



**Państwowa Wyższa Szkoła  
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi**

**Studia Doktoranckie**

**Aniela Astrid Gabryel**

**Nr albumu 121**

**Pisemny komentarz do pracy doktorskiej**

**Film dokumentalny pełnometrażowy**

***RADICAL MOVE***

**Promotor: prof. dr hab. Piotr Mikucki**

**Łódź 2023**

## Spis treści

1. Wstęp. Film dokumentalny oraz możliwości filmowania działań performatywnych
2. Kontekst artystyczny
3. Kontekst teoretyczny – *Radical Move* w perspektywie *Polskiego teatru przemiany*
4. Opis procesu artystycznego przy pracy nad *Radical Move*
5. Montaż i rozmowy poza kadrem
6. Zamykanie
7. Bibliografia



## 1. Wstęp

### Film dokumentalny oraz możliwości filmowania działań performatywnych

Przez ostatnie sześć lat pracowałam nad filmem dokumentalnym pod tytułem *Radical Move* o metodzie aktorskiej wywodzącej się od Jerzego Grotowskiego. Obserwowałam życie i praktykę zespołu FRT - Focused Research Team in Art as a Vehicle w Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Film opowiada o pracy teatralnej i praktyce „duchowej” grupy, i o tak zwanej *the work*, o której piszę w następnych rozdziałach.

Pierwsza część filmu pokazuje, jak funkcjonuje codzienność w Workcenter, jak wygląda praca, dlaczego bohaterowie poświęcają swoje osobiste życie, aby być częścią zespołu.

Druga część filmu opowiada o rozpadzie grupy. W przeciągu dwóch lat członkowie zespołu odeszli z niego, a kierujący grupą Thomas Richards zamknął ośrodek po 33 latach działalności.

Film ukazuje również efekt pracy aktorów – podejmuje próbę uchwycenia specyfiki ich działań podczas pracy i podczas przedstawień dla publiczności. Portrety różnych członków zespołu tworzą mozaikę będącą jednym z obrazów naszego pokolenia. Pokolenia ludzi spragnionych duchowości, ale rozczarowanych religią. Ludzi starających się odnaleźć siebie we współczesnym świecie.

Film o pracy FRT okazał się dużym wyzwaniem filmowym: reżyserskim, operatorskim i dźwiękowym – wymagał nie tylko znacznego zaangażowania i otwartości na bohaterów, ale także szukania nowych sposobów pracy kamery mogących oddać istotę tego, nad czym pracowali aktorzy. Pracę, którą rozpoczął Jerzy Grotowski, a kontynuuje Thomas Richards, można nazwać działaniem, które dąży do przeistoczenia „tu i teraz” zarówno działającego, jak i jego widza/świadka. Zastanawiałam się, czy film, który jest rodzajem zapisu, może też spełniać takie funkcje.

Wybrałam właśnie ten, a nie inny obszar badań oraz związane z nim wyzwanie artystyczne, ponieważ łączą się one z moimi poszukiwaniami. Sztuka nie interesuje mnie dla samej sztuki, ale jest tylko – i aż – drogą, dzięki której mogę być bliżej poznania „tego, co

zakryte i tajemne”<sup>1</sup>. Już jako siedmioletnie dziecko spisywałam (piórem mojej siostry) swoje przeżycia związane z uczestnictwem w obrzędach religijnych, ludowych czy związanych z wydarzeniami kulturalnymi. Noc świętego Jana, dożynki, topienie Marzanny, chodzenie na roraty, rezurekcja o świcie w wiejskim kościele, kolędowanie, śpiewy i tańce przy ognisku, pielgrzymki górskie, wyprawy do opery i teatru – to były moje dziecięce ekstazy. W liceum zafascynowałam się Jerzym Grotowskim. To, co pisał, było dla mnie przełomowe, ale też znane i bliskie. Urzekło mnie między innymi to, że jak pisał Dariusz Kosiński: „Grotowski nie tworzy teatru, lecz go używa, lub też inaczej – droga, którą przebywa wiedzie przez teatr, ale teatr nie jest w żadnym przypadku ani jej celem, ani sensem, ani nawet treścią. Teatr w najdosłowniejszy, choć zarazem metaforyczny sposób, znalazł się »po drodze«”<sup>2</sup>.

Moimi pierwszymi studiami były studia teatrologiczne, a kiedy zdawałam do Szkoły Filmowej w Łodzi na Wydział Reżyserii, celem było dla mnie sprawdzenie, czy film może stać się moim wehikułem, tak jak dla Grotowskiego był nim teatr: „Teatr i gra stanowią dla nas swego rodzaju wehikuł, który pozwala nam przekroczyć siebie, zrealizować siebie”<sup>3</sup>. Studiując w Łodzi, interesowałam się zastosowaniem na planie filmowym alternatywnych, „tajemnych” metod pracy z aktorem. Nie interesował mnie film jako prezentacja, ale film jako wehikuł.

W jednej ze swoich późniejszych wypowiedzi Grotowski wyjaśniał to tak:

Normalnie w teatrze (to znaczy w teatrze spektakli, w Sztuce jako prezentacji) pracuje się nad wizją dzieła, która powinna pojawić się w percepcji widza. Jeżeli wszystkie elementy spektaklu są wypracowane i bezbłędnie zmontowane (montaż), pojawi się w percepcji widza efekt, wizja, pewna historia; w jakiejś mierze przedstawienie nie pojawia się na scenie, ale w percepcji widza. Jest to szczególność Sztuki jako prezentacji. Na drugim krańcu długiego łańcucha *performing arts* znajduje się Sztuka jako wehikuł, która nie usiłuje tworzyć montażu w percepcji widzów, ale w artystach, którzy ją robią. To istniało już w przeszłości, w antycznych Misteriach<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Gilgamesz. Epos starożytnego dwurzecza*, PIW, Warszawa 1980, Tablica pierwsza.

<sup>2</sup> Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 394.

<sup>3</sup> Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 252.

<sup>4</sup> Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012, s. 839

Kiedy zobaczyłam *The Living Room*, przedstawienie zrealizowane przez przyszłych bohaterów mojego filmu, pomyślałam: „Aha, więc to nie jest tylko w książkach, to jest możliwe”. W pewnym sensie działania obecne w Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards odpowiadały na moje pragnienia. W przypadku *Radical Move* inspiracja i ambicja do rozwinięcia problemu na gruncie artystyczno-badawczym przyszły z własnego przeżycia, z własnej tęsknoty za przeżyciem pełni, z własnych poszukiwań życiowych i artystycznych.

Teksty Grotowskiego inspirowały mnie przy wszystkich moich szkolnych filmach. Nad każdą etiudą w Szkole Filmowej w Łodzi pracowałam z operatorką Zuzanną Kernbach, nasze poszukiwania zaczęły się na poważnie przy filmie *Konstelacje*. Pamiętam, że życzliwa nam szefowa działu produkcji po przeczytaniu scenariusza zachichotała i powiedziała, że to jest szalone, ale żeby próbować. W *Konstelacjach* moim założeniem było, aby twórcy filmu, pracując nad nim, weszli w swój własny proces pracy nad sobą i – w efekcie – pewnej przemiany. Było to założenie, które dotyczyło mnie – reżyserki, ale także autorki zdjęć oraz aktorów. Wybierałam aktorów z konkretnymi życiorysami i potrzebami. Zmieniałam scenariusz pod ich historie, tak aby łatwiej było im znieść granice pomiędzy przemianą postaci a przemianą własną. Siedemdziesiąt procent filmu stanowiły sfilmowane dokumentalnie ustawienia Hellingerowskie, w których aktorzy autentycznie wchodzili w proces. Niczego nie odgrywali. Przeżywali swoje osobiste ustawienia. Ujęcia trwały więc ponad godzinę. Nie używałyśmy klapsa, nie było komend reżyserskich. Pozostałe trzydzieści procent filmu to precyzyjnie komponowane sceny fabularne, w których istotna jest obecność kamery. W *Radical Move* rozwinęłyśmy jeszcze dalej ten sposób pracy z kamerą, w którym staje się ona nie tylko świadkiem, ale jednym z działających. Długo szukałyśmy z Zuzą odpowiedniego do opowiedzenia o *the work* języka filmowego. Wiele eksperymentowałyśmy ze sprzętem: z obiektywami, statywami na kółkach, monopodem, easyrigiem. Wszystkie te poszukiwania opiszę szerzej w następnych rozdziałach.

Wybór szczególnego języka był tak ważny dlatego, że *Radical Move* opowiada przecież o unikatowej metodzie pracy z aktorem. Opisuje strukturę grupy teatralnej z męskim nauczycielem, liderem na czele, który prowadzi wraz z aktorami działania artystyczne. Robiąc *Radical Move*, wchodziłyśmy razem z nimi w proces twórczy, pokazując jego blaski i cienie, jego piękno i potencjał, ale także jego niebezpieczną, niszczycielską moc. Film porusza więc nieuchronnie współczesne problemy społeczne i etyczne, takie jak:

przekraczanie granic w sztuce, ambiwalentna pozycja charyzmatycznego lidera, problem grup i hierarchii, mężczyzn na stanowisku kierowniczym i ich stosunku wobec kobiet, przemoc, nadużywanie władzy przez nauczycieli i reżyserów. *Radical Move*, opisując proces pracy artystycznej oraz proces poszukiwania „tego, co nie zgnije wraz z ciałem”, jak mówił Grotowski, stawia pytanie o dokonany przez jego bohaterów wybór życiowy.

Temat podjęty przeze mnie w filmie koresponduje też z zagadnieniami sztuki współczesnej, takimi jak pytanie o to, jak w obecnym świecie, w którym dominuje komunikacja cyfrowa, być razem. Czy w świecie cyfrowym są możliwe autentyczne spotkania. Czego obecnie potrzebujemy od filmu i od teatru. Jakich środków musimy używać, aby móc zaprosić widza do doświadczenia siebie poprzez film „tu i teraz”. Czy potrzebujemy VR i iluzji, jaką daje poprzez oszukiwanie naszych zmysłów. Czy przy totalnym oddaniu twórców kamera może „przekazać energię” klasycznymi środkami technologicznymi. Problematyka, jaką porusza *Radical Move*, wpisuje się w badania naukowe prowadzone obecnie w naukach o sztuce.



## 2. Kontekst artystyczny

Jerzy Grotowski (1933–1999) to obok Tadeusza Kantora najbardziej znany na świecie polski twórca teatralny. Sławę i pozycję zdobył nie tylko dzięki takim przedstawieniom, jak *Akropolis* (1962), *Księżę Niezłomny* (1965) i *Apocalypsis cum figuris* (1969), ale też dzięki oryginalnej metodzie pracy aktorskiej i teatralnej oraz ideom przedstawionym w słynnej książce *Towards a Poor Theatre* (1968), uznawanej za „Nowy Testament teatru”. Jednak Grotowski to nie tylko reżyser teatralny, nie tylko badacz sztuki aktorskiej, nie tylko reformator, ale też filozof, tajemniczy artysta, guru czy Mesjasz. Jego działalność wymyka się definicjom, choć ciągle ktoś próbuje jego życie analizować i nazywać. Jak sam mówił, „Człowiek w życiu gra różne role – nawet nie jedną. I bywa tak, że są mocne konflikty między rolą, którą gra w miejscu pracy, a rolą, którą gra w domu, albo między rolą, którą gra wobec kolegów, a rolą, którą gra wobec przełożonych, jak to się pięknie mówi, lub podwładnych, jak to się pięknie mówi”<sup>5</sup>.

Na początku filmu *Radical Move* przedstawiamy go szerszej publiczności, być może także dla młodych widzów, którzy o nim nie słyszeli, poprzez słowa Ludwika Flaszena, Petera Brooka, Eugenia Barby, a potem splatające się głosy dziennikarzy. Grotowski, Grotowski, *l’homme de theatre, un legend*, człowiek teatru, legenda, mesjasz, guru, mag. „Szukał teatru, który by nie był teatrem. On chciał niemożliwego”<sup>6</sup>. „Był najwybitniejszym polskim twórcą teatralnym XX wieku. Albo najwybitniejszym polskim magiem teatralnym XX wieku”<sup>7</sup>. „Pchał teatr do jego granic”<sup>8</sup>.

Dariusz Kosiński w swojej książce *Grotowski. Przewodnik*, powołując się na Tadeusza Burzyńskiego, pisał, iż niemożliwe jest mówienie i pisanie o Grotowskim obiektywnie, „jako takim”, można tylko mówić o „moim Grotowskim”, który pojawia się przy każdym indywidualnym spotkaniu z jego twórczością: „A więc własnym obrazie, własnej interpretacji artysty, stanowiących summę osobistego doświadczenia, zaplecza,

---

<sup>5</sup> Jerzy Grotowski, *Pogadanka o teatrze dla młodzieży szkolnej*, zarejestrowana przez Polskie Radio w październiku 1979 roku z przeznaczeniem dla szkół (klas licealnych), przygotował do druku Leszek Kolankiewicz, „Dialog” 1980, nr 2, s. 135.

<sup>6</sup> Głos Ludwika Flaszena, *Radical Move*.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Głos Petera Brooka, *Radical Move*.

charakteru oraz różnorodnych spotkań, «pojawień się» Grotowskiego<sup>9</sup>. Zadaję sobie więc pytanie, jakie są moje „pojawienia się” Grotowskiego? Myślę, że w moich dotychczasowych filmach, a przede wszystkim w *Radical Move*, mogłabym te „pojawienia się” odnaleźć.

Jerzy Grotowski urodził się w Polsce, a zmarł we Włoszech w Pontederze. Film *Radical Move* powstał właśnie w Pontederze, gdzie duch Grotowskiego był podczas naszej pracy stale obecny, w naszych głowach i sercach, co nie znaczy, że był przez nas wyłącznie adorowany i uwielbiany, bo budził też wątpliwości, prowokował do dyskusji na temat roli sztuki w życiu człowieka. Moja droga, która doprowadziła mnie do zrobienia filmu *Radical Move*, zaczęła się już w 1998 roku. Jako dwunastoletnia dziewczynka poszłam na spektakl *Pieśń Kozła – Dytyramb*, nowo powstałego teatru Pieśń Kozła. Teatr ten, założony przez Annę Zubrzycką i Grzegorza Brała, byłych aktorów Gardzienic, był kolejnym, odległym już nieco, teatralnym echem poszukiwań i dokonań Jerzego Grotowskiego. Przez pierwsze lata zespół pracował we wrocławskim Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych. Pierwszy spektakl przygotowany przez zespół, czyli właśnie *Pieśń Kozła – Dytyramb*, w warstwie literackiej inspirowany był *Bachantkami* Eurypidesa, a zarazem nawiązywał do starogreckiego dytyrambu – „formy muzycznej powoływanej ku czci Dionizosa, pieśni śpiewanych oraz tańczonych przez chór pod przewodnictwem koryfeusza”<sup>10</sup>. Zespół interesowała możliwość ukazania tego, co kryje się w słowie, poprzez rytm, gest, ruch, muzykę i taniec. Aktorzy inspirowali się ludowymi tańcami greckimi. Pieśni polifoniczne i tańce były przeplatane melorecytowanym lub wykrzykiwanym tekstem. Pieśń pełniła tam bardzo istotną rolę, z niej wywodziło się wszystko. „Z niej rodzi się i wypływa cała rzeczywistość, cały spektakl jest strukturą muzyczną”<sup>11</sup>. Dla mnie obcowanie z tym dziełem, wydarzeniem, spektaklo-koncertem, było potężnym przeżyciem, które na zawsze ukształtowało moją drogę życiową i artystyczną. Uczucia, jakie zawładnęły dwunastoletnim dzieckiem, nie były obce innym dojrzałym widzom, a także i krytykom teatralnym. W prasie niemal całego świata w odniesieniu do

---

<sup>9</sup> Dariusz Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009. s. 7–8

<sup>10</sup> <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/48906/piesn-kozla-praca-w-toku>

<sup>11</sup> [Tamże](#).



spektakli Teatru Pieśń Kozła pojawiają się określenia takie jak: „duchowe”, „mistyczne”, „energetyczne”.

To wczesne doświadczenie wpłynęło na moje dalsze życie, także zawodowe. Zanim dostałam się do Łódzkiej Szkoły Filmowej na Wydział Reżyserii, studiowałam Wiedzę o Teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zdecydowałam się zająć tam właśnie twórczością Teatru Pieśń Kozła. Pod opieką profesora Dariusz Kosińskiego napisałam pracę licencjacką na temat ich pracy i metody aktorskiej, przeprowadzając serię wywiadów z ówczesnymi członkami zespołu. To, czego się od nich dowiadywałam, bardzo mnie pociągało i inspirowało w późniejszych pracach nad moimi filmami. Teatr Pieśń Kozła z tych lat kontynuował drogę teatru laboratoryjnego, zapoczątkowaną przez Konstantego Stanisławskiego i Wsiewołoda Meyerholda, a rozwiniętą przez Jerzego Grotowskiego i Włodzimierza Staniewskiego. Czołowa aktorka zespołu, Anna Zubrzycka, mówiła, że ich teatr jest oczywiście powiązany z tym, co robili Stanisławski, Meyerhold, Grotowski, ale że inspiracje płynące od nich nie wykraczają poza to, co stanowi naturalną ewolucję tego rodzaju poszukiwań. Przyrównała to do drzewa, które rodzi wciąż nowe konary. Kiedy wiele lat później zobaczyłam pracę zespołu Thomasa Richardsa z Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, dostrzegłam w niej wiele punktów wspólnych z tym, czym zajmował się Teatr Pieśń Kozła. Różnica pomiędzy tymi zespołami jest rzecz jasna ogromna, ale ich rodzaj treningu aktora wywodzi się jednak z podobnej tradycji, dla której postacią kluczową jest właśnie Grotowski.

