



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

**tytuł:**

*Ciało jako archiwum*

**autorzy:**

Dorota Sajewska, Karol Radziszewski

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 5 (2014)

**odsyłacz:**

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/183/279>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW

## Ciało jako archiwum<sup>1</sup>

### O projekcie *Książę* rozmawiają Karol Radziszewski i Dorota Sajewska

**Dorota Sajewska:** „Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. [...] Queerness is also a performative because is not simply a being but a doing for and toward a future”<sup>2</sup>. To wyimki ze wstępu do książki *Cruising Utopia*, niedawno zmarłego José Estebana Muñoz. Przyniosłam ją specjalnie dla ciebie.

**Karol Radziszewski:** Dlaczego on mówi, że nie jesteśmy queerowi, tylko że dopiero jutro będzie queerowe? Chodzi o to, że to jest tak ambitny, idealistyczny projekt, że ciągle się jeszcze nie wydarza?

**DS:** Nie rozumiem tego jako negacji – to jest myślenie na tak. Tylko dopóki queer nie jest zrealizowany, może być subwersywny. Ta potencjalność sprawia, że się nie zamyka i nie legitymizuje w rzeczywistości. Nie chodzi o to, że nie ma queeru, tylko że jeszcze go nie ma, i dobrze, że go nie ma. Niech będzie zawsze zadaniem, niech będzie zawsze potencjalnością, która na chwilę spełni się performatywnie po to, by później od początku i na nowo podjąć pracę wobec rzeczywistości normatywnej. Queer jest procesem.

**KR:** Proces jest bardzo bliski nastawieniu naszego mistrza, Jerzego Grotowskiego – proces stawania się, bycia zawsze w ruchu, do i ku, bez zatrzymywania przemieniać się, zmieniać się, iść!

Miałem, jak wiesz, wielką niechęć do queer, do samego terminu, ale później lepiej zrozumiałem jego otwartość. W tej chwili łatwiej mi mówić, że jestem artystą queer – nie muszę wtedy powtarzać, że nie jestem artystą gejowskim. Zrozumiałem, jak bardzo jest to szerokie pojęcie, jak wielu rzeczy dotyka, że samo inne spojrzenie już jest queerowe. Oznacza to dziwność, odmienność na każdym poziomie, nie tylko w związku z wąsko rozumianą orientacją seksualną. Miałem też problem z tym, że gender i queer wydawały mi się bardzo akademickie, jako słowa, które mają



Kadr z filmu *Książę*, 2014

przykryć swój właściwy sens. Te różne wątpliwości zostawiłem sobie jednak na boku, ponieważ stwierdziłem, że w praktyce artystycznej za wiele się w tym polu nie działo, nawet jeżeli teoretycznie zostało ono obrobione. Spodobało mi się nazywanie tego queerowaniem kultury polskiej, bo właśnie nie chodziło o robienie gejów z wybranych postaci, tylko o queerowanie podejścia, sposobu czytania, pewnej potencjalności spojrzenia czy relacji. Już przy Wittgensteinie (*MS 101*, 2012) było to ważne, a teraz przy Grotowskim pojawiło się jeszcze mocniej.

**DS:** Pytanie dotyczy, jak rozumiem, tego, jak umieścić pojęcie queer – obce już na poziomie samego języka – w kulturze polskiej. Możemy oczywiście wrócić do korzeni anglosaskich, gdzie funkcjonowało jako obelga, a następnie zostało przejęte jako autodefinicja. To był gest odwrócenia czy przechwycenia przez pewne podmioty wymierzonej w nie broni. Na ile jednak obce słowo może działać w ten sposób w języku polskim? Wydaje mi się, że masz rację co do kwestii *queer* w dyskursie uniwersyteckim – że to minioną kwestia czy zamknięta moda. To nie znaczy, że nie możemy o tym myśleć jako o ważnej strategii nie tylko w praktyce artystycznej, ale i w rzeczywistości społecznej. Zwłaszcza jeśli mówimy o społeczeństwie, w którym problemem jest sama równość płci.

Myślę też, że pojęcie *queerness* ma bardzo performatywny wymiar, co pozwala na interesujące zderzenie z dzisiejszym czasem, wykorzystaniem tego procesualnego charakteru – także pracy Grotowskiego – o którym mówiłeś, śmiejąc się trochę. Przy czym chodzi tu o proces nastawiony na działanie do przodu, na...

**KR:** ... w jakimś sensie na doskonalenie się. Trzeba cały czas się pilnować, uważać na klisze, których się używa. Sam mam w sobie takiego policjanta, obawę, że powiem coś „politycznie niepoprawnego”. Jestem jednak radykałem działającym wśród bardzo queerowych feministek – na przykład w Pomadzie [<http://www.pomada.info.pl>] – i pozostaję cały czas pod ostrzałem. W ogóle boję się coś powiedzieć, bo cały czas wchodzę na miny językowe. Dla mnie to jest konkretny problem, a jednocześnie uczę się tego, więc o ile nie staje się to pewną manierą, to widzę w tym wartość. W tym sensie widzę queer jako drogę ku doskonaleniu.



Kadr z filmu *Księżę*, 2014

**DS:** W tym cytacie z Muñozą spodobał mi się właśnie jego spekulatywny realizm. Wskazuje on na pewien paradoks w rzeczywistości, bo realizm jest przecież odwzorowaniem tu i teraz, a tu pojawia się spekulatywność, potencjalność, otwarcie. To stanowi wartość nie tylko z perspektywy zmiany społecznej czy z perspektywy filozoficznej refleksji, ale przede wszystkim jest to cecha sztuki. Projektowany realizm, a nawet fantazjowany realizm jest właściwością działań artystycznych, zwłaszcza w kontekście tak dużego dziś zainteresowania artystów archiwami, dokumentami, dokumentaryzmami. Sam robisz to od dawna i próbowaliśmy też tego w *Księżcu*. Nagle okazuje się, że dokumentaryzm wcale nie stoi w sprzeczności z fantazjowaniem, z imaginacją, z utopią stwarzaną na źródłach, z możliwością ich wypełniania, podstawiania, zawłaszczania, wytwarzania, wystawiania i tak dalej, i tak dalej...

