wypowiedzi z ostatniego okresu życia, zatytułowanej *Montaż w pracy reżysera* już na samym początku stwierdzał:

> Uważam, że definicja, z której wynika, że teatr narodził się po prostu z rytuału, nie jest dokładna; chcę powiedzieć, że teatr pojawił się po rytuale. Uważam, że głównym korzeniem był raczej „story telling" (czyli sztuka opowiadacza). W dawnych kulturach istniał opowiadacz, który snuł opowieść: mityczną, religijną, historyczną itd. 1)

W dalszej części tego samego tekstu przywoływał też – oczywisty w kręgu polskiej kultury przykład – końcowy fragment słynnej lekcji teatralnej Adama Mickiewicza 2), który jako autorskie wskazanie dla artystów mających ambicję stworzenia dramatu słowiańskiego przywoływał postać ludowego gawędziarza. Grotowski streszczał tę opowieść na użytek swoich zagranicznych – w tym przypadku hiszpańskojęzycznych – czytelników używając charakterystycznej terminologii tworzącej w tym czasie jego język roboczy:

> Mickiewicz, wielki polski poeta pierwszej połowy XIX wieku, kiedy mówił o początkach teatru słowiańskiego, odniósł się do zjawiska „storyteller". Opisał starca, który przybywał do wioski i mówił, że ma historię do opowiedzenia.
>
> Tak zdarzało się często w zimie, kiedy wieśniacy nie mieli czym się zająć, mieli więcej czasu, a wieczory były długie. Zbierali się więc w tym domu, w którym było najwięcej miejsca. Wszyscy się zbierali, praktycznie jeden na drugim, bo zwykle było mało miejsca, nie było światła, a na pewno nie było światła elektrycznego; ale był piec, który oświetlał trochę przestrzeń… cokolwiek… wieczna lampka paląca się przed świętym obrazem… Starca sadzano na honorowym miejscu za stołem, na którym rozkładał różne trudno rozpoznawalne przedmioty, podczas gdy zaczynał snuć swoją opowieść; trudno stwierdzić, czy mówił, czy śpiewał w pewnych momentach swojej opowieści. Było jasne, że opowiadał o jakiejś postaci; w innych momentach jego głos tak jakby intonował hymn, w innych jego głos był głosem postaci; kiedy zmieniał głos, cała jego figura stawała się płynna, jakby różne osoby przechodziły przez jego ciało. Opowiadał na przykład o magicznym ptaku, ptaku ognistym; w kluczowym momencie, gdy ptak zjawiał się w pieczarze lub w jakimś domu, palce bajarza coś zapalały, on mówił głosem ognistego ptaka i ponad stołem pojawiało się silne światło.
>
> Następnego dnia dzieci pytały siebie nawzajem: „Widziałeś ognistego ptaka?". „Tak, i poleciał, sam widziałem, że poleciał!" Co się wydarzyło? To był montaż. W ich głowach, a mówiąc precyzyjniej, w ich percepcji, sugestywność słów, sam sposób ich wypowiadania, przemiana starca, wybuch żywego płomienia w szczytowym momencie i jego blask w ciemnym pomieszczeniu – to wszystko tworzyło montaż w ich percepcji i zobaczyli, jak przeleciał ognisty ptak. Chociaż nikt tego teatrem nie nazywał, jednak był to teatr. To był montaż, który dokonywał się w percepcji widzów, który został bardzo dobrze przygotowany przez bajarza ze wszystkimi elementami: jego fizyczną przemianą, jego sposobem opowiadania poprzez głos narratora i głosy postaci; specyficzna forma mówienia i śpiewania, używanie efektów materialnych takich jak pojawienie się płomienia w dobrze przygotowanym i przemyślanym momencie. Właśnie w tym była cała kompetencja przedstawienia: montaż dokonywał się w percepcji widza i to jest teatr.
>
> To, jak opowiadacz manipuluje w sposób kompetentny zjawiskiem montażu w percepcji widza, jest formą pierwotną teatru, nie rytuału 3).

Pamiętałem ten fragment, ale nie dość jasno i dopiero gdy wróciłem do niego po obejrzeniu próby otwartej *Projektu Inana*, zdałem sobie sprawę, że jest on właściwie niezwykle precyzyjnym opisem tego, co właśnie zrobił Theatre No Theatre. Wśród postaci, o których w jego trakcie opowiadano, nie było wprawdzie feniksa i nikt nie zapalał garści suchych wiórów, ale niezależnie od tego, czy każda ze współczesnych bajarek i bajarzy śpiewała czy mówiła, było jasne, że opowiadała o jakiejś postaci, zmieniając głos tak, że w pewnych momentach jakby intonowała hymn, a w innych stawała się głosem postaci. A już na pewno, kiedy głos się zmieniał, cała figura osoby stawała się płynna, jakby różne postacie przechodziły przez jej ciało.