Twierdził on, iż prawdziwy proces twórczy wymaga zarówno dyscypliny, jak i spontaniczności. Gdy Denis Bablet spytał Grotowskiego, czy w praktyce kształcenie aktora musi być dostosowane do każdego poszczególnego przypadku, ten odpowiedział mu, że tak, że każdy aktor ma tak pracować z ciałem, aby znaleźć swoją granicę i przekroczyć ją. „Każdy musi zbadać i przekroczyć własne punkty oporu. (...) W czasie treningu wymaga się od każdego aktora, aby szukał własnych wariantów, badał własne granice i starał się je przekroczyć”<sup>12</sup>. Nie chodzi o wyćwiczenie ciała. Ciało można wyćwiczyć, a i tak będzie martwe. Chodzi o znalezienie takiego momentu w treningu, kiedy ciało jest już zmęczone nieustannym narzucaniem mu określonej ikonografii gestów i zaczyna odkrywać swoją indywidualną prawdę. Grotowski zakładał, iż dla aktora nie powinno być ważne to, że jest

---

<sup>12</sup> *Techniki aktorskie. Rozmowa z Jerzym Grotowskim*, w: Jerzy Grotowski, *Teksty z lat 1965–1969*, Wrocław 1999, s. 55.

aktorem, tylko to, że na scenie może przekroczyć swoją „maskę codzienną”<sup>13</sup>, co pozwoli mu na poznanie prawdy o sobie. Wtedy widz zostanie skonfrontowany z czymś czystym i otwartym, co może uruchomić w nim podobne reakcje wobec siebie samego. Grotowski uznał, że na scenie może wydarzyć się autentyczny akt ofiarowania, „coś zbliżonego do świętości”, ale może to być, po pierwsze, wydarzenie jednorazowe, bo powstałe pod wpływem chwili, cudu, a po drugie – może ono być uwarunkowane jakąś wyjątkową cechą aktora, a na czymś takim nie można zbudować nic stałego. Aby zapobiec takim przypadkom, wypracował określone metody ćwiczeń i poszukiwań. Podobnie starał się robić Teatr Pieśń Kozła. Dzięki temu, że jego aktorzy wypracowali swój własny, unikalny sposób treningu, spektakle dokonywały się za każdym razem z podobną siłą. Wydaje się to graniczyć z cudem, ale tak naprawdę jest to efekt długotrwałej pracy.

Współczesnym mistrzem tego rodzaju metody teatralnej stał się bezpośredni uczeń i spadkobierca Jerzego Grotowskiego – Thomas Richards. Zobaczenie, uczestniczenie w dziele Thomasa Richardsa *The Living Room* było przełomowym momentem mojego życia, nie tylko zawodowego. Był to dla mnie podobny wstrząs poznawczy, jak doświadczenie *Pieśni Kozła – Dytrambu*, dużo jednak silniejszy. Czułam podczas spektaklu, że jestem w pełni obecna tu i teraz, żyję i świat żyje, i pulsuje wokół mnie. Jednocześnie miałam myśli w rodzaju: „to najlepsza sztuka, jaką widziałam w swoim życiu”, „to najwspanialsze dzieło sztuki, z jakim mogłam do tej pory obcować”. Z tego zderzenia doświadczeń zrodziło się pytanie, które sobie zadałam w tamtym momencie i które pchnęło mnie do zrobienia filmu *Radical Move*: czy to, co robił Grotowski pod koniec swojego życia i co kontynuuje Thomas Richards, jest działalnością tylko artystyczną? „Czy jest to teatr, czy nie?”<sup>14</sup>. I miałam silne przeczucie, że tu chodzi „o coś więcej”, że tu, jak pisał Dariusz Kosiński w *Polskim Teatrze Przemiany*, „działalność artystyczna staje się rodzajem praktyki duchowej”<sup>15</sup>.

Thomas Richards studiował na Yale University i tam poznał jednego z aktorów Grotowskiego, Ryszarda Cieślaka. To spotkanie wywarło na nim tak duże wrażenie, iż postanowił odszukać samego Grotowskiego. Szczęśliwym trafem lub darem przeznaczenia

---

<sup>13</sup> Jerzy Grotowski, *Aktor ogołocony*, w: *Teksty z lat 1965–1969*, dz. cyt., s. 23.

<sup>14</sup> Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2004, s. 22.

<sup>15</sup> Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, dz. cyt., s. 14.

okazała się informacja, iż Jerzy Grotowski przyjeżdża do Yale, aby dokonać wyboru studentów mających wziąć udział w prowadzonym przez niego programie badawczym na Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine. Grotowski przyleciał do Nowego Jorku w 1982 roku, gdy po dramatycznej decyzji o opuszczeniu Polski stanu wojennego szukał miejsca i środków na dalsze badania. Chciał poprowadzić autorski projekt badawczy o nazwie Dramat Obiektywny. Deklaracja programowa tego projektu mówiła, iż głównym zadaniem miało być wyróżnienie i badanie takich elementów starożytnych rytuałów pochodzących z różnych kultur, które mają niezaprzeczalny i obiektywny wpływ na biorących w nim udział. Wpływ obiektywny – bez znaczeń i zabarwień teologicznych oraz relatywnie niezależny od uwarunkowań kulturowych. Celem nie było też samo badanie, ale próba „zmontowania tych elementów w nową, precyzyjną i «obiektywną» strukturę performatywną – rodzaj wynalezionej źródłowego rytuału kultury zachodniej, który Grotowski usiłował powołać od lat”<sup>16</sup>. W obrębie projektu Dramat Obiektywny funkcjonowały cztery rodzaje pracy, wykonywane przez uczestników pod kierunkiem specjalnie dobranych liderów-nauczycieli, działały więc cztery grupy. Pierwsza grupa tworzyła tak zwany „trening podstawowy”. Było to codzienne wykonywanie *ćwiczeń Motions* oraz zestawów ćwiczeń przypisywanych indywidualnie. *Motions* zostały opracowane w trakcie działań Teatru Źródeł przez Teo Spychalskiego, a rozwijane w okresie Dramatu Obiektywnego. Stosuje je do dziś także Thomas Richards. W filmie *Radical Move* jest scena, w której zespół, ubrany w czarną bieliznę, wykonuje bardzo precyzyjne i powolne ruchy, dążąc do pełnej synchronizacji, to właśnie *Motions*. W tym ćwiczeniu kolana mają być nieco ugięte, kręgosłup pochylony, a pozycja ciała wspierana przez układ krzyżowo-miedniczny. Ćwiczenie to uczy świadomego oddychania, płynności, synchronizacji z innymi. Pozwala pobudzić organizm bez fizycznej siły i wysiłku. Dzięki wykonywanym ruchom ćwiczący zaczynają tworzyć jeden organizm, który razem oddycha, porusza się i dociera do uspiionej energii.

Druga grupa działań tworzących projekt Dramat Obiektywny obejmowała ćwiczenia pogłębiające i poszerzające uwagę oraz relacje z otoczeniem i środowiskiem naturalnym. Grupę trzecią stanowiły praktyczne „lekcje” elementów technik tradycyjnych, zaś grupę czwartą – praca nad osobistymi przeżyciami i doświadczeniami, które wykorzystywane były do indywidualnych działań. Te ostatnie z kolei prowadziły do „stopniowego wyłonienia się

---

<sup>16</sup> Dariusz Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*, dz. cyt.

struktur performatywnych, które zostały nazwane «*mystery plays*». Pojawiały się one w pracach zespołu stopniowo już w roku 1984, by w roku następnym [...] wysunąć się na pierwszy plan”<sup>17</sup>. W filmie *Radical Move* możemy zobaczyć echa tych „*mystery plays*”. Jest tam cała sekwencja pokazująca, jak nasi bohaterowie, oprócz pracy własnej, prowadzą warsztaty dla młodych aktorów.

Zespół Thomasa Richardsa Focused Research Team in Art as Vehicle (FRT) prowadził co roku warsztaty letnie – Summer Intensive i zimowe – Master Class. Sfilmowałyśmy te wydarzenia. Podczas warsztatów nasi bohaterowie często pracowali z młodymi adeptami właśnie nad strukturami w rodzaju „*mystery plays*”. Każdy uczestnik przyjeżdżał na warsztaty z wybraną przez siebie pieśnią, najczęściej ze swojej tradycji, ze swojego kraju pochodzenia i właśnie nad nią pracował w ich trakcie. Jest w filmie scena, kiedy jeden z aktorów FRT, Guilherme Kircheim, uczy Belgijkę pochodzenia afrykańskiego pieśni, którą śpiewała jej afrykańska babka. W trakcie warsztatów uczniowie spisywali swoje wspomnienia, ważne emocjonalnie wydarzenia z ich życia i tworzyli z nich strukturę performatywną. Pieśń także była jej częścią. Działania indywidualne były także łączone, a w trakcie łączenia modyfikowane poprzez reakcje na działanie partnera.

Dla Thomasa Richardsa poważna współpraca z Jerzym Grotowskim zaczęła się od pracy nad *Main Action*. Dla Grotowskiego była ona istotna pod kątem przekazania tradycji. Był już wtedy chory, czuł, że nie ma wiele czasu, a chciał, aby jego badania były kontynuowane. *Main Action* stanowiło więc rodzaj testu sprawdzającego, czy Richards rzeczywiście jest kimś, „kogo [Grotowski] mógłby spróbować uczyć i z kim miałby możliwość pracować bezpośrednio”<sup>18</sup>. Praca nad *Main Action* „wiodła od nieukierunkowanej na przedstawienie pracy indywidualnej i zbiorowej, przez powoływanie struktur będących odpowiedzią na podsunięte inspiracje ze strony szczególnego, obdarzonego mocą tekstu, po montaż tworzący stosunkowo spójną i klarowną całość”<sup>19</sup>. Osią kompozycyjną *Main Action* stała się indywidualna struktura Thomasa Richardsa, którą zbudował na podstawie swoich doświadczeń z dzieciństwa. Była to opowieść o inicjacji młodzieńca, „miejscowego chłopca”, który przechodzi wyzwania i próby, na które wystawiają go inni członkowie grupy.

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 311.

<sup>18</sup> Thomas Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, s. 77.

<sup>19</sup> Dariusz Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*, dz. cyt., s. 314.

Była to też opowieść o odkrywaniu przez Thomasa Richardsa siebie samego podczas pracy nad *Main Action* i docieraniu do swojej tożsamości oraz korzeni karaibskich.

Jerzy Grotowski przeprowadził się w roku 1985 do Włoch, do bardzo małej miejscowości Vallicelle obok nieco większej Pontedery, w Toskanii, w regionie Piza. „W ten sposób rozpoczął się ostatni, realizowany we Włoszech, etap poszukiwań Grotowskiego, określany najpierw mianem Sztuki Rytualne, a później nazywany okresem sztuki jako wehikułu”<sup>20</sup>. W tamtym okresie pracy pieśni zaczęły się stawać jednym z najistotniejszych elementów pracy Grotowskiego. W filmie *Radical Move* możemy zobaczyć, że od pieśni w pracy członków Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards zaczyna się wszystko. Dla naszych bohaterów praca nad pieśniami, połączona z introspekcją, podążaniem za wspomnieniami, budowaniem skojarzeń, jest rodzajem działania, które pomaga im połączyć się z samym sobą, z tym najgłębszym „ja”, czystym istnieniem. Ten rodzaj pracy stał się „wehikułem pozwalającym na odnalezienie siebie [...] jako człowieka stojącego w rzece czasu”<sup>21</sup>. Jerzy Grotowski w tekście *Tu es le fils de quelqu'un* mówi o pieśniach jako o „jantrach” lub „organonach”. Są to narzędzia będące rezultatem bardzo długotrwałych praktyk, które umożliwiają człowiekowi „odnaleźć łączność z prawami wszechświata, przyrody”<sup>22</sup>. Według Grotowskiego w dziedzinie sztuk performatywnych, przedstawieniowych, jest wiele jantr. Jedną z nich jest śpiew, który szczególnie wyróżnił. Thomas Richards kontynuował to podejście. Wielokrotnie odwoływał się do tego w wywiadach – mówił, iż pieśni wynoszą śpiewającego na inny poziom istnienia, łącząc go z rytmem i „prawami wszechświata, przyrody”. Jerzy Grotowski zauważył też, że pieśń tradycyjna może stać się łącznikiem, pomostem między nami, a tymi, którzy byli przed nami:

Kim mianowicie jest osoba, która śpiewa pieśń? Czy to ty? Ale jeśli jest to pieśń twojej babki, czy to ciągle jesteś ty? Ale jeżeli poprzez impulsy twego ciała odkrywasz w sobie swoją babkę, wtedy nie śpiewasz ani „ty”, ani „babka, która śpiewała”: to jesteś ty eksplorujący swoją babkę, która śpiewa. A może cofasz się jeszcze dalej, ku jakiemuś miejscu, ku jakiemuś czasowi, które trudno sobie wyobrazić, kiedy to po raz pierwszy ktoś tę pieśń zaśpiewał. Chodzi mi o prawdziwą pieśń tradycyjną, która jest anonimowa. Mówimy: to śpiewał lud. Ale

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 324.

<sup>21</sup> Tamże, s. 316.

<sup>22</sup> Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, dz. cyt., s. 806.

wśród tego ludu był ktoś, kto zaczął. Masz tę pieśń, musisz sobie zadać pytanie, gdzie się ta pieśń poczęła<sup>23</sup>.

To bardzo ważny tekst poruszający temat naszej tożsamości, mówiący o tym, jak ważne jest to, czego nie widać, ale czego jesteśmy przedłużeniem. Richards wspominał: „Kiedy usłyszałem pieśni z Haiti, pieśni tradycyjne, to tak, jakbym usłyszał głos mojej babki, której śpiewu nigdy wcześniej nie słyszałem”. Rodzina ojca Thomasa Richardsa wywodzi się z Jamajki. W książce *Punkt graniczny przedstawienia* Thomas dzieli się historią swojego pochodzenia: „Połowa mego dziedzictwa wywodzi się z kultury europejskiej, a połowa z afrykańskiej”<sup>24</sup>. Richards wychowywał się w Nowym Jorku, otrzymał zachodni typ wykształcenia, ale jego ciało zachowało w sobie afrykański rys „związany z płynnością, z ciągłością ruchu, ze strumieniem witalności”<sup>25</sup>. Jerzy Grotowski to w nim zauważył i pomagał mu to dziedzictwo odkrywać, odblokowywać, ujawniać. Robił to poprzez praktyczną pracę, nawet po 16 godzin dziennie, a także poprzez długie rozmowy. Dzięki temu Richards zaczął akceptować tę swoją część i uruchamiać związane z nim zasoby w swoim ciele podczas pracy. Richards mówił, że wtedy w niektórych fragmentach *Main Action* jego ciało zaczynało jakby samo go prowadzić, a ten rodzaj ruchu wypływał ze środka, w przepływie impulsów biegnących przez nie. W swojej późniejszej pracy z aktorami lub uczestnikami warsztatów bardzo się skupiał właśnie nad tym aspekcie. Prosił uczestników o wybranie swojej pieśni, z ich tradycji, od tego zaczynał pracę. „I wreszcie odkryjesz, że jesteś skądś. Jak mówi się we francuskim powiedzeniu: *Tu es le fils de quelqu'un* [Jesteś czymś synem]”<sup>26</sup>.

Thomas Richards zaczął traktować pieśni jako narzędzie do pracy artystycznej oraz do pracy nad sobą, do pomagania organizmowi w procesie „transformacji energii”<sup>27</sup>. Nazwał ten proces *akcją wewnętrzną*, *inner action*. Jest to termin osobisty, używany przez Richardsa w odniesieniu do działania performatywnego, w którym zachodzi proces transformacji

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 809.

<sup>24</sup> Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia*, dz. cyt., s. 11.

<sup>25</sup> Tamże, s. 12.

<sup>26</sup> Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, dz. cyt., s. 810.

