

Dariusz Kosiński
Katedra Performatyki
Uniwersytet Jagielloński

Wet za wet (a mur zburzę!)

Wystąpienie otwierające panel *Wet za wet. Praktyka i teoria w polskich badaniach teatralnych*, zorganizowany w ramach I Zjazdu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych

Formułując tematykę panelu w zaproszeniu do udziału w naszym Zjeździe napisałem:

Od wielu lat w polskim życiu teatralnym i teatrologicznym utrzymuje się ścisły i mocno zinstytucjonalizowany podział na „praktykę” i „teorię”, na artystów i badaczy, którzy – choć zajmują się w zasadzie tą samą sferą życia – zdają się mówić zupełnie innymi językami. Liczne przykłady współpracy kwestionujące tę opozycję, lokują się raczej po stronie „praktyków”, którzy zapraszają „badaczy” do współpracy jako konsultantów, doradców, kuratorów, dramaturgów, a nawet aktorów (o dość specyficznym statusie). Trudniej natomiast byłoby wskazać przykłady zapraszania praktyków jako rzeczywistych partnerów badawczych. Jeszcze trudniej – działania łączące obie sfery, zbliżone do tego, co w krajach anglosaskich określa się mianem *performance as research*. Nieufność wobec tego typu metodologii (częściowo uzasadniona), struktura instytucji naukowych i akademickich, a także różnego rodzaju środowiskowe napięcia pogłębiają podział, który wydaje się fałszywy i szkodliwy. Celem panelu *Wet za wet* będzie poddanie refleksji i przedyskutowanie możliwości, jakie daje jego przekroczenie, doświadczeń i perspektyw związanych z nieuznającym go działaniem, a także ryzyka, które się z nim wiąże. Dotyczy to nie tylko projektów badawczych, ale także możliwości wykorzystywania strategii i języka artystycznego w fazie prezentacji i upowszechniania wyników badań. Od praktyki jako metody badawczej po wykłady-performanse, multimedialne prezentacje i naukowe komiksy – na pograniczu między „praktyką” a „teorią” rozciąga się prawdziwe bogactwo możliwości. Czy potrafimy je wykorzystać?

Być może to wyjściowe rozpoznanie wyda się zbyt ostre i jednoznaczne, ale przyjeżdżam do Gardzienic z Krakowa, gdzie ów rozdział „praktyki” i „teorii” jest rozgrywany nie tylko instytucjonalnie, ale i topograficznie: po jednej stronie Plant i ulicy Straszewskiego stoi budynek PWST, gdzie działają praktycy, po drugiej budynki Wydziału Polonistyki przy ulicy Gołębiej, gdzie pod numerem 14 teoretyzują teatralni teoretycy. Między obiema stronami istnieją oczywiście liczne kontakty, więzi – niekiedy bardzo mocne, ale nawet gdy jedna i ta sama osoba pracuje po obu stronach, to odnieść można wrażenie, że niewiele z tego wynika. Uwarunkowany taką topografią, ukształtowany przez nią, odwołując się do własnych doświadczeń ze spotkań z oboma stronami, na potrzeby tego panelu pozwolę sobie odsunąć

na dalszy plan liczne przykłady zacierania granic i owocnej współpracy, świadomie wyostrzając diagnozę sytuacji, licząc na to, że wystąpienia uczestników panelu tym mocniej ukażą możliwości jej przekroczenia. Zachowywał się więc będę jak schizofreniczne połączenie Rejenta i Cześnika – najpierw odbuduję i umocnię mur graniczny, by potem nawoływać do jego zburzenia.