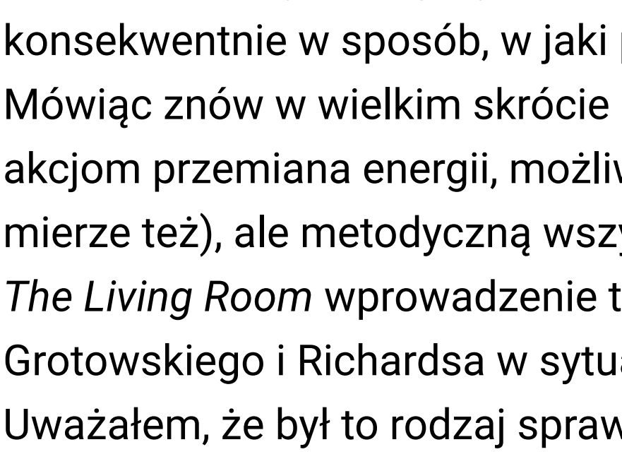


Szczególne wrażenie taki teatr opowiadacza i głosu czynił w wykonaniu trzeciej obok Richardsa i Jessiki Losilli-Hébral współzałożycielki i członkini *teaching ensamble* Theatre No Theatre – koreańskiej artystki Hyun Ju Baek. Jej opowiadanie o spotkaniu Inany i Enkiego, któremu bogini zabiera całą mądrość, było niesamowitym wręcz pokazem głosowego przechodzenia różnych osób przez filigranowe ciało performerki. Nawet ci spośród widzów, którzy już na wejściu odrzucali pokaz zespołu Richardsa (była taka grupka), musieli przyznać, że Hyun Ju Baek jest absolutną mistrzynią. Nie sądzę, by był na sali ktoś, kto znał koreański, ale to nie przeszkadzało w zrozumieniu tego teatru nie na poziomie jakiegoś ogólnego przesłania, ale nawet najprostszej sytuacji. Był to też chyba jedyny moment, kiedy objaśnienia Richardsa, co jakiś czas mówiącego, w jakim punkcie opowieści jesteśmy, nie wydawały się potrzebne. Wystarczała wirtuozeria performerki precyzyjnie operującej zarówno techniką głosową, jak i specyficzną ekspresją cielesną – żadnego nadmiernego naśladownictwa mimicznego, raczej dramaturgia czegoś, czego nie umiem krótko określić inaczej jak zmiany stanu skupienia ciała.

Ale nie wirtuozeria i mistrzostwo rzemieślnicze były tu najważniejsze. One są tylko podstawą czegoś, z czego zdałem sobie sprawę, właśnie podziwiając Hyun Ju Baek, ale co odnosi się też do pozostałych osób tworzących *Projekt Inana*. Jest taka idea dawno obecna w polskiej kulturze i w polskim teatrze – żywe słowo, albo – by przywołać bliski mi szczególnie termin ukuty przez Juliusza Osterwę – żywosłowie. O żywym słowie mówił i wręcz uważał je za najważniejsze (ostatecznie – dosłownie poświęcił dla niego życie) Adam Mickiewicz, który jednak określał tym terminem pewien projekt – powiedzmy – duchowy, a nie tylko artystyczny 4). Niestety był przez większość uważany za poetę, więc jego propozycję przyjęli i przejęli głównie artyści. Niektórzy, ale naprawdę wyjątkowi, jak Osterwa, domyślali się, przeczuwali, a nawet projektowali przemianę sztuki i świata według tego ideału. Większość jednak słysząc o „żywym słowie", myślała (i wciąż myśli) o słowie pięknym, estetyzowany, recytowanym – o deklamacji po prostu. W efekcie całościowy i radykalny antropologiczno-społeczno-metafizyczny projekt Mickiewicza osuwa się w estetykę. Bolesnym tego przykładem był Teatr Rapsodyczny Mieczysława Kotlarczyka, wyrastający dokładnie z tej samej tradycji „teatru bajarza", ale zbyt przywiązany do konserwatywnej estetyki „pięknego słowa" (i do wzorców katolickiej homiletyki pouczającej), by móc wyjść poza ramy konserwatywnej dbałości o wyrazistość i czystość wymowy. Tymczasem rzemieślnicze wymagania i umiejętności z nią związane, aczkolwiek ważne dla teatru literackiego, dramatycznego, nie mają wiele wspólnego z „żywym słowem". Słowo żywe – powtarzał Mickiewicz – to słowo wcielone i działające, a nie „piękne", zwłaszcza w konserwatywnym rozumieniu piękna usypiającego i zapewniającego poczucie przynależności do grupy społecznej o określonym statusie.