**KR:** Mnie to nawet przestrasza, że archiwa tak łatwo się poddają podobnej działalności. To jest oczywiście banał, ale wychodzi na to, że cała historia jest literaturą, że to wszystko jest bardzo performatywne, że aż za łatwo można tym manipulować. Moja praktyka pokazuje, że w połączeniu z mocą, wizją, ale też z wizualnością ludzie to kupują bez wahania, chętnie poddając się takiej narracji. Obserwowałem to przy *MS 101*, w którym Wojtek Szymański w scenariuszu pozbierał strzępki dotyczące Wittgensteina, żeby z listów i z fragmentów innych tekstów zbudować narrację. Kiedy dostała ona ciało w postaci chłopaków i umiejscowienia w konkretnych przestrzeniach, wyłoniły się pytania, czy oni byli kochankami, czy nie, czy pisali o faktach, ale też czy można czuć się oszukany przez to, że to jest fantazja. Jednocześnie to stało się bardziej sugestywne niż w przypadku tekstu. Mówię też o tym, bo wydaje się to ważne przy naszym projekcie o Grotowskim. On się nie opierał na przeszukiwaniu nie wiadomo jakich piwnic i nieznanymi dokumentów, lecz na materiałach najbardziej dostępnych, do których dociera każdy zainteresowany teatrem i Grotowskim.

W tym projekcie wyraźnie zobaczyliśmy, jak wiele można zrobić na poziomie drobnych gestów, mikroprzesunięć. Tekst, który jest zapisany, zmienia się w momencie, kiedy zostanie przeczytany albo zagrany przez amatora, przez aktorkę czy aktora. Nie tylko brzmi całkowicie inaczej, ale też zaczyna inaczej znaczyć. To było też widać na pierwszym pokazie, kiedy publiczność skonfrontowana z tekstem, który usłyszała po raz pierwszy, bo wcześniej był on

tylko zapisany, reagowała inaczej, niż mogliby myśleć autorzy, którzy to z dumą opublikowali.

**DS:** To jest właśnie potencjalność ukryta w dokumencie.

W tradycyjnym myśleniu o archiwum mamy dokument, który funkcjonuje jako trwała, ocalona rzecz

poświadczająca faktyczność wydarzenia. Nagle okazuje

się, że ona w ogóle nie jest niezmienna, że dysponuje

szeregiem potencjalności do wypełnienia w rozmaity

sposób, kiedy dostanie nowe ciało – kwestia aktora, o której mówiłeś, wydaje mi się

zasadnicza. Queerowanie trwałego, materialnego obiektu znajdującego się gdzieś

w archiwum, w tym przypadku Instytutu imienia Jerzego Grotowskiego, podlega

procesowi nieoczekiwanej przemiany za sprawą ciała. Dotyczy to także wymiaru

społecznego, tego, co mówią później te dokumenty w naszym filmie, czy też co

innego mają powiedzieć w stosunku do tego, co mówiły jako unieruchomione

obiekty w archiwum. Cieleśność staje się tutaj bardzo mocnym czynnikiem

transformującym.



Kadr z filmu *Księżę*, 2014

**KR:** Ona wytrąca z dyskursu, jakkolwiek by to źle nie zabrzmiało. W *Księżcu*

wywoływała wrażenia i reakcje prywatne, bezpośrednie, wynikające z tego, że

kogoś coś podnieca, że się w coś wkręci albo mu się coś przypomni właśnie dlatego,

że widzi to ciało, a nie dlatego, że coś interpretuje. W przypadku innych moich prac

zaobserwowałem, że kiedy pojawia się ciało czy seksualność, ludzie wycofują się

z refleksji intelektualnej, reagują emocjonalnie, to ich zawsze dotyka bardziej

bezpośrednio. Wychodzą z formy, nie są w stanie utrzymać rygoru tylko

intelektualnego... Chciałbym, żebyśmy chwilę porozmawiali o tym, czego nowego tak

naprawdę chcieliśmy, co tak naprawdę w tym projekcie miało być queerowe, po co

go w ogóle zrobiliśmy.

**DS:** Osobiście poczułam, że nadszedł moment, w którym to, co stanowi tożsamość

miejsca, w którym pracuję, czyli moją „normę” – Zakład Teatru i Widowisk

w Instytucie Kultury Polskiej, naznaczony przez Leszka Kolankiewicza – wymaga

zmiany. Nie chodzi o proste odrzucenie, tylko właśnie o queerowanie miejsca,

w którym pewne rzeczy przeszły na mnie zupełnie nieświadomie i stały się

elementem mojej tożsamości. Wiadomo, że wiążą się one z determinującą

antropologiczny charakter badań nad teatrem postacią Jerzego Grotowskiego.

Pierwszy odruch był zatem właśnie taki – queerować miejsce, w którym jestem.

**KR:** Pamiętam z kolei, że w pierwszym momencie sami się z siebie śmialiśmy. Zadeklarowaliśmy, że zrobimy ten projekt po twoim tekście, w którym zestawiałaś mój film z Tadeuszem Kantorem. Najpierw było dużo śmiechu, a później poważna analiza; podobnie było przy Grotowskim. Ale też okazało się, że właściwie nie ma nawet cienia przykładu, żeby ktoś go queerował, choć bardzo się o to prosi. Wszyscy stwierdzili, że to jest tak obrosnięta teoria, praktyką, warownymi wieżami i strażnikami pamięci, że już nikomu nie chce się tego rozbijać, a z drugiej strony, nie wiadomo też, co z zrobić z tak ukonstytuowaną całością. Trzeba dużej siły, nie wiem, bezczelności czy głupoty, żeby coś z tego zrobić.

**DS:** Sam Grotowski został zjedzony przez normatywność, sprowadzony do wyrazistego mitu. W tym sensie został też przekłamany. Także w efekcie jego własnych wskazówek, myślenia o autodokumentacji i przekazu dla następnych pokoleń, to pole zostało ograniczone i znormatywizowane, przecząc istocie myślenia Grotowskiego, tej procesualności, o której mówiliśmy. Przygnieciony mityczną narracją sam stał się bezcielesny, sam znalazł się – by użyć jego porównania – w *śavāsana*, w pozycji trupa.