<sup>27</sup> Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia*, dz. cyt., s. 15.

energii dzięki takim narzędziom, jak stare pieśni wibracyjne. Jerzy Grotowski szukał możliwości nauczania i przekazania komuś wiedzy o transformacji energii (z tej codziennej, grubej, na subtelnej). Thomas Richards ze swoją silną potrzebą bycia w procesie akcji wewnętrznej idealnie się na taką osobę nadawał. Grotowski pracował z Thomasem indywidualnie i jednocześnie przygotowywał go do roli lidera w grupie. „Nie ulega (...) wątpliwości, że pracując z Richardsem, Grotowski tworzył jedno ze swoich ostatnich dzieł – następcę i spadkobiercę, który miał kontynuować jego poszukiwania”<sup>28</sup>. W *Radical Move* na początku filmu widzimy Jerzego Grotowskiego, który podczas konferencji przedstawia Thomasa Richardsa, mówi o nim, że przeszedł wszystkie szczeble „od stażysty, praktykanta, człowieka działania performatywnego czynnego, kierownika grupy, lidera...” i że „w niektórych dziedzinach to on jest już dalej ode mnie”<sup>29</sup>. Relacja Jerzego Grotowskiego z Thomasem Richardsem wykraczała poza powszechną relację uczeń–mistrz, reżyser–aktor. Grotowski mówił, że jest nauczycielem performerera. Dariusz Kosiński zauważa, że praca nad stworzeniem „tak rozumianego «człowieka poznania»”<sup>30</sup> była ostatnim etapem poszukiwań Grotowskiego. W słynnym tekście *Performer* Grotowski pisał:

Człowiek poznania rozporządza czynieniem, *doing*, a nie myślami albo 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, kiedy zrobi. Zrobi lub nie. Poznanie to sprawa czynienia<sup>31</sup>.

Tekst Grotowskiego *Performer*, który powstał w połowie lat 80. XX wieku, wyznaczył kierunek prac w Vallicelle. Thomas Richards mówił mi wielokrotnie, że pracował z Jerzym Grotowskim sam na sam po kilkanaście godzin dziennie przez kilkanaście lat. W filmie *Radical Move* są dwie sceny, w których widzimy, jak Thomas Richards podąża ścieżką „zrób to”. Podczas indywidualnej pracy z Guilhermem Kirchheimem i Bradleyem Jay’em Highem widzimy, jak Richards precyzyjnie prowadzi swoich „performerów”, dla mnie prawdziwych

---

<sup>28</sup> Dariusz Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*, dz. cyt., s. 326.

<sup>29</sup> *Radical Move*.

<sup>30</sup> Dariusz Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*, dz. cyt., s. 327.

<sup>31</sup> Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, dz. cyt., s. 812.

„wojowników”. W pewnym momencie filmu słyszymy też głos Grotowskiego, który mówi „Ujawnić siebie, rozbroić siebie przed drugim człowiekiem”, a następnie obserwujemy proces, jaki od pieśni do *work in silence* przechodzi Benoit Chevelle.

*Performer* – z dużej litery – jest człowiekiem czynu. A nie człowiekiem, który gra innego. Jest kapłanem, wojownikiem, jest tym, który działa; jest poza podziałami na gatunki sztuki. Rytuał to *performance*, akcja spełniona, akt. [...] *Performer* umie wiązać impulsy ciała z pieśnią. (Strumień życia winien artykułować się w formy). Świadkowie wstępują wówczas w stan intensywności, gdyż – powiadają – czują obecność. A to dzięki *Performerowi*, który stał się mostem między świadkiem a owym czymś. W tym sensie *Performer* to *pontifex*: czyniący mosty<sup>32</sup>.

W wywiadach, jakie przeprowadziłam z aktorami FRT, bardzo często w odpowiedzi na pytania o doświadczenie tego stanu, tej obecności, zapadała cisza. Bradley Jay High mówił, iż podczas wykonywania *the work*, szczególnie wtedy, kiedy pieśń się kończy i następuje tak zwana *work in silence*, przychodzi moment, kiedy silnie odczuwa się czyjąś obecność, która krąży po sali, obecność kogoś jeszcze, jakiejś nienamacalnej siły. Wypowiedzi aktorów, którzy starali się opisywać *the work*, przypominały mi często relacje duchownych lub świętych – ale nigdy nie były adresowane do konkretnego Boga, ani nie były związane z żadną konkretną tradycją religijną. Często przypominały mi jednak myśli Mistra Eckharta (którego wielokrotnie cytował i „używał” Grotowski): „Bóg, który jest bezimienny – nie ma On żadnego imienia – jest niewyraźalny, a tak samo jak On, niewyraźalna jest w swej głębi dusza”<sup>33</sup>. „Kto by się choć na jeden moment całkowicie wyrzekł siebie samego, temu wszystko byłoby dane”<sup>34</sup>. Te dwa zdania ujmują sens wielogodzinnych wywiadów przeprowadzonych z aktorami FRT. Próbując opisać, co się z nimi dzieje, kiedy pieśń się kończy i następuje *work in silence*, zaczynali zawsze wypowiedź od wstępu, że to przeżycie jest niewyraźalne. Potem padały słowa o trzeciej obecności, która się wtedy pojawia i spowija wszystko, jest jak niewidzialny świadek, o obecności Czegoś większego niż my sami, o wchodzeniu w przestrzeń, o których nigdy nie wiedzieli, że istnieją. I zazwyczaj

---

<sup>32</sup> Tamże, s. 812–814.

<sup>33</sup> Mistrz Eckhart, *Dziela wszystkie*, t. 1, W drodze, Poznań 2013, s. 229.

<sup>34</sup> Tamże, s. 200



podkreślano było wielkie oddanie *the work*, jako warunek konieczny spotkania się z tą tajemną obecnością i siłą. Moi bohaterowie przez lata w jakiś sposób wyrzekali się siebie i w momentach pracy doświadczali takiej pełni, że wszystko było im dane.

Docieramy w tym momencie do najważniejszego dla mnie aspektu pracy Jerzego Grotowskiego, a później Thomasa Richardsa i całego zespołu FRT, każdego z tych wspaniałych aktorów. „Moim Grotowskim”, moim „objawieniem się” Grotowskiego był właśnie ten aspekt jego pracy – próba spotkania się z czymś większym niż my sami. Stało się to moim filmowym Graalem, moją obsesją. Przeczuałam, że jest to coś, co znam. Moment świętości, który się pojawia, jak deszcz, tak jak mówił Grotowski, wydarza się jednorazowo – cud. A tu nagle ktoś nad tym pracuje, aby to nie było przypadkowe, tylko codzienne, możliwe do przeżywania. Asystentka Richardsa w FRT, aktorka Jessica Losilla Hebrail, mówiła często, że to, co robią, to kolektywna modlitwa, w której chodzi o sam akt modlitwy, a nie o adresata, bo adresata nie ma, jest Nienazwany, jest Tajemnicą, której tylko można doświadczać w działaniu. „Innymi słowy akt nie ma charakteru sakramentalnego, ale performatywny”<sup>35</sup>. Ten bardzo ciekawy temat rozwinę niebawem, gdy będę próbowała opisać twórczość Thomasa Richardsa oraz mój film *Radical Move* w perspektywie teorii polskiego teatru przemiany Dariusza Kosińskiego.

Pomimo filozoficznego i bardzo duchowego aspektu ich pracy, to rzemieślniczy i techniczny wymiar był dla Grotowskiego i Thomasa Richardsa punktem wyjścia do wszystkich działań. Była to metoda działań fizycznych, tradycyjne pieśni rytualne. Grotowski mówił o tym, iż pieśni wynikały z ruchu. W filmie *Radical Move* możemy zobaczyć, jak Cecile Richards uczy starszą uczestniczkę warsztatów haitańskiego kroku janwału. Został on odkryty i włączony do pracy podczas prac nad Dramatem Obiektywnym i był nadal używany przez Thomasa Richardsa z zespołem FRT jeszcze wiele lat później. „*Performer* powinien pracować na gruncie struktur precyzyjnych. Czyniąc wysiłki – ponieważ wytrwałość i szacunek dla szczegółu stanowią rygor, który pozwala być obecnym Ja–Ja. To, co się robi, musi być dokładne. *Don't improvise please!* Trzeba znaleźć działania proste, zważając, by zostały rzetelnie opanowane i aby to miało trwałość. Inaczej to nie prostota, ale banał”<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, dz. cyt., s. 450.

<sup>36</sup> Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, dz. cyt., s. 814.

Rola Thomasa Richardsa w pracach Workcenter stała się tak ważna, iż w 1996 roku Grotowski zmienił jego nazwę na Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Po śmierci Grotowskiego 14 stycznia 1999 roku Thomas Richards objął kierownictwo Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (nazwa nie uległa zmianie), stając się także namaszczonym następcą i spadkobiercą Grotowskiego. W odniesieniu do Richardsa Grotowski stwierdził: „Natura mojej pracy z Thomasem Richardsem ma charakter «przekazu»; przekazuję mu to, do czego doszedłem w życiu: wewnętrzny aspekt pracy”<sup>37</sup>.

Po śmierci Jerzego Grotowskiego ośrodek rozpoczął nowy etap działalności. Powstały kolejne opusy w domenie Sztuki jako wehikułu, rzadko prezentowane publicznie. Zarazem Thomas Richards, jak i jego współpracownik, aktor i reżyser Mario Biagini, zainicjowali badania, które przyjęły nazwę „The Bridge: Developing Theatre Arts”, gdzie opusy tworzone były z myślą nie tylko o działających, ale również o publiczności, łącząc w sobie – by zacytować Grotowskiego – „obydwa krańce łańcucha” (Sztuka jako wehikuł i Sztuka jako prezentacja). Thomas Richards rozwijał stopniowo akcję *The Letter*, która była prezentowana w latach 2003–2006 jako „Work in Progress” o nazwach *The Twins: action in creation* i *Action in creation*. Wspólnie z Mario Biaginim wyreżyserował przedstawienia *One breath left* (1998–2002) oraz *Dies Irae* (2004–2006).

W roku 2007 odbyła się w Vallicelle ostatnia „selekcja”. Spośród setek chętnych, po trwających trzy miesiące pracach, wyłoniono grupę kilkunastu osób, które podzielone na dwa zespoły, rozpoczęły pracę nad najnowszymi „strukturami dramatycznymi”. W 2008 roku powstało Focused Research Team in Art as Vehicle pod kierunkiem Thomasa Richardsa. Zespół kontynuował poszukiwania w obszarze sztuki jako wehikułu, które obejmowały tworzenie linii działań skonstruowanych w oparciu o pieśń tradycyjną. Poszukiwali sposobu, w jaki sztuki performatywne mogłyby stać się narzędziem zmiany percepcji i obecności artysty, sposobu na obudzenie subtelnych aspektów doświadczenia przy użyciu uporządkowanych strumieni działania i pieśni. Były to długoterminowe poszukiwania wymagające od wszystkich uczestników dyscypliny i poświęcenia. To „życiowe oddanie” otwierało możliwość dotarcia do znajdujących się w uczestnikach „najgłębszych źródeł” i wykorzystania ich do osiągnięcia tego, co Grotowski i Richards nazwali „przemianą energii”. Focused Research Team in Art as Vehicle od początku swojego istnienia pracował nad

---

<sup>37</sup> Tamże, s. 851.

strukturą performatywną o nazwie *The Living Room*. To właśnie *The Living Room*, jak wspomniałam powyżej, przywiódł mnie do zrobienia filmu *Radical Move*.

*The Living Room* to opus nawiązujące do idei Sztuki jako wehikułu, które przenosi nas do przestrzeni domu, miejsca spotkania z drugim człowiekiem. Wychodząc od podstawowego działania, które podejmujemy w pokoju dziennym, artyści usiłują zbadać, jak sztuka performansu może wzbogacić codzienną rzeczywistość i relacje międzyludzkie, a zarazem sama zostać przez nie wzbogacona. Jak sprawić, by nasz pokój ożył? Jak być z drugą osobą tak, by to, co codzienne, stało się niecodzienne, niezwykle? W przestrzeni domu świadek ma szansę przestać być anonimowy, staje się odrębną osobą, gościem. W trakcie spotkania rozgrywa się precyzyjnie skonstruowane zdarzenie performatywne, żywy strumień działań opartych na pracy z pieśniami tradycyjnymi oraz tekstami w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, czego potrzeba, abyśmy przebudzili się zwróceniu ku samym sobie, drugiemu człowiekowi i światu<sup>38</sup>.

Taki opis towarzyszy wszelkim informacjom, także promocyjnym, na temat tego przedstawienia. Za każdym razem, niezależnie od przestrzeni teatralnej, Thomas Richards wraz z zespołem budowali scenografię zwykłego pokoju dziennego. Zespół, podróżując po świecie, woził ze sobą kilka rekwizytów: lampę, mały stolik, krzesło, resztę wypożyczając już w danym miejscu. Za budowę scenografii i listę rekwizytów odpowiadali aktorzy, byli bowiem performerami, a więc ludźmi poznania, czynu, wojownikami. Wykonywali przede wszystkim pracę nad sobą i dlatego nieustannie poświęcają się pracy, uważność na każdy szczegół, pokora i skromność były im już z góry narzucone. Mogli mieszkać w najdroższych i najbardziej luksusowych hotelach na świecie, ale byli odpowiedzialni za przygotowanie sali

---

<sup>38</sup> „*The Living Room*, an opus in the domain of Art as vehicle, takes us home, to a place in which we welcome another. By starting from this fundamental action that can take place in a living room, we enter an investigation into how the potentialities of performance craft can both enrich and be enriched by daily interpersonal relations and realities. How can our room come alive? How can one be with another in such a way that the quotidian slides seamlessly into the non-quotidian? Here the witness has a chance to shed his anonymity, being an individual, a guest. Within our meeting a performative event unfolds, structured and precise, a living stream of actions based on work with songs of tradition, as well as texts exploring what it takes to awaken ourselves faced to ourselves, the other, and the world”. Nota towarzysząca prezentacjom *The Living Room*, opracowana przez wykonawców – Focused Research Team in Art as Vehicle pod okiem Thomasa Richardsa, materiał Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Dossier Edinburg 2016.

oraz rekwizytów – też tych najważniejszych – czyli jedzenia, którym częstowali goście. Oczywiście – pewne produkty były zamawiane, ale na przykład pieczenie czekoladowego tortu, który jest jednym z najważniejszych rekwizytów w spektaklu, było zawsze obowiązkiem Guilherme i stanowiło dla niego element *the work*, sam zresztą mówił, że to właśnie też jest *the work*. W jednej z nakręconych przez nas scen, która ostatecznie nie weszła do filmu, widać, jak Guy (jak nazywano go w zespole) piecze ciasto. Mówił wtedy o *mindfulness*, uważności, stwierdzając, że aby móc wejść w proces oddania się pracy na scenie, musi być już wcześniej w stanie uważności i oddania życiu oraz małym działaniom.

*The Living Room* zaczyna się od poczęstunku. Widz wchodzi do sali, w której scenografia jest zbudowana tak, że „scena” – miejsce, gdzie będą występować, a raczej w tym przypadku działać performerzy – jest otoczone z każdej strony kanapami, fotelami, krzesłami, poduchami, na których siedzą widzowie, a raczej świadkowie. Do wchodzących i siadających widzów podchodzą aktorzy FRT i proponują im coś do jedzenia i picia. Poruszają się w piękny sposób, cicho, jak koty, z gracją większą niż modelki na wybiegu, wyglądają jak niebiańskie istoty. Uśmiech pełen ciepła, ruchy spokojne, przyciszone głosy. I tak oto piękny mężczyzna lub piękna kobieta nalewa przybyłemu widzowi herbatę do kubka. Kiedy byłam tam po raz pierwszy, miałam wrażenie, że witają mnie nie aktorzy, ale ktoś na miarę apostołów – ludzi niosących dobrą nowinę. Po dłuższej chwili poczęstunku głosy powoli cichną, wszystko uspokaja się jak przed burzą, i nagle błysk – pierwszy śpiew przecina powietrze. “Men possibly think that I have come to throw peace upon the world and they do not know that I have come to throw divisions upon the earth”<sup>39</sup>. Śpiewa piękna brunetka, Tara Ostiguy, i *The Living Room* się zaczyna. Sala teatralna zamieniona w zwykły pokój ożywa. Zwykła codzienność przemienia się w święto. Relacje między ludźmi się intensyfikują, coś ważnego się wydarza. To wydarzenie performatywne rozwija w uporządkowany i precyzyjny sposób żywy strumień działań, który jest oparty na pieśniach tradycji (między innymi pieśniach afrykańskich, kreolskich), jak i na szczególnych tekstach, które pochodzą w większości ze „świętych ksiąg” i stanowią wiedzę tajemną. W *The Living Room* możemy spotkać się z monologami opartymi na *Ewangeliach* Tomasza, fragmentami *Apokryfów*, tekstem z *Tabula Smaragdina* („tablicy szmaragdowej”) Hermesa Trismegistosa, poezją

---

<sup>39</sup> *The Mustard Seed: The Revolutionary Teachings of Jesus. Apokryf Ewangelia według Tomasza. Dossier Edinburg 2016 – Copyrighted Texts – The Living Room*, Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Pontedera 2016.

baulów, wierszami Rumiego, eposem o Gilgameszu, poezjami Rainera Marii Rilkego, a także fragmentami tekstów Carlosa Castanedy i Gabriela Garcii Marqueza. Jeśli chodzi o pieśni, wykorzystane zostały pieśni tradycji, ale sam Thomas Richards skomponował także kilka utworów, na przykład *Erzulie Dantor*, czyli pieśń, która rozpoczyna *Radical Move*.