Po marcowym pokazie nie ulega dla mnie wątpliwości, że Theatre No Theatre to teatr żywego słowa, zespół – jak powiedziałby Osterwa w swojej przedziwnej polszczyźnie – żywosłowców lub słowopełników. Bowiem nie tylko w opowieści Hyun Ju Baek, ale i wszystkich osób tworzących *Projekt Inana* słowo (a to znaczy też i opowieść) istnieje jako wcielone i żywe. Pozostaje pytanie – czy będzie to także słowo działające i jaki będzie kierunek owego oddziaływania. Na tę chwilę powstrzymam się z próbami odpowiedzi na te pytania, bo poznaliśmy pracę, która nie jest jeszcze zmontowana jako całość, nie sposób więc przewidzieć, jaki wywoła ostatecznie efekt.

Na pewno w obrębie teatru opowiadacza i sztuki żywego słowa wyróżnia się dwoma istotnymi aspektami. Pierwszy to założona interkulturowość. Całą prezentację *Projektu Inana* w jego obecnej formie można określić jako cykl performatywnych opowieści rozwijanych przez poszczególne osoby tworzące zespół, które pracują nad wybranymi fragmentami mitów o Inanie w sposób nawiązujący do tych tradycji „teatru bajarza", które właściwe są ich rodzimym kulturom. I tak Hyun Ju Baek wykorzystuje swoją wiedzę i doświadczenie w koreańskim *pansori*, opisywanym jako muzyczny teatr opowiadacza. Jessica Losilla-Hébral odwołuje się do muzycznych i rytmicznych tradycji północnej Hiszpanii i południa Francji. Ettore Broca, który otwierał przedstawienie hymnem, pracuje na pieśniach wywodzącymi się z tradycji żydowskiej. Mający kubańskie korzenie Alejandro Linares odwołuje się do tradycji afrokubańskich, ale i hiszpańskich. Neopolitańczyk Fabio Pagano prowadzi swoją opowieść w dialekcie z odwołaniami do ludowych przedstawień południa Włoch. Wreszcie kończąca pokaz lamentacjami, Kai Franklin wykorzystuje w swoich pieśniach tradycje irlandzkie. Co ciekawe, wszystkie te osoby należą do ludzi, których nie sposób wręcz przypisać do jednego miejsca. Pochodzą z wielokulturowych rodzin i należą do pokolenia w pełni korzystającego z globalnej mobilności, studiując, pracując, mieszkając i tworząc w wielu bardzo odmiennych częściach świata. Niektóre ich biografie przyprawiają wręcz o zawrót głowy wielością i odmiennością miejsc, z jakimi są związani. Nie sposób nie zauważyć, że mówienie w ich przypadku (a takich sformułowań używał Richards w swoim komentarzu) o tradycjach „własnych" czy „rodzimych" nie jest jakimś prostym stwierdzeniem faktu, jak może mieć to miejsce w przypadku „pnioków" (że użyję tego podhalańskiego terminu) – czyli ludzi nie przez urodzenie i rodzinę, ale rodowo, od pokoleń związanych z jednym miejscem, jego kulturą i tradycjami. „Rodzimość" osób tworzących *Projet Inanna* jest o wiele bardziej nieoczywista i rodzi pytanie: czy pracując nad nim, odnajdują one swoje „źródła", czy też raczej wybierają z wielości dostępnych im w doświadczeniu modeli kulturowych? Z jednej strony doświadczenie Richardsa, które on sam wszak wielokrotnie opowiadał jako odnalezienie własnych „źródeł", sugeruje może to pierwsze. Ale związek z tradycją Grotowskiego jako twórcy Teatru Źródeł może wskazywać raczej na to drugie. Takie wskazanie umacnia też powstające w rezultacie wielogłosowość i pewna lekkość cechująca prezentację projektu.



W moim odczuciu potwierdza to także wybór tradycji, do jakich odwołuje się w tworzeniu swojej własnej „roli" w *Projekcie Inana* Thomas Richards. Nie sięga bowiem wcale do tradycji afrokubańskich, ale – żartobliwie, przewrotnie, chwilami nawet parodystyczne – do muzyki amerykańskiego Południa – do gospel, bluesa czy pieśni pracy opartych na modelu *call and response*. To znów tylko przypuszczenie, którego potwierdzenie lub zanegowanie przynieść mogą dopiero dalsze spotkania z *Inanna Project*, ale mnie się bardzo podoba myśl, że zamiast poszukiwania jedynego źródła, nowa praca Richardsa i jego zespołu otwiera się na wielość, mnogość i zostawia każdej z osób możliwość wyboru tego, co „własne".