Było dla mnie jasne, że queerowanie służące wydobyciu potencjalności lepiej wychodzi w sztuce niż w dyskursie naukowym. Nie chciałam pisać tekstu o Grotowskim, polemicznego wobec obowiązującej wersji. Narracja wobec narracji jest za słaba, konieczne jest wydobycie performatywnego aspektu queerowania, a to jest bardziej możliwe w działaniu artystycznym, które ułatwia dezynwolturę, grę ciałem i z ciałem.

**KR:** Chcę się tutaj na sekundę zatrzymać, bo dla mnie było to dosyć znaczące w tym projekcie, dlaczego Grotowski i dlaczego queerowanie. Był idolem mojej młodości. Mam książkę – pracując nad tym projektem naprawdę wyciągnąłem książki Zbigniewa Osińskiego z piwnicy – w której były liczne fragmenty pozakreślane ołówkiem. Czytałem ją, mając szesnaście lat, i teraz odkrywałem z przyjemnością te cytaty, zdjęcia Ryszarda Cieślaka, które mnie bardzo podniecały, i wtedy, i dziś. Potem jednak odrzuciłem Grotowskiego i wiodłem egzystencję z Andym Warholem i wszystkim, co z nim związane, także z filmem, co spowodowało, że Grotowski mi się odkleił jako duch i ciało. Dopiero teraz, po latach, gdzieś się to wszystko złożyło w inną konstrukcję, w intuicję, że między Warholem a Grotowskim można by postawić kilka znaków równości, jakkolwiek paradoksalnie by to nie brzmiało i nie różniło się w detalach. Dotyczy to na przykład seksualnego wojeryzmu.

sublimowania swojej seksualności przez pracę, a jednocześnie przypisywania temu dużo większej palety uniwersalnych znaczeń, obawa powiedzenia wprost, że to jest sublimacja.

Po pierwsze, mówi się, że Grotowski nie był pedałem, bo był aseksualny, bo nie uprawiał seksu, zatem to, na kogo patrzył i jak patrzył, nie miało znaczenia. Dla mnie jednak ma. To samo można powiedzieć o Warholu, że nie był pedałem, bo był aseksualny. Druga kwestia to tworzenie grupy, nurtu, *community*, zarówno w deklaracjach, jak i w praktyce. Jednocześnie jednak pozostawał zawsze lider, jedno nazwisko, które zawłaszcza wszystko i całkowicie. U Grotowskiego jest to bardzo widoczne. Też mówi się o tym, że był silniejszy czy bardziej świadomy, odejmując wszelką podmiotowość jego aktorom, nawet Cieślakowi. W *Księżcu* ta rama Grotowskiego zostaje powtórzona, ale z podmienionymi elementami nieistniejącego podmiotu –manipulatora, jakim był Grotowski – czy bywał Warhol. Jakim również bywam ja, na przykład manipulując chłopakami z castingu dla własnej przyjemności. Demonstruję sadystyczną, sadomasochistyczną przyjemność relacji pedalskiej. W wielu swoich projektach nakłaniam facetów: rób to przede mną, rób to dla mnie. Bardzo łatwo było te formy podłożyć pod Grotowskiego, a jednocześnie całkowicie inaczej to zadziałało, właśnie w kontekście tego, co on robił.



**DS:** Można też mówić o bardzo podobnej, wydaje mi się, sadomasochistycznej relacji aktorki, Agnieszki Podsiadlik, do postaci kobiecej, Teresy Nawrot, która nagle uzyskuje dominujący głos w filmie o Grotowskim. W obrębie mitu Grotowskiego czy utrwalonej opowieści o nim nie jest możliwe, by kobieta tworzyła narrację. Co więcej, jest to



Kadr z filmu *Księżca*, 2014

kobieta szalona, chora, opowiadająca właściwie o własnej chorobie i przez pryzmat tej choroby opowiadająca o Grotowskim. Zostaje to dodatkowo uwypuklone jako sytuacja, w której występuje ona pod presją, wynikającą z przywołania medialnej konwencji wywiadu: „Odkąd mam się z panem spotkać, śni mi się Cieślak, śni mi się Grotowski”. Z jednej strony zatem opresja, z drugiej – figura aktorki. Chodzi o aktorkę Teresę Nawrot, która została zredukowana do roli asystentki i nie mogła być aktorką u Grotowskiego, a tutaj uzyskuje głos jako główna narratorka, oraz aktorkę Agnieszkę Podsiadlik, która również występuje w nieoczywistej sytuacji,

swoistej manipulacji czy sadomasochizmu wobec Teresy Nawrot. Aktor nie jest jedynie medium reżysera czy artysty, ale też sam wchodzi w relację z pamięcią postaci, jej ciałem, z bardzo konkretną osobą.

**KR:** Niedawno ukazała się książka *Wolne* z wywiadami Remigiusza Grzeli<sup>3</sup>, między innymi z Teresą Nawrot, a także jej własna książka o ćwiczeniach Grotowskiego<sup>4</sup>. Pojawiły się zatem materiały, o których mogliśmy myśleć, że jednak pozwolą przekroczyć zastaną sytuację. Co paradoksalne, aktorka jest w stanie przejąć osobę. Gdyby film był częściej pokazywany, postać zostałaby utożsamiona z Agnieszką Podsiadlik z jej grą i aktorską osobowością. Mówi dokładnie te same słowa co Nawrot, ale one zupełnie inaczej brzmią. Nawet jej nerwica wychodzi powściągliwie, bardziej perwersyjnie niż taka rozczochrana, kobieca. Wygląda też bardzo męsko, androgynicznie. Sama postać zostaje squeeerowana, nie jest typową, szaloną kobietą z rozwianym włosiem.