*The Living Room* rozpoczyna się pieśnią opartą na apokryficznej *Ewangelii według Tomasza*, która wprowadza widza w konkretny temat. „Ludziom wydaje się, że przyszedłem zasiać pokój na świecie i nie wiedzą, że przyszedłem rzucić podziały na ziemię. Ogień, miecz, wojna, ogień, miecz, wojna. Nie, oni nie wiedzą, że przyszedłem rzucić podziały na świat. Bo pięciu będzie w domu, a dwóch przeciw trzem. Pięciu będzie w domu, a trzech będzie przeciwko dwóm. Ojciec przeciw synowi, a syn przeciw ojcu. I staną jako samotnicy”<sup>40</sup>. Następnie krótki monolog Thomasa Richardsa osadza nas w rzeczywistości, a tekst Guilherme’ a Kirchheima wyprawia nas w podróż. Richards, rozglądając się po Sali, mówi: „Bogini, wszyscy jedli i zasnęli. Dom jest pusty”<sup>41</sup>. A Guilherme dodaje: „Mów, mów o cudotwórcy, który nieraz zбочzył z kursu. Mów o wszystkich miastach, które widział, umysłach, które uchwycił, cierpieniu głęboko w sercu na morzu, gdy tak długo walczył o powrót do domu. To on jest pamięcią pełni. To on jest pamięcią przezorności. O słuchacze, powstańcie!”<sup>42</sup>. Po tych słowach z ciemnego kąta sali słyhać piękny śpiew. To Benoit Chevelle nawołuje do uczestnictwa w wydarzeniu. Zaprasza widzów do wspólnego

---

<sup>40</sup> Men possibly think that I have come to throw peace upon the world  
and they do not know that I have come to throw divisions upon the earth.  
Fire, sword, war, fire, sword, war.

No, they know not that I have come to throw divisions on the world  
For there shall be five in a house: and two shall be against three  
Five in a house there shall be: and three shall be against two  
the father against the son, and the son against the father.  
And they will stand as solitaires.

Tamże. Tu i w kolejnych cytatach z *The Living Room* tłumaczenie własne, dosłowne; nie odwołuję się do istniejących polskich przekładów *Ewangelii Tomasza* i innych tekstów użytych w spektaklu, by pozostać jak najbliżej angielskiemu oryginałowi – AG.

<sup>41</sup> “Goddess, everyone has eaten and has fallen asleep. The house is empty”, *The Living Room*, script 2016.

<sup>42</sup> “Speak, speak of the wonderer blown off course time and again. Speak of all the cities he saw, the minds he grasped, the suffering deep in heart at sea as he struggled for so long to return home. It is he who is the memory of the fullness. It is he who is the memory of forethought. Oh listeners, arise!”, tamże.

przeżywania i zaprasza umarłych na spotkanie z żywymi. Pieśń *Papa Legba* w haitańskim voodoo to inwokacja do bóstwa Legby, strażnika granicy między żywymi a umarłymi. Zaczyna się często od słów „otwórz bramę”: „*Atribon-Legba*, usuń dla mnie zaporę, Ojczyce Legba, usuń zaporę, abym mógł przejść”. Choreograficznie w tej pieśni Benoit dąży do połączenia się z pozostałymi członkami zespołu. W trakcie śpiewu zespół zbiera się razem, z przodu stoją Tara Ostiguy i Guilherme Kirchheim, w centrum Benoit Chevelle, kawałeczek za nim Cecile Richards i Sara Montoya, dalej Thomas Richards i Jessica Losilla Hebrail, a z tyłu Antonin Chambon. Grupa śpiewając, kłania się bóstwom, świadkom, Nieznanemu na dwie strony świata. Filmując ten fragment, pilnowaliśmy bardzo, aby kamera, która była w tym momencie „okiem Legby”, do którego aktorzy się zwracali, widziała twarz każdego członka zespołu. W ten sposób każdy z nich mógł „powitać” także każdego widza/świadka.

*The Living Room* nie jest tylko spektaklem, koncertem, performansem – jest czymś więcej. Nie jest rytuałem, ceremonią, liturgią w sensie ścisłym, ale jest/może być mu do tego blisko. Z tego względu odbiór tego opusu jest bardzo indywidualny. Prowadziłam z Thomasem Richardsem wiele rozmów na temat struktury *The Living Room*, ponieważ podczas pracy nad *Radical Move* pracowałam także nad koncepcją sfilmowania tego przedstawienia. Było to ogromne przedsięwzięcie, które opiszę w następnych rozdziałach. Pomimo dokładnego wglądu w scenariusz mój odbiór tego dzieła pozostał nadal osobisty i subiektywny. Pozwolę sobie opisać to jak najprościej. Dla mnie *The Living Room* to opowieść o człowieku, który udaje się w podróż życia. Spotyka na swojej drodze wszystko to, co na nią się składa – dzień i noc, życie i śmierć, radość i cierpienie. Szuka domu. Znajduje go w sobie – *habitare secum*. Przeżywa miłość i wojnę. „Jeśli zostanie zniszczony, zostanie napełniony światłem, ale jeśli zostanie podzielony, zostanie wypełniony ciemnością”<sup>43</sup>. Musi umrzeć, aby mógł żyć. Obchodzi swoje urodziny. Thomas Richards w trakcie trwania *The Living Roomu* pyta: „Czy dziś są czyjeś urodziny?”<sup>44</sup>. A może one są codziennie? Codziennie umieramy, żeby znów się narodzić. Każdego dnia mogę się narodzić – wyjść ze zwykłej „egzystencji”, która czasem przypomina wegetację, przerwać ją i poczuć się naprawdę żywym. Święto samego istnienia, czczenie tylko i aż tego, że – jestem żywy.

---

<sup>43</sup> “If he is destroyed, he will be filled with light, but if he is divided, he will be filled with darknes”, tamże.

<sup>44</sup> “Is it Someone’s birthday?”, tamże.

Żyję. W trakcie trwania *The Living Roomu* jesteśmy zanurzeni w doświadczeniu aktorów, którzy są „doerami”, „czyniącymi”. Niczego nie odgrywają – działają. Richards często mówił o nich samych właśnie *doers* – czyniący, działający. Wykonują swoją *the work*, są performerami, doświadczają „tu i teraz”, na naszych oczach, akcji wewnętrznej i tego, co Thomas nazywa *the work*. Są wojownikami, którzy rozbijają mur, aby zobaczyć, co jest poza ciałem. Są jak Gilgamesz, który chciał poznać sekret długowieczności. W *The Living Roomie* dostajemy różne wskazówki. „Stań się jak dziecko, stań się głuchy, ślepy!”<sup>45</sup> – mówi Cecile Richards, a Guilherme Kirchheim nawołuje: „Tam, gdzie stykają się dwa światy, drzwi są okrągłe i otwarte. Nie wracaj do snu!”<sup>46</sup>. Jako widzowie dostajemy zaproszenia, aby być świadkami, którzy też mają możliwość stać się na własną miarę performerami i podczas trwania opusu przemienić swoje zwyczaje czy schematy i doświadczyć spotkania z czymś większym niż my sami.

W kolejnych latach Focused Research Team in Art as Vehicle jeździł po całym świecie, przedstawiając *The Living Room*. Zaczęli też pracować nad kolejnym spektaklem *The Underground: A Response to Dostoevsky*. Widziałam go pół roku po zobaczeniu *The Living Room*. Byłam także pod jego wielkim wrażeniem. Przedstawienie przypominało już bardziej „teatr”, jaki znamy. Świetne monologi były nagle przerywane śpiewem. Bardzo podobał mi się ten zabieg. Jako widz uczestniczyłam intelektualnie w tym, co się działo na scenie, wybitny monolog Guilherme Kirchheima dowcipnie wydobywał intelektualną grę tekstu, angażował mnie umysłowo i nagle – jak grom z nieba wdzierała się pieśń – coś z innego porządku. W jednym przedstawieniu łączyły się różne gatunki teatralne.

Oprócz pokazów tych dwóch przedstawień Thomas Richards organizował warsztaty z pracy nad pieśniami. Okazało się, że były one pewnym odbiciem codziennego treningu w Workcenter, nazywanego *Singing Session*. Kiedy na dokumentacji miałyśmy możliwość uczestniczyć w *Singing Session*, było to dla nas tak mocne i interesujące doświadczenie, że właśnie ono przekonało mnie ostatecznie do zrobienia pełnometrażowego filmu dokumentalnego o pracy FRT. Codziennie o 9 rano cały zespół miał być gotowy. Obowiązywały stroje eleganckie, ale wygodne. Thomas Richards bardzo zwracał uwagę na

---

<sup>45</sup> “Become as a child, become deaf, become blind!”, tamże.

<sup>46</sup> “Where the two worlds touch, the door is round and open. Don’t go back to sleep!”, tamże.

to, żeby ubrania były czyste i wyprasowane. Przygotowywanie się do *Singing Session* przypominało mi odświętne szykowanie się na mszę do kościoła. W ciszy grupa zbierała się w sali i w ciszy czekała, jak w świątyni... Na końcu pojawiał się Thomas i wybierał gestem pierwszego śpiewającego, praca się zaczynała i trwała nieprzerwanie przez około dwie godziny. Co ciekawe, w trakcie naszej współpracy filmowej Thomas Richards zdecydował się na prezentacje publiczne prac nad pieśniami, które nazwał *Songs of Tradition*. Było to trochę jak otwarta sesja robocza, która pozwalała zainteresowanym osobom być świadkami pracy zespołu nad pieśniami tradycji.





### 3. Kontekst teoretyczny – *Radical Move* w perspektywie *Polskiego teatru przemiany*

*Radical Move* zaczęłam robić sześć lat temu, ale film ten jest także kontynuacją mojej jeszcze dawniejszej i trwającej do dziś fascynacji Jerzy Grotowskim, którego postać przybliżył mi wybitny znawca przedmiotu, profesor Dariusz Kosiński. Jego książka *Polski teatr przemiany* była dla mnie rodzajem drogowskazu podczas filmowania działań w Pontederze. Kupiłam ją, zanim zaczęłam jeździć do Pontedery, ale zaczęłam czytać jej fragmenty na początku zdjęć do *Radical Move*. Dariusz Kosiński pisał, że w ideach Grotowskiego

[...] bez trudu odnajdziemy [...] niemal wszystkie elementy charakterystyczne dla polskiego teatru przemiany: uznanie aktora za istotny element sztuki teatru, fascynację tajemnicą jego przeistoczenia, odrzucenie koncepcji teatru iluzyjnego i fikcjonalnego, realizowany praktycznie postulat uczynienia „gry” ważnym doświadczeniem o charakterze osobistym, uznanie przekroczenia jednostkowych ograniczeń osoby ludzkiej za cel pracy aktora („akt całkowity”), traktowanie tekstów dramatycznych jako scenariuszy zawierających mityczny rdzeń, którego odkrycie i ujawnienie jest zadaniem twórców, wreszcie rzemieślniczą rzetelność jako warunek podstawowy pracy artystycznej<sup>47</sup>.

Muszę przyznać, że wszystkie te wymienione elementy odnalazłam w pracy ucznia Jerzego Grotowskiego, Thomasa Richardsa, oraz w pracy aktorów z nim współpracujących i od niego się uczących. Również w pracy nad moim filmem *Radical Move* takie założenia były mi bliskie. Nie interesowało mnie na przykład opowiadanie historii życia kogoś z aktorów. W tym przypadku „odrzucenie fikcji” było odrzuceniem klasycznej *story*, którą widz śledzi i w której się zatapia. W *Radical Move* świadomie zdecydowałam się nie skupiać na ciekawych życiorysach aktorów, na ich relacjach z rodzinami, często bardzo barwnymi, naładowanymi konfliktami, emocjami i traumami i przez to „filmowymi”. Chciałam przede wszystkim skupić się na „tajemnicy ich przeistoczenia” podczas *the work*. Jednocześnie tego samego wymagałam od siebie i od Zuzy Kernbach – nasza praca nad filmem miała być dla nas procesem, „ważnym doświadczeniem o charakterze osobistym” i chciałam podczas filmowania *Singing Session* albo *work in silence*, abyśmy z Zużą były w stanie same w sobie znaleźć „uznanie przekroczenia jednostkowych ograniczeń osoby ludzkiej za cel pracy

---

<sup>47</sup> Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, dz. cyt., s. 29.

aktora”. Czyli i my musiałyśmy się oddać w naszym rozumieniu całkowicie filmowaniu, po to, aby móc sfilmować „przekroczenie jednostkowych ograniczeń” aktorów i akt całkowity.

Dla aktorów FRT bardzo istotna była praca nad sobą, tak zwana *work on oneself*. Bardzo dużo o tym rozmawialiśmy. Jeden z aktorów FRT, Antonin Chambon, mówił: „w rezultacie chodzi po prostu o pracę nad sobą”<sup>48</sup>. Praca nad spektaklami, pieśniami tradycji, trening fizyczny – to wszystko miało służyć rozwojowi własnemu – rozwojowi performerów, wojownika. To, że dzięki temu powstało piękne dzieło sztuki, było efektem ubocznym tej pracy nad sobą, a nie celem samym w sobie. Podczas pracy nad *Radical Move* bardzo mocno zaangażowałam się w to, co dzieje się w Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Chciałam również, jako reżyserka, nauczyć się jak najwięcej od Thomasa Richardsa, który uczył się od Grotowskiego. Obserwowałam, jak pracuje z aktorami, spędziłam z nimi wiele godzin prób w najprzeróżniejszych konfiguracjach. Uczyłam się między innymi, na czym polega „rzemieślnicza rzetelność jako warunek podstawowy pracy artystycznej”<sup>49</sup>. Byłam w niejednoznacznej, ciekawej sytuacji. Z jednej strony jako młoda reżyserka czułam, że chłonę i uczę się precyzyjnej wiedzy i wiedzy „tajemnej”, z drugiej strony byłam tam jako twórczyni, która miała za zadanie zrobić film o tej szczególnej pracy, o tym szczególnym doświadczeniu. Thomas Richards bardzo szanował naszą filmową pracę i liczył się z nami. Bardzo rzadko stawiał nam jakieś ograniczenia, z których zresztą po dłuższej z nami rozmowie często rezygnował. Zaufał nam, może dostrzegł, że dla nas filmowanie *Radical Move* stało się też działaniem nastawionym na proces wewnętrznej przemiany. Podczas robienia tego filmu było mi bliskie to, co napisał Dariusz Kosiński o teatrze przemiany:

Jego najważniejszym elementem jest przeniesienie punktu ciężkości z działań wiodących do powstania dzieła sztuki na proces wewnętrzny, którego rezultatem ma być ograniczona czasowo lub (jak u Mickiewicza) obejmująca całe życie przemiana objawiająca konkretnie i naocznie istnienie transcendencji. Proces ów wymaga długotrwałej i rzetelnej pracy, której metody zostają zaczerpnięte z dziedziny teatru i muzyki toteż w pewnej mierze pracujący nad

---

<sup>48</sup> „In the end it's all about work on oneself”. Materiały do filmu *Radical Move*, wywiady z aktorami FRT 2018–2022, KOI Studio 2023.

<sup>49</sup> Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, dz. cyt., s. 29.

nim artyści mogą być uważani za ludzi teatru, choć ich cele wykraczają poza przygotowanie widowiska<sup>50</sup>.

Podczas filmowania *Radical Move* musiałam rozwijać się w swoim rzemiośle filmowym. Była to konkretna, rzetelna praca, ale tym, co było wiodące i prowadziło wszystkie nasze działania w jednym kierunku, była osobista chęć poszukiwania transcendencji.

Dla mnie i dla mojej operatorki Zuzy Kernbach, z którą pracowałam przecież już wcześniej, praca artystyczna była zawsze związana z pracą nad sobą. Każdy wspólny film wywodził się z tej potrzeby przemiany. Pracując nad dyplomowym filmem *Konstelacje* o ustawieniach Hellingera, chodziłyśmy same na te ustawienia i chodziłyśmy tam także z aktorami. Całe filmowanie było także jednym wielkim procesem odkrywania i osvajania własnych „duchów” i „demonów”. Udzielało się to aktorom. Aktorka Anna Krotoska przeżywała wtedy żalobę po zmarłym bracie i wchodziła w film właśnie z tym tematem. Było to mocne wyzwanie, któremu trzeba było się oddać. Podobnie aktor Jerzy Senator – on także potraktował proces pracy nad filmem jako szansę na swoje wewnętrzne przeistoczenie.

Kiedy zaczynałyśmy z Zużą robić film *Radical Move*, obie byłyśmy na etapie poszukiwań „duchowych”. Rozczarowane kościołem katolickim, który od dzieciństwa był dla nas bardzo ważny, szukałyśmy płaszczyzny, na której ta potrzeba „duchowości” mogłaby się realizować. To była głęboka tęsknota, także za wspólnotą, a jednocześnie wielki lęk przed byciem oszukanym. Będąc w punkcie kulminacyjnym naszego rozczarowania religią, w której zostałyśmy wychowane, zostałyśmy wręcz uwiedzione działaniem FRT. To, co było dla mnie najbardziej fascynujące i pociągające, to właśnie kontakt z transcendencją poza religią. I tu znów świetnie ujmuje to Dariusz Kosiński, pisząc o teatrze przemiany: „Kulturowe znaczenie tej pracy w świecie zsekularyzowanym, pozbawionym jednoczącej siły religii i mitu polega przede wszystkim na umożliwieniu kontaktu z transcendencją poza kategoriami wyznawczymi, poza określoną religią”<sup>51</sup>. Intencja, która towarzyszyła nam, gdy robiłyśmy *Radical Move*, wiązała się właśnie z pragnieniem takiego kontaktu, a ta potrzeba była dużo silniejsza niż filmowanie działań artystycznych. Zadaję sobie jednak pytanie, czy

---

<sup>50</sup> Tamże, s. 31.