Drugi aspekt wyróżniający rapsodyczny teatr tworzony przez Theatre No Theatre to praca z energiami prowadzona konsekwentnie w sposób, w jaki pracuje się z nimi w Pontederze jeszcze od czasów Gotowskiego i pierwszych akcji. Mówiąc znów w wielkim skrócie – *Projekt Inana* to *action in creation*. Jej siła wynika także ze sposobu, na jaki właściwa akcjom przemiana energii, możliwa dzięki pieśniom wibracyjnym, stanowi podstawę nie techniczną (choć w jakiejś mierze też), ale metodyczną wszystkich działań. Pamiętam, jakie wrażenie zrobiło na mnie w pierwszej „domowej" wersji *The Living Room* wprowadzenie tego „subtelnego" i „kapłańskiego" procesu właściwego pierwszym akcjom Grotowskiego i Richardsa w sytuację codzienną i obnażenie go ze wszystkich zewnętrznie liturgicznych przydatków. Uważałem, że był to rodzaj sprawdzianu, czy przemiana i wzbudzana przez nią indukcja zadziała poza pseudo-sakralnym kontekstem wytwarzanym przez sterylność przestrzeni i strojów, specyfikę pomieszczeń, autorytet Grotowskiego, a w końcu i przecież przez ścisłą kontrolę dostępu. I ten test *The Living Room* zdał moim zdaniem celująco.

Co ważne, a w Polsce zupełnie niezauważane, konsekwentna rezygnacja z tych wszystkich elementów to cecha szczególna prac obu spadkobierców Grotowskiego – Thomasa Richardsa i Maria Biaginiego. Richards stosuje tę praktykę, zachowując wyraźne elementy podstawowego procesu i dowodząc, zarówno przedstawieniami, jak i takimi działaniami jak otwarte *Singing Sessions* dostępne zdalnie, że nie ma zamiaru tworzyć wokół swojej pracy jakiejś fałszywie „misteryjnej" atmosfery. *Projekt Inana* to kolejny, znaczący krok na tej drodze. Choć wybór tematu i owa „metoda" związana z wewnętrzną transformacją energii mogłyby sugerować jakiś podniosły i anachroniczny „teatr rytualny", to pokaz wrocławski (a wierzę, że i inne, i że całe powstające przedstawienie) miał zupełnie inny charakter. Był pełen humoru, lekkości, przewrotnej dynamiki i radości, których tak wielu, tak często brakowało w poprzednich pracach Richardsa, a wcześniej także Grotowskiego. Prowadzący całość Thomas nie był żadnym kapłanem – raczej tricksterem, który igrając ze swoją praktyczną wiedzą, ze swoim dorobkiem, z tradycjami, a i z nami, prowadzi nas gdzieś, gdzie dotąd nie byliśmy. Powtórzę, że w tej chwili nie sposób jeszcze powiedzieć, co to za miejsce. Ale już sama droga wydaje mi się niezwykle frapująca i obiecująca.

O autorze

Projekt Inana (*Inanna Project*)
Próba otwarta grupy Theatre No Theatre
2 marca 2024 (Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Studio Na Grobli)
Reżyseria: Thomas Richards
Asystentka reżysera: Jessica Losilla-Hébrail
Wykonawcy/współtwórcy: Hyun Ju Baek, Ettore Brocca, Kei Franklin, Alejandro Linares, Jessica Losilla-Hébrail, Fabio Pagano i Thomas Richards

---

1. Jerzy Grotowski: *Montaż w pracy reżysera*, [w:] tegoż: *Teksty zebrane*, redakcja Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław – Warszawa 2012, s. 817.
2. To tradycyjna nazwa Wykładu XVI z kursu III Literatur słowiańskich, czyli wykładów w Collège de France, 4 kwietnia 1843. Zob. Adam Mickiewicz: *Literatura słowiańska*, kurs trzeci, wykład XVI, [w:] tegoż: *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 10: *Literatura słowiańska: kurs trzeci*, tom opracował Julian Maślanka, przekład Leon Płoszewski, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 191–201. O bajarzu jako Performerze pisała bodaj jako pierwsza, bardzo przenikliwie łącząc Mickiewicza i Grotowskiego Halina Filipowicz: *Mickiewicz – Performer. Dramat jako problem w studiach performatywnych*, przełożył Grzegorz Ziółkowski, „Pamiętnik Teatralny" 2000 z. 1–4, s. 347–369.
3. Tamże, s. 822–823.
4. Proszę wybaczyć ten brutalny wręcz skrót myślowy. Wszystkim, którzy chcą się dowiedzieć więcej o tym podstawowym dla polskiej kultury poszukiwaniu Mickiewicza polecam poświęcone jej prace Krzysztofa Rutkowskiego, zwłaszcza książkę *Bóg Adama*, wydawnictwo żywosłowie, Kraków 2021.