**DS:** Ale zobacz, że jest zagrana przez aktorkę, która reprezentuje odmienny, współczesny typ aktorstwa. Pojawia się zatem także opowieść o nowym, performatywnym aktorstwie. Nie chodzi w nim o wcielenie się w postać, która ma nerwicę, choruje, i o odgrywanie sytuacji, którą sobie wyobrażamy



Kadr z filmu *Książę*, 2014

mimetycznie jako odgrywanie nerwicy. Tutaj wszystko rozgrywa się między ciałem a językiem, w jakimś dziwnym rozszczepieniu między sobą a postacią, w sytuacji znalezienia się przed kamerą wobec tematu „Grotowski”. Moim zdaniem Agnieszka świetnie się udaje pokazanie potencjalności: to, co pokazuje nam jako aktorka, to nie totalność, tylko jedna z wielu możliwości wypełnienia tej postaci.

**KR:** Na pewno odbierasz to inaczej jako osoba związana z teatrem. Na widowni byli ludzie pracujący raczej z filmem czy z dokumentem; niektórzy pytali: „Ile czasu aktorka miała na nauczenie się tekstu, że tak źle gra?”. Nie byli w stanie dostrzec podmiotowości aktora, który może zagrać grą i ją tematyzować, a nie jedynie zagrać dobrze, realistycznie lub źle.

**DS:** Agnieszka jest z pokolenia aktorów, którzy włączają w proces aktorski własny proces twórczy, jawnie go problematyzując. Z perspektywy artysty wizualnego to jest, powiedzmy, nic wielkiego, ale staje się przekroczeniem z perspektywy aktora,



który tradycyjnie w teatrze nie ma podmiotowości, będąc jedynie medium-narzędziem.

**KR:** Paradoksalnie można zacytować Grotowskiego, który w naszym *Księżciu* mówi głosami kolejnych chłopców o Cieślaku, że „był on aktorem twórczym w takim sensie, w jakim malarz maluje albo poeta pisze”. W końcu zdecydowaliśmy się też dodać do tytułu określenie, które rzuciłem najpierw żartem – że to jest spektakl dokamerowy. Wiele osób mówi, że to po prostu film, rozpoznając wszystkie zastosowane w nim konwencje. Być może tak, ale samo nazwanie tego na nowo przesuwa nieco akcenty. Może nie ma tu elementów *live*, ale wystawienie amatorów czy dosłowne przywołanie castingu jest częścią performansu – widzimy, jak aktorzy dostający pewne zadania, mierzą się przed kamerą sami ze sobą. To nie jest dokumentacja spektaklu ani precyzyjny scenariusz filmowy, lecz raczej praca z aktorem, trochę jak w teatrze, tyle że do kamery. Działa zatem jak klasyczny performans dokamerowy, coś, co pojawiło się jako konkretna mutacja performansu czy techniki.

**DS:** Z tą różnicą, że performans dokamerowy był jednak ustanowieniem realnej obecności, bezpośredniego działania przy włączonej kamerze, a tu występuje dodatkowy wymiar teatralności, gry, która zostaje ujawniona.

**KR:** Wystawiona.

**DS:** Wszystko to jest wystawione jako sztuczne, jako konwencja grania, nawet jeśli jest wykonywana nieświadomie przez niektórych aktorów, jak dzieje się w przypadku chłopaków. Paradoksalnie ta sztuczność, konwencjonalność wychodzi u nich dużo mocniej, kiedy wydaje im się, że działają naturalnie, że mimetycznie odgrywają całą sytuację. To jest też ciekawe, bo kamera umożliwia dużo wyraźniejsze wystawienie i uchwycenie konwencji teatralnych niż w samym teatrze.

**KR:** Podobnie montaż i cięcia.

**DS:** Ale też zbliżenia, które pozwalają na przykład takiej aktorce jak Agnieszka Podsiadlik grać na mikroruchach, na mikroemocjach. Tych mikro-sytuacji nigdy nie da się zobaczyć w teatrze. Można więc powiedzieć, że to jest takie archiwum queerowania teatru, wszystkich tych konwencji, masek, kostiumów, stylów grania i zachowania.

**KR:** Widać to w sekwencjach, w których to samo zdanie powtarzają po kolei różni chłopcy. Najpierw zdanie, które wypowiedział Grotowski o Cieślaku, a później wypowiedź samego Cieślaka. Zostaje to powtórzone siedem razy przez różne osoby, młodych aktorów i tancerzy, czyli nie całkowitych amatorów czy przypadkowych ludzi. W pewnym momencie wypowiada te zdania Rosjanin, deformując je w efekcie swojego szczególnego akcentu. Po pierwszej reakcji rozbawienia tym zestawieniem przychodzi refleksja zupełnie serio. Dla mnie to było bardzo queerowe. Podłożenie jego głosu dowodzi, że Cieślakiem może być każdy, bo ta postać nie jest zapisana w tej jego głębie ze zdjęcia, tylko w tym, co z nią zrobiono.

**DS:** Queerowanie ma ścisły związek właśnie z gestem powtórzenia, a nie kontry czy negacji. Za każdym razem wychodzą różnice, także w przypadku powtórzenia. Z jednej strony jest ono powtórzeniem dosłownym tego, co zostało wypowiedziane. My przecież nie zmieniliśmy żadnego źródła, żadnego dokumentu, nie dopisaliśmy nawet fragmentu...

**KR:** Taką przyjęliśmy zasadę.

**DS:** Chodziło o to, żeby nie niszczyć tego, co ulega powtórzeniu, żeby można było zobaczyć to, co jest powtarzane. Oczywiście samo źródło traci w efekcie charakter oryginału, bo ono też mogło być tylko powtórzeniem czegoś. Przywołałabym tu sformułowanie, którego krytycznie użyła w rozmowie z nami Agata Adamiecka, że my tylko powtarzamy ramy Grotowskiego. Dla mnie to jest właśnie interesujące, że na poziomie akademickim, dyskursywnym to są lata minione i po prostu ma się wrażenie, że wszystkie te kwestie zostały dawno przerobione. Tak jednak jest na poziomie teorii, ale już nie na poziomie nie tyle sztuki, ile recepcji czy percepcji sztuki, gdzie mogłyby one nieść dużo bardziej emancypacyjne treści. Nie chodzi przecież o dość banalną wiarę w emancypację za sprawą przepisania tej historii na nowo przez pryzmat kobiet albo przez pryzmat gejów.