<sup>51</sup> Tamże, s. 31.

trzeba to rozgraniczać? W perspektywie polskiego teatru przemiany można uznać, że to, co artystyczne, przenika się z tym, co duchowe, jedno wynika z drugiego i nie można stwierdzić, co było pierwsze. Bardzo natomiast ważną sprawą jest rozgraniczenie tego, czym jest tradycja, jaką kontynuuje Thomas Richards, a czym jest religia. W *Radical Move* Bradley mówi: „Można potencjalnie powiedzieć, że to, co robimy, jest podobne do innych praktyk religijnych”<sup>52</sup>, ale ich praktyka nie jest praktyką religijną. Przypomina nam o tym Dariusz Kosiński, odnosząc się do Grotowskiego, który

[...] bardzo często i bardzo wyraźnie odcinał się od wszelkich tradycji religijnych [...]. Z punktu widzenia sztuki jako wehikułu jest to dość oczywiste. Performer nie musi być wyznawcą żadnej religii. Jego działanie jest realne i konkretne. Wiedzie ono do kontaktu ze sferą transcendencji, ale sfery tej w żaden sposób nie nazywa, nie konceptualizuje. Sensem i kresem jest samo działanie. To ono stanowi odpowiedź na najważniejsze pytania, odpowiedź, której, jak powtarzał Grotowski, „niepodobna sformułować, można ją tylko uczynić”<sup>53</sup>.

O tym sensie samego działania często mówili w wywiadach aktorzy FRT. Jak już wspomniałam, Jessica Losilla-Hebrail bardzo często podkreślała, że to, co robią, jest jak kolektywna modlitwa, ale bez adresata. I to jest najważniejsze rozróżnienie. „Elementem najwyraźniej różniącym Akeję od rytuału jest jednak nie obecność świadków, ale brak elementu wspólnej wiary, z którą związany jest określony i z założenia niezmienny porządek działań”<sup>54</sup>. Dla nas (pisząc „nas” mam na myśli nasz mały „zespół filmowy”, który pracował nad tym filmem) to, co się działo podczas *Singing Sessions*, podczas pracy nad starymi pieśniami tradycji, było czymś, co przypominało nam przeżycie transcendencji z dzieciństwa, przywoływało wspomnienia w ciele pewnego poruszenia (w moim przypadku było to na przykład wspomnienie śpiewania wielkanocnej sekwencji o świcie podczas rezurekcji). Doświadczenie *the work* w Workcenter wskrzeszało coś, co już w nas umarło. Jeden z aktorów, Benoit Chevelle, mówił nam, iż on jako dziecko i nastolatek był wychowywany w chrześcijańskich tradycjach i w bardzo religijnym domu, ale jako dorosły mężczyzna uznał, że „this ritual is dead”, kościół przestał mu wystarczać. Pozostała jednak potrzeba i tęsknota.

---

<sup>52</sup> “You could potentially say that what we do is similar to other religious practice”, Bradley Jay High, *Radical Move*, dz. cyt., rozmowa.

<sup>53</sup> Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, dz. cyt., s. 34.

<sup>54</sup> Tamże, s. 501.

Praktyka w Workcenter, będąc jego pracą, stała się jednocześnie także sensem jego życia, zaspokajając do pewnego momentu tę najważniejszą dla niego potrzebę transcendencji i wspólnoty. Codzienna praca miała na celu opanowanie techniki, która umożliwiła przejście w *higher connection*. Jerzy Grotowski pisał o tym w następujący sposób:

Kiedy mówię o obrazie windy pierwotnej i o Sztuce jako wehikule, odwołuję się do wertykalności; możemy widzieć ową wertykalność w kategoriach energetycznych: energie ciężkie, ale organiczne (związane z siłami życia, z instynktami, ze zmysłowością) i inne energie, bardziej subtelne. Wertykalność wiąże się z przechodzeniem z tak zwanego poziomu grubego – w pewnym sensie można by rzec „potocznego” – na poziom znacznie subtelniejszej energii lub nawet ku *higher connection*. W tej chwili powiedzenie czegoś więcej na ten temat byłoby nie na miejscu. Po prostu wskazuję na przejście, na kierunek. Tam jest jeszcze inne przejście: jeśli ktoś wchodzi w *higher connection* – co, mówiąc w kategoriach energii, oznacza: jeśli ktoś dociera do energii znacznie subtelniejszej – wtedy pojawia się także kwestia zejścia i jednoczesnego sprowadzenia onego subtelnego ku rzeczywistości bardziej potocznej, związanej z „gęstością” ciała<sup>55</sup>.

Moim celem i obsesją stało się próbowanie sfilmowania tego, o czym mówił Grotowski. Ale jak sfilmować „energię”? Poprzez co i kogo się ona uobecnia? Moi bohaterowie poprzez swoje działania „wsiadali” do tej windy pierwotnej Grotowskiego, wchodzili w *higher connection*. Chciałam więc, po pierwsze, sama tego doświadczyć, po drugie – być potem jak najbliżej moich bohaterów – w sensie fizycznym, emocjonalnym, psychologicznym, aby móc wraz z kamerą uczestniczyć w ich docieraniu do subtelniejszych energii. Byłam pewna, że dzięki nim w końcu na żywo doświadczę, tego, o czym wcześniej tylko czytałam. Zadawałam sobie też pytania, czym jest ta wertykalność, *higher connection*, a czym akt, akt całkowity, akcja i *the work*. Musiałam dobrze zrozumieć różnice pomiędzy wymienionymi pojęciami. Musiałam ten proces przemiany znaleźć w moich bohaterach, możliwy do sfilmowania. Tu warto przytoczyć rozróżnienie pomiędzy słynnym Aktem a Akcją:

Akt był potwierdzeniem możliwości – doświadczeniem potwierdzającym, więc zbawczym. Akcja natomiast wydaje się przestrzenią poszukiwania, już nie potwierdzeniem, ale narzędziem pogłębiania ponawianego w jej trakcie procesu przemiany, związanego nie tylko

---

<sup>55</sup> Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, dz. cyt., s. 844.

z nawiązaniem kontaktu, ale także z przeniesieniem jego zawartości, impaktu w „gęstość ciała”<sup>56</sup>.

Życie moich bohaterów w małej, odizolowanej wiosce i praca, którą tam wykonywali, dawała im przestrzeń poszukiwania. Film, który potrzebuje tego, co namacalne, widoczne, sytuacji, które mają jakąś dramaturgię, otrzymał jako inspirację relacje pomiędzy uczestnikami działań oraz pieśń. To one stały się dla nas filmowym tropem. Thomas mówi w filmie do swoich młodych widzów po przedstawieniu w Hongkongu:

Pracujemy w bardzo zdyscyplinowany sposób. Jest to rodzaj praktyki. Pieśń jest dla nas narzędziem. Narzędziem, które pozwala nam skupić się na chwili. Być w chwili obecnej i doświadczać tego, co mój nauczyciel Grotowski nazwał „wertikalnością”. Życie nagle zaczyna przez ciebie płynąć. Nie wiesz, o co chodzi, ale wszystkie włosy stają ci dęba, i coś w tobie jest... Jesteś po prostu świadomy: Żyję. Żyję<sup>57</sup>.

Widzowie słuchali Thomasa z fascynacją, nie chcieli opuszczać sali teatralnej. Ludzie tego potrzebują, to najbardziej pierwotne pragnienie: czuć się naprawdę żywym, wolnym chociaż na moment od wdrożonych nam schematów, masek, balastu ciała czy problemów codzienności. Jest to jak docieranie do rdzenia naszej istoty, która jest niepojęta i dużo szersza niż to, co o sobie wiemy. Innymi słowy opisuje to, co sama chciałabym tu powiedzieć. Dariusz Kosiński w kontekście polskiego teatru przemiany stwierdza: „Całkowitość będącą efektem przemiany osiągamy, docierając do czegoś, co realnie jest poza nami, a zarazem stanowi nas”<sup>58</sup>. Richards bardzo często mówił i pisał o *the work*, która jest „wychodzeniem z siebie” po to, aby spotkać siebie w relacji z drugim i w relacji do czegoś większego niż my sami: „W normalnej pracy aktorskiej takie działanie jest jedynie sugerowane przez analogię zjednoczenia «ja» z graną postacią. Natomiast Performer działający w higher connection realizuje je w pełni, odzyskując w działaniu prawdziwy i niepodzielony podmiot”. Myślę, że działania w Workcenter były skierowane w stronę osiągnięcia stanu, który można by nazwać „zbawczym”, a który można osiągnąć wspólnie, „razem”.

---

<sup>56</sup> Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, dz. cyt., s. 492.

<sup>57</sup> „I'm alive”, *Radical Move*, dz. cyt.

<sup>58</sup> Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, dz. cyt., s. 493.

Jak pisałam powyżej, podczas pracy nad filmem ważne były dla nas obserwacje relacji pomiędzy aktorami, które nabierały innej jakości i „gęstości” podczas ich działań. W codzienności nie zaobserwowałyśmy tak intymnych kontaktów pomiędzy aktorami, jakie zdarzało się im zbudować podczas pracy. Thomas Richards dużo mówił o tym w książce *Punkt graniczny przedstawienia*:

Możesz odkryć, że jesteście tak mocno połączeni, a przestrzeń między wami jest wypełniona do tego stopnia, iż to, co wnika w twojego partnera pod postacią jakości energii, wnika również w ciebie. I kiedy te drzwi między twoim i jego byciem są otwarte, kiedy wykonuje się „akcję wewnętrzną”, utrzymując jednocześnie ów bardzo szczególny, horyzontalny, kontakt, możesz dostrzec, że to, co jest twoim „ja” i co dziesięć sekund wcześniej przyjmowałaś, że jest tobą, zmienia się, staje się znacznie bardziej rozległe, rozprzestrzenione, i że obejmuje również twojego partnera, a to, co dzieje się w twoim partnerze, dzieje się również w tobie<sup>59</sup>.

O tego rodzaju kontakcie i relacjach podczas pracy często mówili też aktorzy FRT. Guilherme Kirchheim wielokrotnie mówił w wywiadach, iż *the work* polega na wychodzeniu z własnego mikrokosmosu do makrokosmosu, Cecile Richards mówi w filmie, że podczas pracy granica pomiędzy „ja” i „ty” zaczyna się zacierać, i że „ja” i „ty” staje się jednym. Inną ważną relacją w *the work* była relacja aktora z pieśnią. Jessica Losilla- Hebrail porównywała to nawet do relacji w związku miłosnym. Sporo mówiła o tym, że w ich przypadku wybiera się jedną, dwie pieśni, które się śpiewa wiele lat, które są wiodącymi pieśniami w życiu aktora. Dzięki tej relacji z pieśnią aktor pracuje nad sobą i nad działaniem w *higher connection*. Codzienna praca, przez wiele lat z tą samą pieśnią, jest ogromnym wyzwaniem, ponieważ codziennie trzeba stawiać sobie za cel zaśpiewanie tej pieśni na nowo, tak jakby się jej nie znało. Jest to wielka umiejętność. Być uważnym na każdy nowy dzień, każdą nową chwilę, która sprawia, że nie jesteśmy tacy sami. Zmieniamy się każdego dnia, tak jak i zmienia się pieśń. Thomas Richards bardzo często mówił o otwartości na Nieznane, przy czym traktował je jak byt. W pewnej scenie, którą nakręciliśmy, ale która ostatecznie nie

---

<sup>59</sup> Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia*, dz. cyt., s. 37–40.

weszła do filmu, Thomas mówi: „Jesteście wojownikami, możecie walczyć, aby spotkanie z Nieznanym było możliwe”<sup>60</sup>.

Podczas pracy nad filmem *Radical Move* bardzo ważne było dla mnie zrozumienie, że to, co oni robią, a w co my wraz z kamerą staramy się wejść, jest czymś dla mnie nowym i nieznanym. Mogłam mieć wiele skojarzeń, przypominało mi to moje doświadczenia religijne, „sportowe” (wspinaczka górską), artystyczne i osobiste, ale było czymś nowym, „czymś trzecim”.

Akcja nie jest więc ani przedstawieniem, ani rytuałem – jest czymś trzecim: precyzyjnym działaniem o potencjalnej skuteczności rytualnej, powstałym jako wynik pracy artystycznej. Ja nazwałbym ją spełnionym dziełem teatru przemiany, w którym cała jego tradycja rozpoczynająca się od Adama Mickiewicza znajduje swoją praktyczną realizację. Grotowski stworzył opus dla tych, „którym nie wystarcza kościół”, opus z definicji istniejące poza wszelkimi formami eklezjalnymi<sup>61</sup>.

To, co sformułował Dariusz Kosiński, jest dla mnie bardzo ważne, ponieważ nazywa i porządkuje to, czego doświadczyłam przez sześć lat, jeżdżąc do Pontedery. Zarówno my – filmowczynie, jak i aktorzy-performerzy – nasi bohaterowie, byliśmy tymi, „którym nie wystarcza kościół”, i to nas połączyło, było naszą wspólną sprawą.

Tym, co nas szczególnie zafascynowało w pracy FRT, była *work in silence*, która następowała po śpiewanej pieśni. Podczas publicznych przedstawień czy warsztatów *work in silence* było krótkie w porównaniu do zamkniętych sesji – w zasadzie aktorzy nie wchodzili głęboko w ten proces. Natomiast podczas zamkniętych *Singing Sessions*, do których po wielu staraniach zostałyśmy dopuszczone, *work in silence* było kluczowym momentem i trwało czasami bardzo długo. Był to wówczas intensywny proces, głęboki i przekraczający czasem granice aktorów. Był to ważny temat naszych rozmów z aktorami. Początkowo odpowiadali bardzo wymijająco. Trudno było czegokolwiek się dowiedzieć. W kolejnych latach udało się uzyskać refleksje głębsze i jaśniejsze. Zauważyłyśmy także, jak często Thomas Richards używa terminu *the work*. Podczas prób najważniejsze było, czy została wykonana “*the work*”. Bardzo długo nie rozumiałyśmy, czym jest to “*the work*”. Nadal pozostało to pewną tajemnicą, ale teraz mamy już dużo więcej tropów i podpowiedzi. Można by powiedzieć, że

---

<sup>60</sup> “You are the warriors, you can make it happen, to meet the Unknown”, Thomas Richards, *Materiały filmowe do filmu Radical Move*, dz. cyt.

<sup>61</sup> Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, dz. cyt., s. 507.



*the work* to kryptonim Siły, to niezależny byt, który jest wytwarzany przez ludzi i który jednocześnie wytwarza ich. *The work* wykonuje ich, a oni wykonują *the work*. To właśnie w odniesieniu do niej Bradley Jay High wypowiedział cytowane już słowa, że podczas *work in silence*, kiedy *the work* jest wykonane, pojawia się „inna obecność w pokoju”<sup>62</sup>, „świadek, który krąży po pokoju”<sup>63</sup>. Aktorzy często mówili także, iż jest to wejście w inną, drugą przestrzeń. Generalnie jednak trudno było im odpowiadać na pytanie, czym jest *the work*. Raczej woleli mówić, co to znaczy służyć *the work* lub co *the work* robi z nimi. Guilherme mówił, że najważniejsze dla niego to służyć pracy. „Służyć pracy oznacza być gotowym, być na czas, mieć gotowe ubranie, być gotowym na podróż z twojego małego ego, małego mikrokosmosu poza siebie do większego makrokosmosu”<sup>64</sup>. Thomas Richards, mówiąc o *the work*, bardzo często nawiązywał do praw kosmosu, do relacji, jaka istnieje pomiędzy człowiekiem a wielkim kosmosem wokół niego:

Praca używa sztuki jako środka do transcendencji skończonego. Ciało jest skończone. Ma swój koniec. We wnętrzu człowieka jest ukryte pragnienie. Pragnienie wyjścia poza ciało. Spróbować, może nawet desperacko, być nie tylko ciałem, lecz wyjść poza. Być w kontakcie, być dotkniętym przez coś, co jest znacznie większe, niż my sami<sup>65</sup>.

To, co mówił Richards, skojarzyło mi się z tym, co napisał Dariusz Kosiński w *Polskim teatrze przemiany* w kontekście rozważań na temat Aktu i Akcji. „Higher connection jest odpowiednikiem spotkania z Ty, które było sednem Aktu i że – podobnie jak tam – także i tu «Ty» stanowi odpowiednik przemienionego, całkowitego «ja»”<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> “another presence in the room”, Bradley Jay High, Materiały filmowe do filmu *Radical Move*, dz. cyt.

<sup>63</sup> “witness, who is floating around the room”, Bradley Jay High, Materiały filmowe do filmu *Radical Move*, dz. cyt.

