

Konfrontacja z Grotowskim. Zapis rozmowy po performansie Magdy Tuki *Burning Method* – cztery wykłady o miłości warunkowej

Pokaz performansu Magdy Tuki odbył się dzięki współpracy Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia i Pracowni Badawczej Between.Pomiędzy (UG), kierowanej przez Tomasa Wiśniewskiego i afiliowanej przy Zakładzie Badań nad Sztukami Scenicznymi Instytutu Anglistyki i Amerykanistyki UG. Pokaz był jednym z elementów zapoczątkowanej w 2022 roku formuły Festiwalu Rozproszonego Between.Pomiędzy.

Performans *Burning Method* – cztery wykłady o miłości warunkowej powstał jako praca doktorska *Practice as Research* Magdy Tuki na Uniwersytecie Kent, zrealizowana pod kierunkiem profesora Paula Allaina. Performans podejmuje tematy mitu i tożsamości, a jego cztery części są poświęcone kontemplacji czterech wybranych idei Jerzego Grotowskiego, które przedstawił w książce *Ku teatrowi ubogiemu*¹.

Katarzyna Pastuszek: Witam państwa bardzo serdecznie na dyskusji towarzyszącej performansowi *Burning Method* – cztery wykłady o miłości warunkowej. Pozwolę sobie przedstawić gości: artystka i performerka – Magda Tuka, autor muzyki – Myles Stawman, promotor Magdy Tuki i profesor wiedzy o teatrze i widowiskach na Uniwersytecie Kent w Canterbury (Wielka Brytania) – Paul Allain, oraz kierownik Zakładu Badań nad Sztukami Scenicznymi i Pracowni Badawczej Between.Pomiędzy (UG) – Tomasz Wiśniewski.

Chciałabym zacząć od pytania dotyczącego twojej metody pracy z ideami Jerzego Grotowskiego. Zarówno w pracy nad performansem, jak i w dysertacji twoim wyjściowym założeniem było nie identyfikowanie się, lecz dialogowanie z ideami Grotowskiego. Czy mogłabyś przybliżyć nam ten proces?

Magda Tuka: Posługuję się ideą Grotowskiego – metodą konfrontacji. Jest to konfrontacja z propozycjami praktycznymi, myślami, kierunkami relacji. Zbieram materiał, po czym, pracując metodą *via negativa* – czyli opracowaną przez Grotowskiego metodą eliminacji – sprawdzam poprzez identyfikację, czym ten materiał jest, a czym nie jest. Jest to praktyczny sposób rozpoznawania esencji poprzez wiele prób i eksperymentów wcielania idei i konfrontacji z nimi. Jest to metoda, w której dialoguję z tekstami i ideami Grotowskiego, a nie podążam za wypracowaną przez niego estetykę. Estetykę moich

¹ Warto wspomnieć, że w języku polskim tekst ukazał się dopiero w 2007 roku: zob. Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, oprac. Eugenio Barba, przedm. Peter Brook, przekład Grzegorz Ziółkowski, red. wyd. pol. Leszek Kolankiewicz (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007). Na temat publikacji zob. również: Dariusz Kosiński, „Ku teatrowi żywemu, czyli po co nam Grotowski?”, *Tygodnik Powszechny* 15/01.02, 1.02.2007, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/34771/ku-teatrowi-zywemu-czyli-po-co-nam-grotowski>, dostęp 30.01.2023.

prac staram się raczej przepuszczać przez moje własne doświadczenia. Wydaje mi się, że to, co Grotowski może nam w tej chwili przekazać, to są myśli, które zawarł w swoich tekstach. I właśnie z tymi myślami staram się ścierać, balansując pomiędzy teorią i praktyką. Zrozumieć teksty Grotowskiego to przepuścić przez siebie ich warstwę praktyczną oraz cały ładunek intelektualny, z mnogością odniesień literackich, filozoficznych, religijnych. Ten dialog jest dla mnie dialogiem ścierania się. Co istotne, pracowałam w dwóch językach – polskim i angielskim, a więc ścierały się niejako również dwie wersje językowe Grotowskiego. Grotowski zupełnie inaczej brzmi po angielsku i zupełnie inaczej brzmi po polsku. Po polsku – znacznie bardziej skomplikowanie. W języku angielskim teksty są uproszczone, co sprawia, że język Grotowskiego jest znacznie bardziej przyswajalny.