**KR:** Paradoksalnie, ludzie są najbardziej na to odporni. Nie chwytają tego.

**DS:** W tym właśnie sensie zarzut o powtórzeniu ramy Grotowskiego jest dla mnie zaletą, dobrą definicją. Chodzi o powtórzenie, o wielokrotność, o zamazanie tak naprawdę miejsca, w którym się coś zaczęło, różnicę między początkiem a kopią. Nawet w tym przykładzie z siedmioma chłopakami, którzy powtarzają to samo, na



Kadr z filmu *Księżę*, 2014

początku możemy jeszcze myśleć, że to pochodzi z ust Cieślaka, ale już przy czwartym chłopaku to powtórzenie staje się powtórzeniem tego, co było przed chwilą, innego chłopaka. Ich zestawiamy ze sobą i temu zestawieniu się przyglądamy.

Powtórzenie jest podstawowe dla queer. Świetnym tego przykładem w teatrze był spektakl The Wooster Group, *Poor Theatre* (2003), oparty między innymi na powtórzeniu *Akropolis* (1963) Grotowskiego na podstawie dokumentacji audio i wideo, rozmów, zdjęć i innych ocalałych świadectw. Reżyserka tego fantastycznego przedstawienia, Elisabeth LeCompte, odwołała się przy tym do słynnego tekstu Grotowskiego, *Tu est le fils de quelqu'en* (*Zawsze jesteś czyimś synem*), w którym głosił on konieczność rozmowy z przodkami. LeCompte wykorzystała tę ideę jednak bardzo przewrotnie. Z jednej strony powtarza słowa Grotowskiego, a z drugiej jako kobieta jest wykluczona z możliwości ich powtórzenia. W antropologii Grotowskiego performerem, człowiekiem doskonałym się, dojrzewającym jest tylko mężczyzna.

**KR:** Uniwersalny człowiek czyli mężczyzna.

**DS:** Uniwersalny człowiek. Bez ciała, bez płci, bez seksualności.

**KR:** Mężczyzna w majtkach – to jest uniwersalny człowiek. Tak jak Ken ma fiuta zalanego w plastiku, taką obłą formę, w której widać, że to nie jest ani cipa, ani cycki, tylko w miarę ociosana całość. Ociosany, wykastrowany facet to jest właśnie uniwersalny mężczyzna, figura, która może być wszystkim, kapłanem i błaznem.

**DS:** Przez wiele lat miałam gest odrzucenia Grotowskiego właśnie ze względu na to, że nie było tu miejsca dla mnie jako kobiety. Kiedy pojawił się pomysł naszego projektu, nagle zobaczyłam, że właśnie dlatego, że nie jestem wpisana w tę historię, w istocie mam tego miejsca dużo więcej. Mogę się rozepchnąć w tej rzeczywistości dużo radykalniej, niż gdybym była jej częścią.

**KR:** Jeżeli mówimy o powtórzeniu, o przesunięciach, jakie ono niesie, to znów automatycznie niemal pojawia się Andy Warhol. Jego strategia opiera się na powtórzeniu. Filmuje np. rozmowę z Edie Sedgwick, później dokumentuje to, jak ona stoi obok ekranu, na którym przed chwilą coś opowiadała, lub zestawia dwa ekrany obok siebie. Pojawia się u niego przesunięcie w czasie lub nagrywanie i reprodukcja rzeczy oczywistych. Reprodukacja, w efekcie powtórzenia

i wskazania, nadaje zupełnie inne znaczenie rzeczom. Widać tu wszystko, o czym mówimy.

Druga kwestia, która przychodzi mi do głowy, to pozycja kobiety, która nie może być synem, nawet gdyby chciała. Kiedy jednak myślę o tym bardzo dosłownie, to każdy jest czyimś synem. W naszym filmie pojawia się ta kwestia kilkakrotnie, kiedy Cieślak grany przez Pawła



Kadr z filmu *Księżę*, 2014

Tomaszewskiego mówi: „Okres Księcia to okres ojca.

Grotowski – ojciec”. Potem Teresa Nawrot mówi, że Grotowski kochał wszystkich młodych mężczyzn do końca tak jak synów. To jest ta perwersja.

Jest też przejście do ciała jako archiwum. Przygotowywałem się do castingu, mając ze sobą książkę Zbigniewa Cynkutisa<sup>5</sup> i książkę Teresy Nawrot. W obu pokazane są ćwiczenia „metodą Grotowskiego”; nie bez różnic, ale nie chcę już schodzić w dygresje. I nagle na żywo pojawia się przede mną zupełnie niespodziewanie ten chłopak, Amin, i robi figurę kota. To działa, on wie, że robi to dobrze, emanuje z tego energia. To działanie dokamerowe, bo ja głównie patrzyłem przez kamerę na to dziwne zetknięcie: że on jest czyimś synem, że pokazuje coś, co we mnie ożywa. Jego ciało jest młode, erotyczne, napięte i to działa na mnie bezpośrednio, ale nie w formie tańca go-go, jakiejś przypadkowej figury. Dzieje się coś, co widziałem, oglądając Cieślaka jako nastolatka, podniecając się w dosłownym sensie. Na mnie to działa erotycznie bez zrozumienia istoty tego działania; mnie to nie interesuje, ponieważ sam gest ciała jest erotyczny. Poza kontekstem zupełnie, bo wykonawca jest całkowicie na tym skupiony, jest w procesie. Jeżeli on w tym momencie zawyje czy zadyszki – co ja odbiorę erotycznie – to dlatego, że musi uwolnić powietrze, bo tego wymaga pozycja.

**DS:** W naszym filmie wszystkie elementy zostały wyjęte z kontekstu i została stworzona zupełnie nowa narracja, w której momentami pojawia się mruganie okiem do tych, którzy znają kontekst, ale w istocie on w ogóle nie musi być czytelny dla nikogo. Dawno, dawno temu została myślowo wyemancypowana kopia, co stało się



Kadr z filmu *Księżę*, 2014

stygmatem performatywności i postmodernizmu, a tym samym też queeru. Kopia się emancypuje i można nią bawić się do woli, na nowo składać, na nowo też układać własne ciało, trochę je queerować czy dragować. Nie powtarzamy normy

mimetycznie, jak mówiła Judith Butler, ale wprowadzamy jakiś rodzaj zakłócenia w to powtórzenie, świadomie wcielając styl czy konwencję. Dochodzimy tu do pewnej niekompatybilności pomiędzy teorią, która nie jest wcielona, a praktyką, która istnieje w ciele i jest uprawiana, performowana, nie znajdując zrozumienia w tej niewcielonej teorii.