<sup>64</sup> “To serve *the work* means to be ready, to be on time, to have your clothes ready, to be ready for a journey from your little ego microcosmos beyond yourself, to the larger macrocosmos”, Guilherme Kirchheim, Materiały filmowe do filmu *Radical Move*, dz. cyt.

<sup>65</sup> “*The Work* is about using art as a means to transcend the finite. The body is finite. It will end. So, inside the human being there's hidden a desire. This desire is to transcend the body. To try, maybe even desperately, to be not just the body, to go beyond. To become in touch with, in contact with, touched by something that is much greater than oneself”, *Radical Move*, dz. cyt.

<sup>66</sup> Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, dz. cyt., s. 493.

Myślę, że fakt, iż Workcenter stało się miejscem, gdzie młodzi ludzie mogli pracować, dotykając swego pierwotnego pragnienia transcendencji, było czymś najbardziej uwodzającym i sprawiającym, że potrafili się tej pracy totalnie oddać. Trwało to do pewnego momentu. Okazało się bowiem, że z wielu powodów coś mocno nie zadziało. W drugiej części filmu staramy się być świadkiem, neutralnym okiem dla rozpadu FRT, a następnie całego Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.



#### 4. Opis procesu artystycznego przy pracy nad *Radical Move*

Thomasa Richardsa poznałam podczas jego wizyty w Polsce w 2016 roku. Poszłam wtedy pierwszy raz na pokaz *The Living Room* i poznałam także członków zespołu Focused Research Team in Art as Vehicle. Od razu po zobaczeniu *The Living Room* byłam pewna, że muszę zrobić film o tym, czego tam doświadczyłam, co zauważyłam w działaniu tych aktorów. Nie wiedziałam jeszcze wtedy, czy zobaczyłam właśnie ten słynny akt całkowity, czy akcję, czy akcję wewnętrzną, ale wiedziałam, że nie da mi to spokoju, jeśli nie spróbuję się tego dowiedzieć i nie postaram się tego odpowiednio sfilmować. Następnego dnia poszłam jeszcze raz na spektakl i kiedy się skończył, podeszłam do Thomasa Richardsa i powiedziałam, że chciałabym sfilmować *The Living Room*. W ten sposób zaczęła się nasza wspólna przygoda. Od tamtego momentu udało mi się z nim jeszcze spotkać parę razy i długo rozmawiać.

Thomas Richards po obejrzeniu moich dotychczasowych filmów i poznaniu operatorki Zuzanny Kernbach wyraził zgodę na filmowanie *The Living Room*. Nie był do końca przekonany, czy zgodzi się dopuścić nas z kamerą bliżej niż tylko do prób spektaklu. Stało na tym, że mamy przyjechać do Pontedery i wtedy zobaczymy. Zanim pojechałam do nich na dokumentację, odbyłam prowadzone przez Thomasa Richardsa i zespół FRT warsztaty z Pieśni Tradycji. Nie czułam się tam komfortowo, ale wiedziałam, że muszę to zrobić, aby wejść mocniej w temat, który mnie tak interesuje. Czułam, że nie wystarczy obserwować, jeśli chcę to sfilmować dobrze. Nie wiedziałam jeszcze, jak chcę pracować z kamerą, musiałam więc sama wejść w doświadczenie, o którym chciałam opowiedzieć. Było to mocne i trudne przeżycie. Czułam się bezbronna i ogołocona. Zrozumiałam wtedy, że to, nad czym pracują moi potencjalni bohaterowie, jest czymś pierwotnym i znanym każdemu z nas. W życiu to doznanie pojawia się niespodziewanie, jak zmiana pogody, jak uderzenie pioruna, jak chwila szczęścia – oni pracowali, aby móc tego doświadczać codziennie, całe ich życie było sprowadzone do bycia gotowym na to przeżycie. To była precyzyjna technika, ogrom pracy i pełne oddanie. Wiedziałam, że aby zrobić o tym temacie większy film, muszę odwiedzić ich w Pontederze, zobaczyć, jak wygląda codzienna praca Workcenter poza warsztatami. Pomimo mojej fascynacji zdawałam sobie sprawę, że nikt nie da mi funduszy na film, w którym ludzie tylko śpiewają i wchodzą w stan podobny do „ekstazy”. Musiałam rozszerzyć ten temat, co dawało też szansę na jego pogłębienie i lepsze zrozumienie. Moim

priorytetem była jednak zawsze opowieść o duchowej potrzebie człowieka, o potrzebie przekroczenia – używam tu celowo tak prostych słów, ponieważ cały mój film i cały mój pisemny komentarz do dzieła to próba uchwycenia i nazwania tego, czym jest to duchowe przeżycie i przekroczenie, które Thomas Richards nazywa *the work*, a współczesna „uduchowiona” młodzież – uważnością i połączeniem. A ja? Dla mnie to tajemnica, którą pragnę śledzić w każdym moim filmie.

Dlatego w tym przypadku, aby tropić temat *the work*, zdecydowałam się na tak trudnego w dokumencie bohatera zbiorowego. Bardzo lubię filmy, w których śledzimy losy jednego człowieka, poznajemy wiele aspektów jego życia i poprzez to, co najbardziej intymne, docieramy do tego, co najbardziej uniwersalne. Jednak los jak na ironię zawsze pchał mnie w kierunku bohatera zbiorowego. Czasem czułam, że ta decyzja zapadała „poza mną”, temat sam do mnie przychodził. Czasem to było frustrujące i obiecywałam sobie – koniec z bohaterem zbiorowym, to za trudne. W takim właśnie momencie zwątpienia poznałam w Szkole Filmowej w Łodzi Siergieja Łoznicę, którego później znów spotkałam na festiwalu DOK Leipzig. Za każdym razem mówił, że według niego przyszłość dokumentu to także bohater zbiorowy. Ta rozmowa dodała mi odwagi w moich wyborach. W przypadku filmu *Radical Move* było kilka mocnych powodów wyboru bohatera zbiorowego. Opiszę je poniżej.

Pierwszy pobyt w Pontederze na dokumentacji uświadomił nam, że musimy podjąć pewne trudne decyzje. W Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards działały trzy grupy. Focused Research Team in Art as Vehicle – prowadzony przez Thomasa Richardsa, Open Choir – prowadzony przez Mario Biaginię, oraz Studio in Residency – prowadzony także przez Thomasa Richardsa przy pomocy członków zespołu FRT. Studio in Residence powstało w 2016 roku i w ramach tego zespołu Richards wyreżyserował przedstawienia *Sin Fronteras* i *Gravedad*. Bardzo często codzienna praktyka pracy nad pieśniami *Singing Session* odbywała się przy udziale dwóch zespołów, i to z obydwoma zespołami Richards prezentował publicznie, wywodzące się z *Singing Session*, działania *Songs of Tradition* (co miało miejsce dopiero w późniejszym etapie prac nad filmem *Radical Move*). Początkowo filmowałyśmy pracę nad pieśniami tak, jak wydarzała się w codziennym życiu – przy udziale dwóch zespołów. Po pewnym czasie musiałyśmy jednak zaingerować w „rzeczywistość” i

poprosić Thomasa, żeby, kiedy jesteśmy z nimi, pracował tylko w obrębie tej jednej grupy, FRT, o której robiłyśmy film. Zbyt wiele twarzy mogłoby być mylące dla widza. Przy tak trudnym do opowiedzenia bohaterze zbiorowym musiałam zminimalizować komplikacje, tak aby widz mógł być bliżej bohaterów. Finalnie wykorzystałam jednak kilka ujęć z pracy obydwu zespołów, co stało się z korzyścią dla filmu. Te ujęcia pojawiły się już pod koniec filmu, kiedy opowiadaliśmy także o tym, że FRT prowadzi warsztaty i otwiera się na „świat”. Do pierwszej połowy filmu potrzebowaliśmy jednak skupienia się na naszych bohaterach i obserwowania ich w małej grupie. Był to z mojej strony taki rodzaj ingerencji, jakiego zazwyczaj w dokumencie staram się unikać. Czułam jednak, że to tylko mądre, dramaturgiczne decyzje, spójne z pewną prawdą, a nie fałszowanie rzeczywistości.

Na pierwszym etapie prac nad filmem okazało się, że zastanawiając się nad tym, jak opowiedzieć o *the work*, kontynuuję moje wcześniejsze poszukiwania w filmie dokumentalnym. Mój jeszcze szkolny film *Lecieć – nie lecieć* opowiadał także o bohaterze zbiorowym – w tym przypadku o ptakach i ornitologach. Każdy z nich stanowił tak samo ważną część układanki. Może sowa wysunęła się na plan pierwszy, kończąc film nocnym odlotem, ale najważniejszy był tam jednak bohater zbiorowy i temat, który go dotyczył. Podobnie było, kiedy robiłam film *Kiedy ten wiatr ustanie* o Tatarach krymskich żyjących pod okupacją rosyjską. Świadomie starałam się skupiać na ich stanie emocjonalnym, a nie jedynie przedstawiać fakty. Najważniejsze było dla mnie uchwycenie stanu duszy ludzi żyjących w rosyjskim reżimie. Zdecydowaliśmy się opowiedzieć o kilku rodzinach, a nie o jednej, aby skupić się na temacie, który jest wspólny dla wielu ludzi skrzywdzonych przez opresyjny system. Podczas zdjęć koncentrowałam się na budowaniu bliskości z moimi bohaterami, tak aby uchwycić najdelikatniejsze procesy zachodzące w ich wnętrzu. Jest to bardzo trudna praca, finalizowana dopiero w odpowiednim montażu filmowym, w którym ważniejsze jest emocjonalne prowadzenie narracji, niż klasyczne budowanie ciągów przyczynowo-skutkowych. Podczas montażu bezwzględnie (choć nie bez zwątpienia) rezygnowaliśmy wraz z montażystką Katarzyna Boniecką z efektownych ujęć przekraczania granicy – gonitw FSB, ucieczek aktywistów, strzałów czy helikopterów na niebie. To wszystko, choć bardzo atrakcyjne, zostało jednak w montażu wycięte. Były to trudne decyzje, do końca nie byłam pewna, czy dobre. Nie byłam do końca pewna, czy posłużyły filmowi. A jednak na festiwalu IDFA w Amsterdamie, kiedy otrzymaliśmy nagrodę, Jury

między innymi argumentowało swoją decyzję, odwołując się do tych właśnie wyborów, których najbardziej się bałam. “The story was told with determination, while leaving room for the film to breathe and to poetically create its own story. Despite the complex political context, the filmmaker succeeded in telling an intimate universal human story; a story of displacement, loss and trauma which affects three generations, all in their own respective ways”.<sup>67</sup> To *uzasadnienie przyznania nagrody* dało mi do myślenia i utwierdziło w przekonaniu, że takie decyzje filmowe mogą być cenne i fortunne, sprawiając, że film bardziej niż źródłem informacji staje się punktem wyjścia do przeżycia czegoś, co w jakimś wymiarze dotyczy każdego z nas. Warto się o to starać, nawet jeśli „akcja” czy *story* filmu trochę na tym traci.

Robiąc *Radical Move*, chciałam więc przede wszystkim opowiedzieć o przeżyciu, o przeżyciu “duchowym”, które dotyczyło moich bohaterów. Decyzja o bohaterze zbiorowym wynikała również ze specyfiki ich pracy. Ich działanie było przecież oparte o wspólnotowość. Pisał o tym Igor Stokfiszewski w tekście *Sztuka jako wehikuł wspólnoty. Prace Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards prowadzone we włoskiej Pontederze*, w którym zauważył między innymi, że ich pracą były „konkretne techniki performatywne związane z kontaktem, wzajemnym wspieraniem się w śpiewaniu i monologowaniu, strukturą grupy podczas działania z wyznaczonymi pozycjami i rolami dla poszczególnych wykonawców i dynamiką zmian w ramach owych pozycji i ról.”<sup>68</sup> Stokfiszewski zauważa też, że działalność Workcenter pod kierownictwem Thomasa Richardsa ewoluowała w kierunku wspólnotowości w dużej mierze dlatego, że narzędzia Sztuki jako wehikułu i rzemiosło artystyczne, które Richards stosował, uzupełniały aspekt „pracy nad sobą” o wymiar kolektywny, wspólnotowy. Richards pisał o tym w książce *Punkt graniczny przedstawienia*:

Elementy naszej pracy wiążą się nie tylko z bardzo szczególnymi starymi pieśniami, lecz również z tworzeniem linii drobnych cząstek ludzkiego zachowania, linii detali performatywnych, partytury działań o szczególnych tempo-rytmach; z odkrywaniem punktów kontaktu między działającymi partnerami i nadawaniem im struktury, z pracą nad organicznym, ale

---

<sup>67</sup> <https://www.idfa.nl/en/info/winners>, IDFA Film Festival, Amsterdam 2016

<sup>68</sup> Igor Stokfiszewski, *Sztuka jako wehikuł wspólnoty. Prace Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards prowadzone we włoskiej Pontederze*, w: *Prawo do Kultury*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

ustrukturyzowanym przepływem impulsów, z formami ruchu; z tym, co dotyczy „żywego słowa” (ujęcia tekstów)<sup>69</sup>.

Było to dla nas, filmowczyń, jednym z największych wyzwań – wejść z kamerą w tę misterną siatkę powiązań i stać się jej żywą częścią. Thomas Richards mówił, że ich praca to wychodzenie od indywidualnej do ponadindywidualnej „transformacji energii”. Igor Stokfiszewski zauważył rozpiętość tego tematu. „Coraz jaśniejsze stawały się dla mnie także kwestie złożoności relacji pomiędzy tym, co indywidualne i tym, co ponadindywidualne”<sup>70</sup>. Ostatnie zdanie wydaje mi się w perspektywie mojego doświadczenia wyjątkowo trafne. Złożoność relacji pomiędzy tym, co indywidualne i tym, co ponadindywidualne, doprowadziła między innymi do rozpadu Workcenter. To, co w ich pracy było najpiękniejsze, okazało się też najbardziej niebezpieczne.

Po wytrwałych próbach i wspólnych dniach pracy w Pontederze zdobyłam przychyłość i zgodę Thomasa Richardsa na filmowanie, niedostępnych dotychczas dla widza, treningów zespołu. Uznałam to za dużą szansę, którą chciałam koniecznie wykorzystać. Dni spędzone z Richardsem i jego aktorami utwierdziły mnie w przekonaniu, że chcę spróbować zrobić film o *the work*.

Przygotowując się do zdjęć, zadawałyśmy sobie wraz z operatorką między innymi pytanie, jakie są możliwości filmowania działań performatywnych? Potrzebowałyśmy, bazując na naszym dotychczasowym rzemiośle i doświadczeniu, języka filmowego, który mógłby służyć *the work*. To było wyzwanie fascynujące – jak przełożyć tak żywe i wielowarstwowe „spotkanie” na język filmu. Nie wiedziałyśmy z początku, czy jest to możliwe. Aby kamera mogła wraz z nami odkryć prawdę o naszych bohaterach, musiałyśmy więc, i chciałyśmy, podążać ścieżką, którą oni szli. Życiowe poszukiwania aktorów zespołu FRT były mi, tak jak i mojej operatorce Zuzannie Kernbach oraz mojej dźwiękowczyni Annie Rok, bliskie. Filmując ich pracę, chciałam, aby pragnienia naszych bohaterów konfrontowały widza z ich własnymi pragnieniami, być może nie zawsze uświadomionymi.

---

<sup>69</sup> Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia*, dz. cyt., s. 25.

<sup>70</sup> Igor Stokfiszewski, *Sztuka jako wehikuł wspólnoty*, dz. cyt., s. 64.

## Przygotowania techniczne

Film *Radical Move* był dużym wyzwaniem, wymagał nie tylko dużego zaangażowania i otwartości na bohaterów, ale także szukania nowych sposobów pracy, by oddać istotę tego, nad czym pracują aktorzy. Wstępnie założyłyśmy sobie z Zużą Kernbach, że musimy stać się częścią zespołu, a także czynnymi uczestniczkami ich procesów twórczych. Specyficzny charakter zdarzeń, z którymi miałyśmy do czynienia, wymagał od nas stworzenia własnej metody pracy filmowej. Tak jak pisałam powyżej, fascynowało nas odkrywanie nowych możliwości filmowania wydarzeń performatywnych. Przedstawienie *The Living Room* było dobrym obszarem do prowadzenia tego rodzaju poszukiwań, ponieważ jest w dużej mierze nastawione na spotkanie z widzem, jego obecność/uczestnictwo i obdarowanie go subtelną energią. Kluczowe było znalezienie takiego sposobu pracy kamery, który by pozwolił widzowi odczuć przepływ energii, doświadczany przez osoby obecne na sali. Dotychczas nie spotkałyśmy się z rejestracją spektaklu, gdzie udałoby się to zrealizować. Kamery opisujące spektakl z boku, wodzące za aktorami na długiej ogniskowej, zwyczajnie rejestrują, co się dzieje, ale nie są w stanie oddać napięcia i energii, która wytwarza się pomiędzy aktorami. Możliwe jest to jedynie wtedy, jeśli kamera stanie się uczestnikiem wydarzenia. Taka kamera „uczestnicząca” była zarówno dla nas, jak i aktorów ogromnym wyzwaniem. Musiałyśmy z Zużą doskonale poznać choreografię spektaklu i wraz z Thomasem Richardsem oraz aktorami opracować swoją drogę pomiędzy nimi. Kluczowe dla nas było, aby nie skupiać się jedynie na wiodącej postaci, ale kadrować tak, aby widz widział też reakcje pozostałych uczestników. Ważne też było dla nas znalezienie takich ustawień, które zdynamizują przebieg i uchwycą dynamikę śpiewu i tańca. Ta choreografia musiała być już zakodowana w ciele Zuzy Kernbach, aby w czasie nagrania mogła o niej zapomnieć i dać się ponieść energii spektaklu. Kamera musiała być przedłużeniem jej ciała. Tylko wtedy występowało autentyczne połączenie kamery z aktorami, tylko wtedy Zuza w pełni uczestniczyła w ich działaniach, nie burząc tej delikatnej energetycznej konstrukcji, którą próbowaliśmy uchwycić. Musiałyśmy ją do tego codziennie przygotowywać. Odpowiednia ilość snu, pożywne śniadanie i przede wszystkim wspólna medytacja, i wspólna cisza razem – Zuza i ja. Zaobserwowałyśmy ciekawą zależność – kiedy byłam niespokojna, wątpiałam, gdy między nami występowało napięcie – Zuza gorzej sobie radziła. Musiałam być dla niej w pełni dostępna, być jej oparciem, a jednocześnie widzieć jej błędy, by je ewentualnie poprawić.