Umieszczona w tytule zasada „we za wet” działa po obu stronach opozycji „praktycy” – „teoretycy”. Mówiąc bardzo prosto: obie strony na równi uważają siebie wzajemnie za ignorantów. Artyści są przekonani (często bardzo słusznie), że badacze nie mają doświadczeń praktycznych, lub że wręcz ich doświadczenia i możliwości są tak słabe i marne, że właśnie dlatego zajęli się badaniem a nie praktyką. Innymi słowy, wedle tego stereotypu teatrolog to nieudany reżyser lub aktor, który wybrał akademię, ponieważ był zbyt mało utalentowany. Z definicji nie może więc wiedzieć najważniejszych rzeczy o pracy twórczej, której po prostu nigdy nie wykonywał. Zajmuje się więc jakimiś „teoretycznymi” właśnie, czyli oderwanymi od życia, abstrakcyjnymi problemami lub historycznymi przyczynkami. Z kolei naukowcy żywią szczere przekonanie, że artyści w większości posługują się intuicją i innymi siłami pozaracjonalnymi, nie posiadając wiedzy i świadomości tak historycznej, jak teoretycznej, która to wiedza – zgodnie z tym stereotypem – nie jest im do niczego potrzebna, a nawet przeszkadza, tłumiąc artystyczne „natchnienia”. By mogli zrozumieć, co właściwie robią i jaką to ma wartość, potrzebują interpretatorów i komentatorów, czyli teatrologów właśnie.

Oczywiście oba stereotypy są fałszywe i sprawiają wrażenie negatywów wymyślonych po to, by usprawiedliwić własne braki i zarazem umocnić się na zajmowanych pozycjach. Łatwo też zauważyć, że są to wyobrażenia straszliwie anachroniczne, powstałe w kręgu postromantycznej ideologii artystycznej, w praktyce i teorii przewalczonej wieki temu. Można by je więc spokojnie wpisać do jakiegoś słownika teatrologicznych zabobonów, *à la* ojciec Bocheński, gdyby nie fakt, że stanowią ukryte zaplecze instytucjonalnej organizacji życia naukowego w polskiej teatrologii, a częściowo także – choć w stopniu coraz mniejszym – w polskim teatrze. Chodzi przede wszystkim o instytucjonalne ulokowanie badań teatralnych i kształcenia teatrologicznego na poziomie studiów wyższych. Jak wiadomo, teatrologia w Polsce powstała jako odrośl literaturoznawstwa, a dokładniej – filologii polskiej i jest w większości przypadków ulokowana na uniwersytetach, w których ociężałe i przerośnięte struktury z wielkim trudem wprowadza się rozwiązania praktycznie promujące interdyscyplinarność, tak chwaloną na poziomie deklaracji i pozorów. Mam pod tym względem całą serię fatalnych doświadczeń, z którymi jednak podzielę się raczej w ramach

kuluarowych anegdot, bo szkoda na to teraz czasu. Oczywiście istnieją i rozwijają się inicjatywy wprowadzenia praktyki na uniwersyteckie teatrologie, by wspomnieć choćby działania Grzegorza Ziółkowskiego w Poznaniu, czy Ireneusza Guszpita we Wrocławiu, niemniej są to akcje o charakterze partyzanckiego grasowania na terenie generalnie wrogim. Co ciekawe, ta wrogość istnieje solidarnie po obu stronach: odnoszę wrażenie, że równie silny opór łączenie praktyki i refleksji napotyka po stronie uniwersytetów, jak i po stronie szkół teatralnych. Oczywiście odmienne są motywacje, bo w przypadku uniwersytetów chodzi raczej o ociążałość myślenia i biurokratyczną władzę, a w przypadku szkół – obawę przed potencjalną konkurencją. Niemniej front sprzeciwu jest silny i trwały.

Trwały i skazany na klęskę wobec zmian zachodzących w życiu teatralnym i naukowym, wobec coraz częstszego łączenia wiedzy i praktyki zarówno w procesie kształcenia i działalności poszczególnych osób (czego świetnym przykładem są Weronika Szczawińska i Bartosz Frąckowiak), jak i w projektach artystyczno-badawczych i programach realizowanych przez różnego rodzaju instytucje, zarówno istniejące i czasowo re-formowane (że wymienię tylko Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy za dyrekcji Pawła Miśkiewicza, współpracującego ściśle z Dorotą Sajewską), jak i nowo tworzone (komuna//warszawa). Bardzo mocnymi dowodami na zachodzące w tym zakresie zmiany są projekty i dokonania dwóch Instytutów, z którymi mam przyjemność być związany – Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu i Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie. Obie te instytucje z założenia – choć przy licznych głosach krytycznych i niechęci pewnych środowisk – starają się realizować programy znoszące granice między praktyką a teorią.