**KR:** Mój główny problem polegał na tym, że czego by się nie zrobiło, wyciągając jakiś element z Grotowskiego, to każdy z kręgu strażników pamięci sekretnej pieczęci może powiedzieć, że to w ogóle jest poza kontekstem, że to nawet nie jest przekroczenie, ale wulgarna parodia, niezrozumiały pastisz, głupota. Gdybyśmy się jednak zastanowili nad tym, jak postrzegano spektakl, w którym została użyta pieśń religijna, elementy jogi dynamicznej i rytuałów hinduskich po to, żeby opowiedzieć europejską narrację o księciu, o cierpieniu, o Chrystusie? Grotowski to właśnie robił. W każdym z jego spektakli następowało wyjęcie z kontekstu oryginalnych źródeł, które prowadziły go do teatru źródeł. Jeden z chłopaków, który akurat nie mógł przyjść na casting, powiedział później: „No tak, to jest joga, tę figurę bym zrobił, a tej pozycji nie”. Patrzył na to całkowicie fizycznie. Podróże Grotowskiego działały podobnie. Nie wiem, na ile były szczerze, na ile estetyzujące, koloryzujące, to jego pobieranie różnych rytuałów z Haiti, wyciąganie różnych elementów, żeby później europejskiej publiczności przedstawić to w jakiejś własnej ramie.

**DS:** Grotowski osłaniał siebie w komentarzach do swoich działań. Trzeba też pamiętać, że on funkcjonował w dyskursie interkulturowości, a my tkwimy w dyskursie postkolonialnym, gdzie międzykulturowość nie jest niczym innym jak przejawem zawłaszczania ciała pod względem rasy, płci, miejsca, pochodzenia, lokalności i tak dalej, i tak dalej.

**KR:** Nie da się tych kontekstów nałożyć. Nie można być radykalnym, używając tych samych form. W sztukach wizualnych dokonano krytyki instytucjonalnej i podważono pojęcie sfetyzowanego *white cube* jako neutralnej przestrzeni. Nagle się okazało, że te klepki z parkietu nie są neutralne. Tak jest w teatrze, tak jest i w galerii, że te klepki w jodełkę ułożone...

**DS:** ... to jest scena. Wyobraź sobie teraz, że teraz te klepki wstawiamy do Komuny Warszawa, która jest przestrzenią właśnie neutralną i transparentną. Natychmiast stałyby się teatrem wystawionym w teatrze.

**KR:** W galerii Foksal Edward Krasiński „ujawniając” podłogę, wystawił klepki ustawione na klepkach, żeby pokazać, że to nie jest przestrzeń neutralna. To wszystko już przerobiono, tylko być może wymaga to od nas komentarza w kontekście tej archaicznej narracji wokół Grotowskiego, która nie chce zobaczyć nawet najbardziej oczywistych rzeczy.

**DS:** Powtórzenie jest tu ciekawe przede wszystkim z powodu tego młodego ciała. Amin potrafi zrobić dokładnie tę pozycję, o którą nam chodziło, co zostaje zderzone z ciałem Cieślaka, które już w pewnym momencie, kiedy oddaje się warsztatom, a nie aktorstwu, jest ciałem starym, manierycznym – i nagle w obrazie przegrywa tę walkę. Pojawia się archiwalny aspekt ciała obecny w młodym ciele, biologicznie młodym ciele. Perspektywa kultury i natury zaczyna się ciekawie zacierać.

**KR:** Cieślak to musi przecież być ten, który przeniesie nauki dalej, to musi być przerysowane i wrysowane w niego. To staje się konwencją i to widać w tych gestach, dynamicznych i manierycznych, bez świeżości odkrywania w sobie siły, której się nie da odkrywać przez tyle lat od nowa, to jest niemożliwe. Zjechała kopia po prostu.

Paradoksalnie nawet ludzie, jak pracownik techniczny w Komunie Warszawa czy Krzysztof Żwirblis z Akademii Ruchu, którzy widzieli nasz film i zarazem byli na spektaklach Grotowskiego, mówili, że *Księżę niezłomny* (1965) był powtarzany tyle lat – Grotowski był już w innym miejscu, podobnie Cieślak – że stał się formą autopastiszu, chałtury. Oni sami nie wierzyli w to, co robili, ale cały czas precyzyjnie to odtwarzali. W momencie, kiedy na technicznym podeście prosiłem każdego z chłopaków o zrobienie improwizacji, oni mnie pytali, co to ma być, zwłaszcza aktorzy, tancerze trochę mniej. Powiedziałem, że ramą dla tych działań jest monolog z *Księcia niezłomnego*, ale chyba tylko dwie osoby wiedziały, o co chodzi. Oni potrzebowali konkretnego zadania, więc mówiłem, że mają się przygotowywać w kontekście – ja-ciało-podeście. Każdy z nich miał tę sytuację bardzo otwartą i widać, że całkowicie inaczej do niej podeszli, paradoksalnie jednak w większości nieświadomie ośmieszając działanie *Księcia niezłomnego*. My widzimy to tylko przez tę kliszę, w filmie przywoływaną dodatkowo za pośrednictwem Pawła Tomaszewskiego, który jeszcze inaczej to powtarza. To wygląda trochę jak zapis współczesnego teatru tańca, choreografii, w której tancerz nie ma podmiotowości, bo nawet nie ma tam już bohaterów, narracji, tylko ciało, muzyka, ruch, ciało.

**DS:** W przypadku Pawła też się pojawia to zderzenie pomiędzy otwarciem, absolutną gotowością młodych ciał, które chyba nie są jeszcze do końca świadome pewnych konwencji, pewnej normy, w której muszą lub mogą funkcjonować, a zasłonięciem ciała aktora profesjonalnego Pawła Tomaszewskiego, który miał odtworzyć z kolei, w geście *reenactment*, scenę monologu Cieślaka z okresu jego fenomenalnej formy. Zmierzyć się z legendą.