Ona wchodziła z kamerą w sam środek *Singing Session*, a ja poruszałam się wokół, tak aby także uczestnicząc, wspierać ją i pokazywać ewentualne możliwości ruchu. Jednocześnie musiałyśmy być częścią tego, co się działo, i to filmować. Było to bardzo trudne do połączenia. Nie można było bowiem zatracić się w pieśniach, trzeba było być „always ready”, w pełni uważnym. Łatwo było się zachwiać i wypaść z tej misternej konstrukcji energetycznej. Wszelkie momenty, w których operatorka zaczynała się zastanawiać, gdzie „powinna być”, były momentami „martwymi”, a w dodatku traciłyśmy cenne sekundy, które potem trudno było nadrobić. Kamera musiała poddać się energii nawet za cenę idealnych kadrów czy zmian w ustalonej choreografii. Musiała też być w nieustającym ruchu. Wiedziałyśmy, że nawet gdy aktorzy zastygają, ona powinna płynąć, tak jak energia, która dalej krąży, czuła na wołanie kolejnej postaci, która zaraz zacznie śpiewać.

Zdecydowałyśmy się więc w zasadzie na kamerę z ręki. Przy pomocy easyriga<sup>71</sup> Zuza miała możliwość dłuższego wytrzymywania wysiłku i nie odkładała kamery nawet przez ponad godzinę. Tylko w niektórych momentach wchodziła zupełnie „z ręki” i rezygnowała ze wsparcia easyrigiem. Mogła wtedy wytrzymać dużo krócej, traciła też na płynności, ale było jej łatwiej się prześlizgnąć obok filmowanych postaci, bo easyrig jednak dodawał trochę objętości. Podjęłyśmy też próby filmowania na monopodzie – małym statywie, którym można było płynnie poruszać się do przodu i do tyłu. Była to dużo prostsza technika filmowania pracy FRT, kamera przestawiała się wtedy rzadko i czekała, aż sytuacja sama się będzie rozwiązywać przed jej „oczami”. Mniej nas to kosztowało wysiłku i nerwów, ale efekt był zupełnie inny. Nie było czuć tej obecności, jaką dawał easyrig i kamera z ręki. Skonstruowałyśmy także specjalny statyw na kółkach, użyłyśmy go w jednej scenie filmu – jest to moment wspólnego śpiewu czterech chłopaków, który Thomas Richards „przypomina sobie” pod sam koniec filmu, gdy zamyka Workcenter. Statyw na kółkach pchałam ja, poruszając się na ugiętych kolanach, a Zuza filmowała. Dało to świetny efekt, ale było możliwe tylko w przypadku tak zaplanowanego ujęcia i sytuacji, w której aktorzy śpiewali w kręgu i wiedziałyśmy, że nie będą w istotny sposób zmieniać pozycji. Większość materiału nakręcona została więc kamerą z ręki przy pomocy easyriga.

---

<sup>71</sup> Kamizelka z wysięgnikiem – stabilizator do kamery, ergonomiczna konstrukcja, która przenosi większość ciężaru kamery z ramienia na biodra.

Po różnych testach z obiektywami zdecydowałyśmy się na używanie w większości szerokiego obiektywu 25 mm, który wzmacniał wrażenie intensywności kontaktu z aktorami. Dodatkowo pozwalał nam zdynamizować ujęcia, różnicować plany i uzyskać głębię kompozycji z żywą obecnością postaci w drugim planie. Kiedy chciałyśmy być jeszcze bliżej procesu, jaki przechodził aktor podczas pieśni i *work in silence*, używałyśmy czasem obiektywu 50 mm.

### **Wspólnota i rozpad**

Zdecydowałyśmy się zamieszkać razem z aktorami. Jadłyśmy razem z nimi, gotowaliśmy wspólnie, razem wychodziliśmy do pracy, na próby i razem z nich wracaliśmy, prowadziliśmy wspólne życie. Myślę, że nasza decyzja, aby w pełni uczestniczyć w ich praktyce była kluczowa. Tak jak napisałam powyżej: szczerze i uczciwie byłyśmy oddane *the work*. Nasze filmowanie nie było tylko filmowaniem. Było nieomal efektem ubocznym naszego współuczestnictwa w ich praktyce. Myślę, że dzięki temu relacje, jakie się zawiązały między nami a bohaterami, cechowało głębokie zaufanie. Ten model pracy był również ogromnym wyzwaniem dla aktorów. Musieli tym zaufaniem nas obdarzyć. Wpuścili przecież do domu nowe osoby: w praktykę, w ćwiczenia, w ramy sztuki, nad którymi pracują od wielu lat. I nie chodzi tu tylko o fizyczne „niewchodzenie sobie w drogę”, ale także o uważność, aby nie przerwać niewidzialnych nici kontaktu. Musiałyśmy dobrze wiedzieć oraz intuicyjnie wyczuwać, którędy przejść i jak zmienić pozycję, aby nie rozproszyć aktorów. Musiałyśmy również być świadome, że to, gdzie kamera kieruje swoją uwagę, jest w pełni wyczuwalne i ważne dla aktorów. Byłyśmy, jak już pisałam, aktywną częścią zespołu w tym sensie, że nasze uczestnictwo było ważne w kontekście dokonującej się przemiany. Zwracał na to uwagę także Richards, który zauważał każdy nasz gorszy dzień czy brak harmonii i który robił z nami, czy tego chciałyśmy czy nie, krótkie *work in silence*, zanim wchodziłyśmy z kamerą na *Singing Session*.

Kiedy kamera wkraczała na salę lub na „scenę”, musiała „zestroić się” z zespołem. *Singing Session* zawsze miało ten sam przebieg – Richards wskazywał jedną osobę i to ona zaczynała śpiewać, prowadziła, a z czasem zespół za nią podążał, my i kamera także, i z indywidualnego działania stawało się działanie zbiorowe.

Każdy z działających śpiewa pieśń i wówczas zajmuje pozycję nadrzędną oraz stanowi wsparcie dla innego śpiewającego, sytuując się w pozycji podrzędnej. Warunkiem, który musi zostać spełniony, by indywidualne pragnienia nie blokowały działających przed podążaniem za prowadzącym pieśń, a zatem usytuowaniem się w pozycji podrzędnej, jest „stan otwartości na indukcję”, czyli stan gotowości do włączenia się w „akcję wewnętrzną” prowadzącego<sup>72</sup>.

Istotnym aspektem w Workcenter było także myślenie, iż indywidualna praca nad sobą jest warunkiem koniecznym do stworzenia czegoś wspólnie. Guilherme wielokrotnie mówił, że to, co robi przed pracą i to, co robi po pracy, ma istotny wpływ na jakość *the work*. Zdecydowałyśmy z Zużą Kernbach zupełnie naturalnie, że musimy być tak samo uważne. Z czasem udało nam się dzięki temu zdobyć przychylność Thomasa Richardsa i zaufanie całej grupy oraz rozbudzić w nich chęć eksperymentowania z kamerą. Umówiliśmy się na pewien ważny zabieg. Działania FRT i między innymi *The Living Room* są w dużej mierze nastawione na kontakt z widzem. W czasie prób odkryliśmy, że spojrzenie aktora w obiektyw, dokładnie w momencie, w którym w czasie spektaklu szuka on kontaktu z widownią, ma potężną moc. Taki zabieg angażuje widza i pozwala mu odczuć, że jest obecny, że jest w centrum zdarzeń, że uczestniczy w spektaklu, a nie tylko ogląda rejestrację widowiska. W przypadku filmowania praktyki aktorów obecność kamery była tak intensywna, że zdecydowałyśmy się, iż codzienność dla odmiany spróbujemy opowiedzieć chłodniejszymi obrazami. Tutaj kamera trzymała większy dystans. Nie podążała za bohaterem. Wyczekiwała ujęć, które poprzez staranną kompozycję pozwalały nam uchwycić w ich codzienności metaforę. Podczas zdjęć zależało nam, aby aktorzy traktowali kamerę jak dobrego przyjaciela, przy którym nie muszą grać ani się krępować. Przyjaciela, który jest gdzieś z boku, gotów wysłuchać czy zobaczyć to, co chcą nam pokazać, ale który w żadnym wypadku nie narzuca swojej obecności. Ważne dla nas było ukazanie prozy życia, złapanie momentów, kiedy nasi bohaterowie są sobą, w ciszy. Miałyśmy okazję zobaczyć ich zarówno wtopionych w codzienną rutynę w Pontederze, jak i podczas dalekich wyjazdów, gdzie konfrontują się z zupełnie obcą im kulturą. Użycie szerokich planów osadzało naszych bohaterów w rzeczywistości, a jednocześnie było wytchnieniem od intensywnych ujęć z prób i spektaklu. Spokojna praca kamery, cierpliwie obserwująca, pozwalała odnaleźć w prozie życia obrazy, które opowiadały o byciu poza *the work*.

---

<sup>72</sup> Igor Stokfiżewski, *Sztuka jako wehikuł wspólnoty*, dz. cyt., s. 85.

Montaż filmu odbywał się pomiędzy okresami zdjęć. Byłyśmy z kamerą w Pontederze na przestrzeni kilku lat pięć razy, a bez kamery dwa. Towarzyszyłyśmy aktorom podczas różnych etapów ich pracy. Byłyśmy z nimi podczas ich pracy „wewnętrznej”, kiedy pracowali nad sobą, nad swoim „duchem” i ciałem poprzez pieśni, poprzez trening fizyczny (między innym *Motions*), poprzez jogę i poprzez rozmowy z Thomasem, poprzez indywidualne sesje śpiewu i *work in silence*, pracę nad blokadami w ciele, centrami energetycznymi. Przyjechałyśmy również wtedy, kiedy praca była konkretnie nastawiona na próby przed spektaklami *The Living Room* i *Underground* oraz wtedy, kiedy prowadzili warsztaty – *Master Class* i *Summer Intensive*. Polecałyśmy z nimi do Hongkongu, będąc z nimi na lotnisku, w autobusach, hotelach, na ulicach, w ich pokojach i w pracy w teatrze.

Pomimo nakręcenia wielu ciekawych scen od początku obecny był we mnie niepokój związany z problematyczną osią dramaturgiczną filmu. To miał być film o *the work*, więc gdzie tu *story*? Jak opowiedzieć film o duchowości, aby trzymał w napięciu jak najlepszy thriller? Dręczyły mnie te pytania. Na szczęście temat *the work* był na tyle ciekawy, że projekt otrzymał dofinansowanie, a także dostawał się na prestiżowe laboratoria, warsztaty, między innymi na Berlinale Talents. Pobyt na Berlinale był dla *Radical Move* przełomowy. Spotkania i konsultacje z wybitnymi filmowcami dały mi dużo inspiracji. To tam podczas burz mózgow zapadła decyzja, aby nie przejmować się tak bardzo *story*, ale opowiadać o zespole teatralnym, tak jak antropolog o małej społeczności i szukać takich rozwiązań, które wynosiłyby tę historię na poziom metafory. Stworzyć z bohatera zbiorowego mozaikę portretów, która byłaby być opowieścią o miniaturowym społeczeństwie, w którym odbijają się uniwersalne zagadnienia i problemy społeczne. Budowałyśmy opowieść pod hasłem *rhythm of the day* – w ten sposób powstały ważne dla całego procesu wersje filmu, które w pierwszej warstwie opisywały przebieg danego dnia w Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Pod spodem była jednak warstwa druga. Co się z niej wyłaniało? Jakaś prawda i tajemnica ich życia, ich decyzji. Okazywało się, że ich życie było sprowadzone do *the work*. *The work* zasysała ich życie. W poszukiwaniu bycia „żywym” tracili kontakt z życiem na rzecz odnajdywania go w pracy. Jawiło mi się to jako coś szalonego, czego nie rozumiałam, ale co chciałam tropić. Idea *the work* wychodziła na pierwszy plan i pochłaniała wszystko dookoła... Miałam w tamtym okresie dużo skojarzeń religijnych. Miałam wrażenie, że dobrze znam ten schemat i z doświadczenia, i z historii. Piękna, słuszna, czysta idea, która

obraca się przeciwko jej wyznawcom. Załączek prawdy, który znika pod gmachem i „chciwością” instytucji i założeń formalnych. Czułam wtedy, że tam to jest, że chcę o tym opowiedzieć. Nie wiedziałam jak. W międzyczasie z zespołu odszedł Bradley Jay High. Mocna sytuacja, filmowa – konflikt, zmiana. Ale to nie wystarczało. Miałyśmy przecież bohatera zbiorowego, nie chciałyśmy nagle zacząć robić filmu o Bradleyu... Dostałyśmy się z projektem na warsztaty Doc Lab. Miałyśmy ciekawe konsultacje, między innymi z Wojciechem Staroniem i Lidią Dudą. To był początek pandemii, a zarazem końcówką mojej pierwszej w życiu ciąży... I dowiaduję się wtedy, że wszystko bardzo ciekawe, głębokie, porywające, ale *story* brakuje! Brakuje *story*, żeby było prawdziwe i mocne kino. Myślałam o tym cały czas, zastanawiałam się, jak inaczej montować film, aby sama opowieść o *the work* była wystarczająca. W kwietniu 2020 roku przyszło na świat moje pierwsze dziecko, syn Henio. Gdy miał dwa miesiące, kręciłam *pitching* na warsztaty East Doc Market i dostaliśmy nagrodę jako najciekawszy projekt filmowy w fazie montażu. Mówiłam o tym, że film opowiada o duchowości i z samej opowieści o *the work* wyłania się dla nas *story* o człowieku i jego odwiecznym poszukiwaniu sensu i przyczyny. Czegoś wciąż jednak brakowało. I wtedy, kiedy odpuściłam myśli i zmartwienia, rozwiązanie przyszło do mnie samo. Z zespołu odszedł Antonin Chambon. Coś zaczęło pękać. Pandemia rozpoczęła się na dobre... Thomas Richards i FRT, będąc we Włoszech, byli w najbardziej narażonym terenie. Nie mogli wychodzić z domów. Zaczęli pracę online. *Singing Sessions* odbywały się zdalnie, na Zoomie... To było jak mocne uderzenie! Czułam, że muszę to śledzić. Estetyka Zooma była porażająca i dodawała *the work* jakiegoś nowego wymiaru. Byłam zafascynowana. Richards zorganizował następnie cotygodniowe Open Fridays – otwarte piątki, czyli zdalną *Singing Session*, do której każdy mógł dołączyć jako świadek, obserwując ją na Zoomie. Dołączało do tych sesji około setki osób. Nagrywałam je. Zmontowałyśmy nową wersję filmu, która kończyła się pandemią, częściowym przegrupowaniem zespołu i przejściem na pracę online. *The work* online! Akcja wewnętrzna online. Było to dla mnie zaskakujące. Ale w zespole działało się nadal źle. Odchodziły kolejne osoby. Na ich miejsce Thomas Richards brał, stazujących w Workcenter wcześniej, młodszych aktorów. Czuł, że coś się dzieje. Coś było nie tak.