Przyznając to, trzeba jednak jeszcze raz zwrócić uwagę, że inicjatywa łączenia praktyki i refleksji naukowej w jedno pole „badań teatralnych” (rozumianych nie tylko jako badania nad teatrem, ale też badania poprzez teatr) wychodzi przede wszystkim od artystów, którzy zapraszają i wciągają badaczy – teoretyków i historyków do współpracy, uznając, że ich wkład jest po prostu konieczny dla poważnego zmierzenia się z podejmowanymi zagadnieniami. W tej domenie palma pierwszeństwa przypada teatrowi poszukującemu, który odrzucając tradycyjne sposoby instytucjonalnego umocowania praktyk teatralnych, z powodzeniem wykorzystywał inspiracje płynące z różnych nurtów humanistyki i nie tylko, zapraszając naukowców jako konsultantów, specjalistów-informatorów, ale też współtwórców. W tej historii znakomitą kartę zapisał Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” Włodzimierza Staniewskiego, który też przecież nie przypadkiem gości nasz Zjazd. Jeśli mogę w tym miejscu pozwolić sobie na osobisty wtargnięcie, to chciałbym powiedzieć, że dla mnie doświadczeniem w tym aspekcie przełomowym i wzorcowym był Festiwal

„Misteria, inicjacje” – autorski projekt Włodzimierza Staniewskiego, zrealizowany w ramach Festiwalu „Kraków 2000”.

Na tym tle udział praktyków i obecność praktyk artystycznych w działaniach badawczych wypada dość żałośnie. Teatrologia w Polsce to dziedzina opanowana przez widzów i krytyków, z poczuciem fałszywej wyższości spoglądających na aktorów, tancerzy czy śpiewaków. Wejście na scenę, włączenie praktyki w obręb własnych projektów, uczynienie osobistego doświadczenia jednym z koniecznych elementów procesu badawczego to pomysły przyjmowane wciąż z kpiną i zdziwieniem. Być może dlatego polska teatrologia ma (oczywiście z wyjątkami) tak mało do powiedzenia o aktorstwie, zwłaszcza współczesnym. Nie można bowiem mówić sensownie o biomechanice czy performerach Jana Fabre’a, jeśli się nie wzięło udziału choćby w jednym warsztacie, jeśli się tego doświadczenia nie ma w ciele. To znaczy można, ale nieodmiennie wraca się tu na poziom literackiej w istocie, uczonej interpretacji, słusznie traktowanej przez praktyków jako abstrakcyjna – oddzielona od tego, czym żyją.