**KR:** Większość osób, które słyszały, że zaczynamy się za to zabierać, pytała: „A kto zagra Cieślaka?”. Kiedy odpowiadałem, mówili: „Nie, to niemożliwe, to się nie da, on przecież był geniuszem”. Czego się jednak nie da?

**DS:** Jest oryginał i on jest nie do powtórzenia, bo to akt całkowity, działanie totalne. Interesujące, że Paweł, jako aktor znający historię, mający wiedzę o tym przedstawieniu, wycofał swoje ciało z tej potyczki.

**KR:** Świadomość mitu go blokowała.

**DS:** Myślę, że ta świadomość jest właśnie tym, co przyrasta w miarę czasu i blokuje tę młodość, tę łydkę, tę niedojrzałość właśnie, która tu jest rewolucyjna. To jest fajne, że wychodzi z tego Gombrowicz, i oczywiście znowu można powiedzieć, że to jest powtórzenie ramy Grotowskiego.

**KR:** Pedalstwo! Wszystko gdzieś tam jest. U Warhola było to samo, zawsze młodzi chłopacy brani z ulicy, a on siedział i mówił: „Zdejmij spodnie, zrób coś dla nas. Nic nie musisz umieć. Taki, jaki jesteś, jesteś wspaniały. Pokaż, co potrafisz”. Ta konwencja permanentnego castingu, *screentestu*, zdjęć próbnych do filmu u Warhola ma charakter docelowy – jesteś *superstar*, cokolwiek zrobisz, będzie dobrze, bo ludzie chcą to zobaczyć.

**DS:** Myślę też o zupełnym odwróceniu drogi Grotowskiego, która jest pokazywana jako przejście od Teatru Przedstawień przez Parateatr, Teatr Źródeł, Dramat Obiektywny, Sztuki Rytualne jako droga ku doskonaleniu się. Pokazywane to jest w ruchu progresywnym, a z naszej perspektywy można to zobaczyć jako działanie konserwujące. Niedawno

Małgorzata Dzięwulska na spotkaniu z Grzegorzem Niziołkiem<sup>6</sup> wnikliwie pytała – właśnie w kontekście Kantora i Grotowskiego – o możliwość uchwycenia momentu,



Zdjęcie z planu *Księcia*, 2013

w którym artysta awangardowy, rewolucyjny, ciągle walczący o siebie, spotykający się z niezrozumieniem, uświadamia sobie, że stał się już mitem i od tej chwili musi go współkształtować. Jak zobaczyć ten moment? Jak to dostrzec i jak zacząć myśleć na nowo o tej sztuce?

**KR:** Z jednej strony istnieje oczekiwanie, że artysta zbuduje mit, a z drugiej strony, że go podważy, żeby potwierdzić swoją radykalność. To paradoks, problem nierozwiązywalny, chyba że samobójstwem, ponieważ dla wielu artystów w pewnym momencie najważniejszym wyzwaniem staje się możliwość przeskoczenia siebie przy jednoczesnym poczuciu, że może to nie jest konieczne, skoro się wierzy w to, co się zrobiło. Dzieło staje się niezależne od twórców, jest jakoś czytane, konserwowane, utrwalane, tekst i interpretacja przychodzi zawsze z opóźnieniem i powraca w karykaturalnej formie utrwalenia. Artysta nie ma na to wpływu, bo im większy zasięg jego twórczości, tym bardziej traci nad nią kontrolę. U Grotowskiego owocowało to hiperkontrolą wszystkiego, każdego słowa w tekście, kontrolą bezskuteczną przecież, bo i tak wszystko się rozlewa...

Pomówmy jeszcze o *queer spirituals*, czyli o tym, co przy całym naszym krytycyzmie jednak nas zainspirowało, zapłodniło w myśli Grotowskiego, łącząc się z queer. Kiedy czytaliśmy jego książki, mieliśmy przecież przebłyski, że to jednak jest ważne i aktualne. Mnie się za każdym razem włącza tęsknota, nie za samym Grotowskim, bo z tym sobie poradziłem, ale za podobną myślą, za idealizmem, za tym, że można stworzyć grupę czy *community*, w której następuje wymiana energii, a ludzie poświęcają sobie dużo czasu. Że może na przykład pojawić się przyzwolenie na to, że w teatrze nic nie robimy przez rok – w sensie, nie produkujemy – tylko się doskonalimy. Coś zaczyna się dziać, kiedy Grotowski siedzi osiem godzin w ciemnej sali i mówi: „Wierzę, nie wierzę”, albo tylko patrzy, jak Cieślak próbuje coś zrobić. Istnieje przestrzeń na rozwój, na wejście na bardzo wysoki poziom rozmowy o duchowości, kiedy masz do wyboru albo głębokie wejście w to, albo śmiech. Nie da się tak kulturalnie przy kawie powiedzieć sobie: „No, to jest ciekawe poszukiwanie”. Potrzebne są inne słowa, nawet w naszych dyskusjach czasem mówiliśmy: „Zacytuję Grotowskiego”. Pewnych rzeczy nie da się powiedzieć bez koturnowych słów, bo są zbyt poważne, zbyt wrażliwe, i trzeba wejść w sferę poezji. Mam w sobie tęsknotę za idealizmem, o którym mówił Grotowski. Podskórnie czuję, że to być może jest jedyna szansa dla sztuki, która się odhumanizowuje i w tym cybernetycznym świecie powinna iść radykalnie w stronę ducha, a jednocześnie



w stronę ciała, którego możemy dotknąć, doświadczyć w bezpośrednim spotkaniu. Nieprzypadkowo pojawia się moda na lifestyle'owy minimalizm, pozbywanie się nadmiaru rzeczy, jogę... Kup jedną drewnianą łyżkę, a nie dziesięć plastikowych. Idź na jogę, oderwij się, nie pakuj, tylko działaj z ciałem, skup się na nim, bądź w nim w pełni.