Ponieważ na Open Friday pojawiała się coraz więcej osób, zmontowałyśmy wersję filmu, która kończyła się ujęciem setek okienek na komunikatorze Zoom – twarzami

współuczestników *Singing Session* z całego świata. Byłam zadowolona, ale coś ciągle mi nie pasowało. Zastanawiałam się – o czym jest mój film, jeśli tak się kończy? Czy ten koniec rzeczywiście pokazuje właśnie to, co najważniejsze? I wtedy nastąpił wręcz masowy exodus z Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Inne grupy go tworzące zaczęły się także rozpadać. Otrzymywałam mnóstwo telefonów. Aktorzy mówili bardzo bulwersujące rzeczy. Mówili dużo, ale nie chcieli być nagrywani, bali się. Byłam zdeterminowana, wiedziałam, że muszę ich przekonać i przeprowadzić z nimi wywiady, właśnie teraz, kiedy odeszli. Trwała pandemia Covid-19, nie było możliwości wyjazdów. Nagrałam jedną rozmowę na komunikatorze Zoom. Spodobała mi się siła emocjonalna tego obrazu w kontekście naszych innych materiałów. Zderzenie pięknych, bliskich ujęć naszych bohaterów w Pontederze z surową, „niejakościową” estetyką nagrania z Zooma, było czymś prawdziwym i mocnym. Po pandemii estetyka oprogramowania Zoom już wszystkim kojarzy się z kontaktem – z niemożliwym bezpośrednim kontaktem z drugim człowiekiem. Każdy z bohaterów został uchwycony w swoim pokoju, złapany w momencie prywatności. Zoomy spełniły w filmie bardzo ważną rolę brakujących wcześniej elementów – obnażyły świat Workcenter i ukazały go z innej perspektywy. W montażu konfrontowałyśmy te różne sposoby opowiadania, tak aby z ich połączeń objawiała się wielostronna prawda o naszych bohaterach i o tym, czego doświadczyli.

## 5. Montaż i rozmowy poza kadrem

Montaż filmu trwał bardzo długo. Rozpoczęłam go wraz z bardzo zdolną montażystką Anną Gancarczyk już po pierwszych zdjęciach z dokumentacji w Pontederze w roku 2017. Na początku zmontowałyśmy materiał promocyjny – dwadzieścia minut dla Państwowego Instytutu Sztuki Filmowej. Wybrałyśmy wypowiedzi, które nas najbardziej poruszały oraz najmocniejsze fragmenty praktyki. Od razu pojawiło się pierwsze niebezpieczeństwo. Nie chciałam, żeby film wyglądał na realizujący schemat: wywiad, aktor zwierza się, opisuje tajemne praktyki, po czym my te praktyki oglądamy albo na odwrót. Na potrzeby materiałów promocyjnych nie przejmowałam się tym oczywiście, ale wiedziałam już, że montaż tego filmu to długa droga. Długa, bo zazwyczaj trzeba przedrzeć się przez gęstwiny, żeby znaleźć wyjście, „klucz”, sposób na dany film. Czułam podskórnie, że *Radical Move* ma już z góry przeznaczoną dla siebie kompozycję. Musiałyśmy tylko ją odkryć. Wiele prób i błędów. Aż pewnego dnia, gdy siedziałam w montażowni, zamknęłam oczy i nagle zobaczyłam sekwencję ujęć. Opowiedziałam o tym Ani. Mówiłam nieskładnie, nazwałam to „sekwencja-krzyk” – że poprzez montaż musimy poczuć w filmie krzyk naszych bohaterów, że w momencie ich pracy, w tej małej sali w Vallicelle, znajduje się wszystko – i to, co widać, i to, co niewidoczne dla oczu. Cały świat zamknięty w małej sali. Nie wiedziałam, jak to zrobić, ale Ania słuchała moich emocjonalnych zwierzeń, a następnie powiedziała: „Dobra, a teraz wyjdź, nakarm swoje dziecko, spędź z nim w końcu trochę czasu, ulóż je do snu i tu wróc”. Zrobiłam to. Gdy wróciłam i zobaczyłam, co zrobiła, popłakałam się ze wzruszenia. To było to. Sekwencja krzyku, którą nazwałyśmy ostatecznie *wave* (fala). Potem Ania zdecydowała, że zrobimy kilka takich „fal” w filmie. Sekwencji ujęć, które będą tak ułożone, że będzie z ich zderzeń objawiać się na moment tajemnica naszych bohaterów. Dzięki oddaniu Ani Gancarczyk montaż *Radical Move* wiernie dostosowywał się do sytuacji.

Równolegle prowadziłam z Thomasem Richardsem pertraktacje dotyczące tego, które wypowiedzi z indywidualnych nagrań z Zoomu mogą pojawić się w filmie. Trwało to dwa lata. Z powodu pozycji Richardsa w świecie teatru, od początku pracy nad filmem mieliśmy bardzo niekorzystną umowę. Zostałyśmy wpuszczone do Workcenter tylko pod warunkiem, że Thomas Richards będzie mógł mieć wgląd w *final cut*. Zrozumiałe, ale niebezpieczne dla mnie jako dla reżyserki. Byłam jednak pełna nadziei, że mądrze, uczciwie, ale i sprytnie to

rozegram. Wiedziałam, że chcę zrobić film o *the work*, o tym, że niesie ze sobą i światło, i mrok, i szczęście, i ból. Nie zależało mi na obnażaniu systemu czy odkrywaniu jakichś skandali – o tym mogę napisać artykuł. Chciałam być neutralnym okiem, które opowie o potrzebie duchowości młodych ludzi i o *the work*, łącznie z niebezpieczeństwami, jakie pociąga za sobą całkowite oddanie się jej. Ostatecznie wszystko się udało, choć droga była bardzo długa i trudna. Negocjacje z Richardsem znacznie opóźniły zamknięcie i premierę filmu. Z powodów osobistych nie będę opisywać całego tego skomplikowanego procesu. Myślę, że finalnie dla Thomasa Richardsa film *Radical Move* niesie pozytywną wartość, ukazując piękno tej pracy i będąc nośnikiem pamięci o niej, choć może być dla niego bolesny i budzący niepokój, związany z potencjalną negatywną oceną jego osoby przez widza.

W wypowiedziach aktorów, którzy mieli różne powody i osobiste historie odejścia, pojawiał się jeden element stały – problem z *the work*, które zaczynało przypominać niebezpieczną ideologię. W filmie Guy mówi:

Jeślibym podążał drogą tak głębokiej pewności i wiary, że coś znajduje się ponad wszystkim, co może się wydarzyć na moich oczach, to będę po prostu uczestniczył w czymś, co, moim zdaniem, jest źródłem wojny lub wielu konfliktów społecznych, lub przemocy domowej, lub tego, co wynika z takiego podejścia, gdy się nie słucha, gdy brak kontaktu, brak dialogu, brak zmiany, brak weryfikowania, przemyślenia, brak naprawy, czy brak wyboru drogi w zależności od tego, co się dzieje. Jest to też artystyczne niebezpieczeństwo bycia zbyt pewnym<sup>73</sup>.

Bardzo dużo rozmawialiśmy o tym, że według aktorów FRT w pewnym momencie *the work* stało się wytłumaczeniem dla wszystkiego, stało się ważniejsze niż indywidualny człowiek i jego potrzeby. Antonin Chambon dużo mówił o tym, że w Workcenter zaczęła obowiązywać logika „cel uświęca środki”, i że kiedy ta logika jest stosowana w kolektywnej pracy, drugi człowiek staje się twoim środkiem do celu. Antonin Chambon (Francuz z żydowskimi korzeniami) powiedział, że taki sposób myślenia przypomina mu największe zbrodnie XX wieku, kiedy jakaś idea staje się ważniejsza niż ludzie. Nie umieściłam tej wypowiedzi w

---

<sup>73</sup> „If I follow a path of so much conviction and belief, where something is above whatever can happen in front of me, I will be somehow just collaborating to the same approach that, in my opinion, is in the core of what war is about, or what many social conflicts are about. Or domestic violence, or by what conviction provokes as a lack of listening, as a lack of contact, as a lack of dialogue, as a lack of change, of revising, of thinking twice. Of repairing, of moving your way, according to what happens in front of you. So it's also an artistic danger, to be too convicted”, *Radical Move*, dz. cyt.



filmie, choć bardzo ją cenię i rozumiem, o co chodziło Antoninowi. Uznałam jednak, że mogłaby być zbyt krzywdząca i niesprawiedliwa wobec Richardsa.

Dużo rozmawiałam w tamtym czasie z aktorami poza kamerą, przez Whatsapp. Kiedy odchodzili z zespołu, po jakimś czasie sami się ze mną kontaktowali. Zanim nagraliśmy wywiady poprzez Zoom, mieliśmy kilka spotkań osobistych. Bałam się trochę, żeby tymi rozmowami nie spalić świeżości wywiadów, ale czułam, że oni tych rozmów potrzebują, że w ten sposób mogą o nich zadbać i okazać szacunek. Aktorzy powtarzali, że wiele osób odeszło z Workcenter poważnie zranionych. Myślę, że te „rany” wynikały z pewnych zachowań Thomasa, które można nazwać przemocowymi, ale także ze specyfiki ich pracy. Być może doświadczenie transcendencji było zbyt silne, aby je przeżywać bez pewnego rodzaju „ochrony”. Właśnie tej „ochrony” widocznie zabrakło. Ważne było dla mnie zrozumienie, jak bardzo trzeba w przypadku *the work* pamiętać o tym, że nie ma w niej ani składnika religijnego, ani psychoterapeutycznego.

Akcja nie jest żadnym „darem bogów”, żadnym sakramentem. Nawet jej skuteczność nie jest tak pewna, jakby się to wydawało z zewnątrz. W wykładach w Collège de France Grotowski mówił o tym całkiem otwarcie, przeciwstawiając prowadzoną przez siebie pracę działaniom psychoterapeutycznym, które jego zdaniem charakteryzować się muszą trwałym wpływem, trwałą zmianą. Tymczasem nawet jeśli „udaje się osiągnąć jakiś zupełnie wyjątkowy stan, to osiągamy go jedynie w momencie, kiedy ma miejsce to działanie, działanie aktora. I wcale nie znaczy to, że później już jesteśmy przemienieni, że stajemy się jakąś świątynią ducha<sup>74</sup>.

Myślę, że nawet jeżeli aktorzy Workcenter znali ten tekst, to i tak mieli jakąś nadzieję, że ta praca ich przemieni. Na pewno w jakimś wymiarze to się stało. Ale nie w pełnym. Tara Ostiguy mówi pod koniec filmu: “We always dream, believe we can transcend, but we can’t, we can’t”.

---

<sup>74</sup> Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, dz. cyt., s. 501.

## 6. Zamykanie

W grudniu 2021 roku Richards poinformował mnie, że zamyka Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Oficjalne powody, jakie podał publicznie, to brak finansów wywołany skutkami pandemii Covid-19 oraz chęć wybrania nowej drogi. Mnie jednak, w kontekście przeprowadzonych przeze mnie wywiadów z członkami FRT, powód zamknięcia wydawał się bardziej złożony... Zadzwoiłam od razu do producentki i przedstawiłam jej sytuację. Okazało się, że w budżecie nie ma już ani złotówki. Wiedziałam jednak, że muszę pojechać do Valicelle i być obecna z kamerą, kiedy Thomas Richards będzie opróżniał legendarny *workspace* (w którym pracował także z Grotowskim). W końcu wspólnymi siłami doprowadziłyśmy do naszego wyjazdu. Niestety, moja operatorka Zuza Kernbach z powodu braku szczepień na Covid nie mogła zostać wpuszczona do Włoch, a my musieliśmy ruszać natychmiast, żeby zdążyć na „wyprowadzkę”. Pojechał z nami świetny operator Jakub Burakiewicz. Zuza i ja wcześniej starannie zaplanowałyśmy kadry. Wiedziałyśmy, że tym razem chcemy opowiadać kamerą obiektywną, ze statywu, spokojną. Szerokie plany zderzać z bliskimi. Nie robić nic pośredniego. Ruch kamery był zaplanowany jako spokojne, powolne szwenki ze statywu. Zaplanowałyśmy także ujęcia *workspace'u* i okolic wykadrowane prawie tak samo, jak nasze ujęcia wcześniejsze. Chciałyśmy zrobić te same ujęcia miejsc – ale już bez ludzi, żeby widz poczuł, że coś naprawdę się skończyło. W Pontederze spotkaliśmy się z Thomasem Richardsem i jego żoną Cecile. W ich prywatnym domu sfilmowaliśmy scenę, w której we dwoje odbywają *Singing Session* w pokoju dziennym połączonym z kuchnią. Thomas powiedział nam, że robią tak codziennie od zamknięcia Workcenter. Potem wyszliśmy na dwór i nakręciliśmy scenę, kiedy Thomas śpiewa pieśń, którą eksplorował z Grotowskim. Jest to pieśń, która pojawia się na koniec filmu. Następnie przeprowadziliśmy z nim długi wywiad, który jednak ostatecznie do filmu nie wszedł, ponieważ po długich namysłach montażowych zdecydowałyśmy z Anną Garnarczyk, że konsekwentnie usuwamy wszystkie wywiady z Thomasem. Jego postać jest tak kontrowersyjna, że wolałyśmy, aby jej obraz wyłaniał się z tego, co mówią aktorzy i z tego, co się wydarza. Chciałyśmy też podkreślić fakt, iż dajemy głos aktorom. Dotychczas publicznie zawsze wypowiadał się Thomas Richards, a aktorzy byli w jego cieniu. W filmie chcieliśmy to odwrócić.

Rozpad FRT i zamknięcie przez Richardsa Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards były dla mnie z jednej strony wydarzeniami nieoczekiwanymi, ale z drugiej strony wydają się teraz naturalną kolejną rzeczą. Chciałam opowiedzieć ich historię tak, aby zostawić widzowi przestrzeń na jego własną interpretację. Dla mnie będzie to zawsze opowieść o ludzkim marzeniu przekraczania siebie i poznania tego, co jest poza ciałem, a raczej „co nie zgnije wraz z ciałem”, i o tym, że to marzenie jest od wieków skazywane na porażkę. Tara Ostiguy mówi pod koniec filmu: "Myślę, że zawsze mamy nadzieję na transcendencję. Ale... nie możemy. Nie da się"<sup>75</sup>. Czy rzeczywiście tak jest? Na to pytanie chyba nie ma odpowiedzi, ale możemy je sobie nieustannie zadawać. Jan Józef Szczepański w zbiorze esejów *Przed Nieznanym Trybunałem* napisał, że twórca, w jego przypadku pisarz, jest skazany w jakim sensie na porażkę, bo nie da się poznać Nieznanego Trybunału, ale że próba „odsłaniania zasłony” jest jedną z szans na ocalenie ludzkiej godności. Bardzo lubię ten fragment i podobnie jak niektóre myśli Grotowskiego, tak i myśl Szczepańskiego skierowała moje życie na pewne tory, które doprowadziły mnie tu, do napisania tego tekstu na temat filmu *Radical Move*, który zrobiłam we współpracy ze wspaniałymi ludźmi. Czy udało nam się to, co sobie z Zuzanną Kernbach (zdjęcia) i Anna Garnarczyk (montaż) założyłyśmy? Czy oglądanie *Radical Move* będzie dla widzów procesem przemiany? Wiemy już, że dla niektórych tak się stało, ale jak wiele będzie takich odbiorców – nie wiemy. *Radical Move* niedługo będzie miał swoją premierę w Krakowie w konkursie międzynarodowym na najstarszym festiwalu dokumentalnym w Polsce. Myślę, że wiele z naszych artystycznych i filmowych założeń udało nam się zrealizować, ale też wiele razy podczas zdjęć i montażu odbijałyśmy się od ściany – niewzruszonej, jak skała tajemniczy Nieznanego Trybunału. I pewne rzeczy się udały, ale pewne nie. Odbiór filmu będzie zapewne tak różny, jak różni są ludzie.

Dźwięczą mi w uszach słowa Tary: „but we can't, we can't”. Nie możemy. Podobnie się często czuję – z jednej strony nadzieja i wiara, z drugiej zwątpienie. I jak pisała Maria Janion w esej *Paradoks nurka*, ocean jest pełen pięknych bogactw, ale nurek może wyciągnąć na powierzchnię tylko kawałek muszli czy koralowca. Tak często się czuję po skończeniu filmu. Widziało się „oczyma duszy” cały ocean, a udaje się pokazać małą muszlę.

---

<sup>75</sup> “I think we always have the hope to transcend. But... but we can't”, *Radical Move*, dz. cyt.

Zakończę ten tekst słowami Leszka Kołakowskiego: „Lecz choć nie możemy zgłębić tajemnicy i obrócić jej w wiedzę, ważna jest sama świadomość istnienia tej tajemnicy; choć nie sposób zedrzyć zasłonę, za którą ukrywa się rzeczywistość ostateczna, winniśmy wiedzieć, że jest taka zasłona”<sup>76</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

*Gilgamesz. Epos starożytnego dwurzecza*, PIW, Warszawa 1980

Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.

Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im.

Zbigniewa Raszewskiego Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.

Leszek Kołakowski, *Horror Metaphysicus*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012

Dariusz Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*, Instytut imienia Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009.

Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.

Thomas Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003

Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2004.

Igor Stokfiszewski, *Sztuka jako wehikuł wspólnoty. Prace Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards prowadzone we włoskiej Pontederze*, w: *Prawo do Kultury*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Jan Józef Szczepański, *Przed Nieznanym Trybunałem*, Czytelnik, Warszawa 1996.

*The Mustard Seed: The Revolutionary Teachings of Jesus, Apokryf, Ewangelia według Tomasza*, w: *Dossier Edinburg 2016 – Copyrighted Texts – The Living Room*, Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Pontedera 2016.

Źródło internetowe

<https://encyklopediateatru.pl/artykuly/48906/piesn-kozla-praca-w-toku>  
<https://www.idfa.nl/en/info/winners>

---

<sup>76</sup> Leszek Kołakowski, *Horror Metaphysicus*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 14.