Nie mówię tego, by namawiać do całkowitego wyjścia z bibliotek, które są wciąż naszymi podstawowymi miejscami pracy. Nie chcę przerabiać badaczy na reżyserów i aktorów, choć oczywiście – jeśli ktoś ma takie potrzeby i marzenia, to nie ma sensu, by się na siłę trzymał akademii. Zachęcam jedynie do tego, by śmieiej korzystać z doświadczenia praktycznego jako stałego elementu kształcenia i formowania badaczy teatralnych, a jednocześnie jako części projektów badawczych, dotyczących zarówno współczesności i zagadnień teoretycznych, jak i prac historycznych. Utarło się przekonanie powtarzane wciąż i wciąż do znudzenia, że rekonstrukcje historyczne nie mają sensu, bo efektem są takie żywe trupy jak rekonstrukcja premierowego *Wesela* przygotowana przez Krystynę Skuszanek we współpracy z Jerzym Gotem i Zbigniewem Raszewskim. A ja myślę bezczelnie, że Skuszanek (a właściwie Paradowski, który przedstawienie reżyserował) popełniła jedynie ten błąd, że pokazała to przedstawienie publicznie, podczas gdy powinno ono być pozostać elementem pracy badawczej, która zakończyła się pełnym tryumfem w postaci fenomenalnej książki Gota wydanej w 1977 roku. Czy bez podjęcia współpracy z praktykami udałooby się odkryć zasadę ruchu kołowego wpisaną w konstrukcję przestrzeni i inne rewelacyjne ustalenia Gota? Wątpię. Dlaczego więc tak łatwo rezygnujemy z takich prób? Dlaczego tak radośnie odwołujemy się do „wyobraźni” i z góry zakładamy, że przedstawienie teatralne przepada, więc nic poradzić się nie da? A przecież podejmowane już próby rekonstrukcji kostiumów, czy dające się łatwo wyobrazić próby rekonstrukcji oświetlenia i rozmieszczenia aktorek na scenie pozwoliłyby na likwidację wielu fałszywych wyobrażeń o dawniejszym

teatrze. Może więc zamiast opowiadać banały o nieuchronności przemijania, zobaczymy, co naprawdę pokazywały światła rampy?

Badania historycznoteatralne prowadzone w ścisłej współpracy badaczy i praktyków mają jeszcze inny – zupełnie w Polsce pomijany – wymiar. Wspomniany tu Zbigniew Raszewski planował kiedyś we współpracy z Kazimierzem Dejmkiem stworzenie przy Teatrze Narodowym swoistego laboratorium polszczyzny. Plan pozostał planem, nikt nigdy go nie podjął, a efekt jest taki, że dziś mówi się o języku Fredry, ale nie ma chyba już nikogo, kto byłby go w stanie wypowiedzieć w sposób zgodny z tym, jak brzmiał jeszcze 50 lat temu. Polecam Państwu obejrzenie filmu dokumentalnego, na którym Jerzy Leszczyński mówi Cześnika. Może ja jestem dziwny, ale mnie tak mówiony Fredro zupełnie wystarcza i jestem przekonany, że dzisiejsze problemy z jednym z największych polskich poetów teatralnych biorą się stąd, że utraciliśmy jego sceniczną tradycję, przechowywaną przez kolejne pokolenia przez ponad sto lat, a historycy i filologowie, zapatrzeni w literki, nawet tego nie zauważyli i teraz dziwią się, co się z tym Fredrą stało. Ano doprowadziliśmy do tego, że mistrz żywego słowa zamienił się w pisarza. Podobnie zresztą rzecz się ma ze Słowackim, którego polszczyzny nie można usłyszeć w Polsce nigdzie, bo w Polsce nie ma żadnego teatru, który poważnie traktowałby służbę rodzimej tradycji teatralnej. Tak zwani tradycjoniści mający pełne usta patriotyzmu i umiłowania dla wielkich dzieł przeszłości w istocie nie robią nic, by dziełom tym przywrócić ich podstawowy blask – brzmienia. A tu nie wystarczy coraz mniej teatralne kształcenie w szkołach aktorskich, czy deklarowane chęci niektórych dyrektorów. Tu potrzebna jest prowadzona nowocześnie z udziałem specjalistów od historii języka, filologów i teatrologów praca laboratoryjna, w której naukowcy instruwaliby aktorów, ale i aktorzy – uczyliby naukowców, zwłaszcza filologów, że słyszeć to nie to samo, co czytać.