**DS:** Chodzi o to, by poznać, poczuć swoje ciało.

**KR:** Tak, bo to jedyna rzecz, którą ostatecznie masz namacalnie w digitalnym świecie. Wyrzucam z siebie teraz te banały, żeby powiedzieć, że powraca chyba tęsknota za rzeczami najprostszymi. Naturalizm, powrót do natury, kultura hipisów – wszystko to wydaje się historyczne, a jednocześnie nadal radykalne. To się zamknęło kiedyś, ale teraz musi zostać otwarte na nowo. Pójście do lasu, otwarcie się na swoje ciało... Dziś nawet performans się zdewaluował w umuzealnionej performatywności wszystkiego, bo głównie polega na tym, że wykonuje się „performatywne” wykłady w ubraniach. W tym wszystkim Grotowski jest cały czas żywy i mógłby zostać uruchomiony właśnie u źródła. Młode ciało, młode podejście do idealizmu – to wszystko mogłoby zadziałać. Nawet jego teksty mogłyby ożyć, ale nie za sprawą atrap i makiet. W kontekście zmęczenia queerem jako queerowaniem kultury na poziomie języka i dyskursów, takiego międlenia, uwolnieniem byłaby właśnie queerowa spirytualność, czyli wszystkie aspekty duchowości, nawet na poziomie duchów czy legend, wymiaru pogańsko-pierwotnego, wampirów i strzyg. Z uwzględnieniem wymiaru seksualnego, który Grotowski wypierał, mimo że ocierał się o to często przy wszystkich rytuałach, które przywoływał.

**DS:** Queerowa spirytualność jako powrót do duchowości po popkulturze. Myślę, że ważne jest także to, że queer mocno czerpie z tej estetyki, bawi się nią. To gest estetyczny, za którym stoi tęsknota za zmianą prawideł współżycia społecznego. Nawet Muñoz pisze, że jeśli to ma być utopia, to niech będzie to utopia społeczna, utopia innego funkcjonowania niż normatywne społeczeństwo ze swoimi regułami. Chodzi o powołanie wspólnoty, którą łączy wspólna odpowiedzialność za siebie i za nic więcej.

**KR:** Wampiry, duchy... Nawet w serialu *American Horror Story* (od 2011 roku) widać, jak to się dobrze queeruje.

**DS:** Wampiry queerują się tak dobrze, bo zostały wymyślone w bardzo normatywnym wieku XIX, który wyraźnie rozdzielił płcie i określił to, co niesamowite

i wampiryczne. Grotowski także ma tam swoje korzenie, to są też jego przodkowie – nie tylko Stanisławski, Meyerhold, Artaud, ale i Mickiewicz. Tam jest zakorzenione mesjaństwo, chrystusologia i wszystkie te aspekty, które wciąż domagają się squeeerowania jako część kultury polskiej.

**KR:** Czyli po Kantorze i Grotowskim bierzemy się za Mickiewicza.

**DS:** Potencjał ma szalony. Życie we wspólnocie z Towiańskim, wszystkie te kobiety, które zapładniał...

**KR:** Wyciąganie legend piastowsko-słowiańskich, naszych bachanaliów.

**DS:** To na poziomie ogólności. Istnieje jednak konkretny tekst, niezwykle dla mnie inspirujący, a słabo funkcjonujący w recepcji Mickiewicza – *Historia przyszłości* (*L'histoire d'avenir*) – monumentalne, a zarazem procesualne dzieło pisane przez Mickiewicza od roku 1829 przez kilkanaście kolejnych lat, podczas pobytu w Petersburgu, Dreźnie, Paryżu. Miało bodaj siedem wersji, nigdy nie zostało opublikowane, także z powodu radykalizmu politycznego zawartego w nim projekcie społecznego. Mickiewicz za namową przyjaciół darł, palił i wyrzucał kolejne rękopisy, bo bał się, że ich publikacja mogłaby zaszkodzić sprawie polskiej, a on sam zostanie uwięziony we Francji. Ten tekst pozostał tylko jako rodzaj potencjalności, bo nigdy nikt go w pełni nie zobaczył, nie przeczytał, przetrwało tylko kilka kart (z roku 1833 i 1835), a reszta to ustne i pisemne relacje i rekonstrukcje. To mnie ciekawi; interesujący zresztą jest już sam tytuł jako dokonanie niedokonanego – *Historia przyszłości*.

**KR:** *Oral history*, guślarz, figura kogoś, kto pieśnią przekazuje opowieści. Żywe archiwum w ciele i w głosie...

**DS:** Czas zacząć mówić o queerowym potencjale romantyzmu nie tylko w odniesieniu do kultury europejskiej, ale również polskiej. Nie chodzi o poszukiwanie homoseksualnych aspektów w twórczości Słowackiego – chodzi o queer archiwalny sam w sobie, z którego korzystali tamci twórcy i lepiłi to, co zostało nazwane romantyzmem polskim. Wróćmy tam, bo tam powstały idee *Gemeinschaft* zamiast *Gesellschaft*, wspólnoty, a nie społeczeństwa. Tam się to wszystko zrodziło.

**Przypisy:**

- 1 Projekt *Książę* został zrealizowany przez Karola Radziszewskiego i Dorotę Sajewską jako "RE//MIX Jerzy Grotowski" w grudniu 2013 w Komunie Warszawa, <http://komuna.warszawa.pl/2013/12/01/karol-radziszewski-dorota-sajewska-remix-jerzy-grotowski>, dostęp 15 maja 2014. Premiera nowej, pełnej filmowej wersji "Księcia" planowana jest na lato 2014.
- 2 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, London–New York 2009, s. 1.
- 3 *Wolne. Rozmawia Remigiusz Grzela*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- 4 Elżbieta Baniewicz, *Rozmowy z Teresą Nawrot. Ćwiczenia według techniki Jerzego Grotowskiego*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.
- 5 Zbigniew Cynkutis, *Aktor. Animator twórczych procesów*, wybór i oprac. tekstów J. Cynkutis, red. I. Skórzyńska, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.
- 6 Dyskusja o książce Grzegorza Niziołka, *Polski teatr Zagłady*, z udziałem autora, Małgorzaty Dziewulskiej, Agaty Chałupnik, Wojciecha Dudzika i Iwony Kurz odbyła się 6 grudnia 2013 w Instytucie Kultury Polskiej UW.