Musimy też pamiętać, że badania teatralne, które umieściliśmy w nazwie naszego Towarzystwa, obejmują obszar o wiele większy niż badania nad teatrem. Obejmują rozległe i niezwykle ważne przestrzenie aktywnego i praktycznego wykorzystywania teatru jako narzędzia diagnozy społecznej i społecznej zmiany, przede wszystkim tego, co określa się angielskim terminem *empoverment*, a co ja nazwałbym po polsku umocnieniem. Z pewnej perspektywy cały nasz teatr artystyczny, który tak wszyscy lubimy i cenimy, jest wręcz drugorzędny wobec tego, co można zrobić wykorzystując teatr jako narzędzie i przestrzeń umocnienia. Moje doświadczenie i rozmowy z wieloma ludźmi potwierdzają, że więcej osób chce uprawiać teatr, rozwijać się w nim i przez niego, niż być jego widzami, że teatr jako narzędzie umocnienia jest ważniejszy i bardziej potrzebny niż jako dostarciciel rozrywki czy

artystycznych przyjemności. Co więcej, jest to przestrzeń, w której my – nie aktorzy i nie reżyserzy – mamy szansę bardzo aktywnie włączyć się w istotne i wartościowe procesy. Czemu tego nie robimy? Czemu na żadnej polskiej uczelni nie powstał poważny i świadomie zbudowany Zakład Pedagogiki Teatru? Czemu nie stworzyliśmy jeszcze takiej specjalności, a działania prowadzone tym zakresie nie zyskują wsparcia teatrologów?

Obszarów, w których możliwe i bardzo owocne są i mogą być wspólne działania praktyków i teoretyków, jest oczywiście więcej. Ale niezależnie od tego, który z nich się wybierze i czy w ogóle jakiś się wybierze, między „teorią” a „praktyką” jest jeszcze jedna, najbardziej podstawowa więź: realna, życiowa, osobista waga zadawanych pytań i podejmowanych problemów. Jeśli miałbym wskazać na najważniejsze dla mnie przykazanie zawodowe, to byłoby nim chyba powtarzane wielokrotnie przez Jerzego Grotowskiego pytanie, czy to, co robisz ma związek z tym, co uważasz za swoją „pokusę główną”, za najważniejszą rzecz w swoim życiu. I jeszcze – wręcz bezczelnie – dodałbym: czy to, co robisz, ma skutek i wartość dla innych, czy dotyczy czegoś, co dla innych może być ważne. Jest oczywiste, że dokonując swoich wyborów życiowych i zawodowych, robimy to pod wpływem wielu czynników, czasem wręcz przypadku, niekiedy niestety także wyrachowania. Ale tym bardziej zadawanie sobie pytania: jakie znaczenie ma to, co robię? czy to, co robię, ma jakikolwiek sens pozaśrodkowy, czy wręcz pozakarierowy? – wyznacza podstawowy wymiar praktyczny naszej pracy. Jakże często i jakże wiele polskich badań teatralnych prowadzi się okazjonalnie, przypadkowo, albo z powodu wygody – bo źródła są na miejscu, bo temat łatwy i nośny lub modny, albo – bo tak wyszło i w końcu to przecież tylko zawód. Juliusz Osterwa mówił do przyszłych reductowców: ci, którzy przyjdą do nas, by zdobyć zawód, zdobędą go i zawiodą się. Myślę, że w naszej dziedzinie jest tak samo i że niestety zawód, jaki sprawia polska teatrologia, bierze się właśnie stąd, że traktujemy badania teatralne jak wcale wygodną i nietrudną ścieżkę zawodowej kariery, która pozwala nam cieszyć się stosunkowo wysokim statusem „wykładowców akademickich”, a jednocześnie grać w słoneczku artystów, niekiedy nawet znanych z telewizji. Kiedy słyszę, a słyszę często, narzekania na niedofinansowanie, lekceważenie, postępującą marginalizację teatru i badań teatralnych, które są dziś niszą niszy, nieodmiennie mam ochotę zapytać: co robimy, by przekonać współobywateli, że mamy im coś do zaoferowania? Jak patrząc w lustro sami sobie wyjaśniamy, co właściwie i dlaczego robimy?

To dla mnie jest ostatecznie najbardziej realny wymiar łączący praktykę i teorię, życie i refleksję badawczą. Jeśli na tym najniższym poziomie jest między nimi mur, to nie dziwmy się, że nie jesteśmy partnerami dla nikogo.