Paul Allain: Tłumaczenie Grotowskiego przysparza wiele problemów. W ostatnich latach przymierzałam się kilkakrotnie do nowego tłumaczenia książki Grotowskiego na język angielski (od publikacji pierwszej wersji książki minęło 68 lat). Niestety realizacja tego projektu nie jest możliwa z powodów prawnych (kwestia własności praw autorskich). W tekście angielskim Grotowski określany jest mianem „producenta” (*producer*), gdyż właśnie takim słowem określano reżysera w Anglii w pierwszej połowie XX wieku, a niekiedy nawet po wojnie. Dla współczesnego czytelnika określenie to brzmi mylnie. W tekście angielskim pojawiają się również pomyłki związane z niezajomością przez tłumacza geografii Polski i archaiczne słowa angielskie, które dziś mogą być niezrozumiałe. W swojej dysertacji Magda Tuka opisuje to, w jaki sposób czyta Grotowskiego po polsku i po angielsku. Warto też podkreślić, że formuła pracy Magdy opierała się na dialogu Magdy badaczki z Magdą artystką.

Magda Tuka: Pracując nad doktoratem, miałam ogromny problem z tym, w jaki sposób pisać o praktyce artystycznej i jak przełożyć ją na słowa. To było jedną z większych blokad we mnie. Formuła zadawania sobie pytań i wywiadu z samą sobą odblokowała mnie w kwestii języka pisania o praktyce. Praca skonstruowana jest więc w taki sposób, że Magdalena Stawman-Tuka – badaczka i doktorantka, robi wywiad z Magdą Tuką – performerką. One ze sobą rozmawiają, czasem się spierają. W pracy pojawia się też jeden moment, kiedy odzywa się trzeci głos, z zaświatów – głos Jerzego Grotowskiego. Wychodzę z założenia, że performans może mieć różne formy, a performatywne pisanie o praktyce jest jedną z nich.

Paul Allain: W kontekście performatywnego charakteru badań warto wspomnieć o twojej pracy ze studentami teatru fizycznego na Uniwersytecie Essex.

Magda Tuka: Tak, oczywiście. W ramach pracy nad doktoratem i prowadzenia wywiadu sama ze sobą, przeprowadziłam rodzaj eksperymentu ze studentami teatru fizycznego East 15 Acting School na Uniwersytecie Essex. Na pierwszym roku studiów studenci East 15 mają przedmiot praktyczny zatytułowany *Poor Theatre* (Teatr ubogi). W ramach tego przedmiotu poprowadziłam tygodniowy kurs praktyczny na temat Grotowskiego. Zapytałam studentów(-ki), jakie pytania zadaliby Grotowskiemu dzisiaj. Zebraliśmy siedemnaście pytań, a następnie ja wcieliłam się w Grotowskiego i próbowałam na te pytania odpowiadać. Próbowaliśmy w ten sposób zrozumieć, w jaki sposób my odbieramy

Grotowskiego współcześnie. Była to próba zrozumienia idei Grotowskiego poprzez różne fazy, sytuacje i postaci.

Sylwia Dobkowska: Bardzo dziękuję za to bardzo mocne przedstawienie. Fizycznie poczułam intensywność spalania w trzecim wykładzie, który pani zaprezentowała. Można było zobaczyć pani perspektywę, pani metodę dialogu. Nie przedstawiła pani samego Grotowskiego, ale swoją metodę dialogowania z jego ideami. Metodę, która zadziałała.

Magda Tuła: Bardzo dziękuję za ten komentarz. W tym kontekście wspomnę o wyzwaniu, które pojawia się w moim działaniu. Tekst trzeciego wykładu jest improwizowany. Mam oczywiście jakieś zaczątki, ramy tej improwizacji, punkty zahaczenia, ale to, co najważniejsze – staram się przepuszczać wibracje słów przez ciało i w ten sposób szukać sensów. To jest za każdym razem eksperyment, który może potoczyć się w wielu różnych kierunkach.

Chciałabym zadać państwu pytanie. Zdaję sobie sprawę, że nie wszyscy znają Jerzego Grotowskiego, i jest to dla mnie zrozumiałe. Jeżeli jest wśród państwa ktoś, kto nie zna Grotowskiego, to chciałabym zapytać, jak odebrał tę pracę. Jestem bardzo ciekawa, czy niezajomość Grotowskiego, do którego nieustannie się odwołuję, w jakikolwiek sposób przeszkadza w odbiorze tego performansu.

Edyta Siuda: Ja nie znam Jerzego Grotowskiego. Odbieram ten performans jako bardzo mocny. Być może nie zawsze wiedziałam, o co chodzi, ale nie potrzebowałam tego. Postrzegam ten performans jako proces, w którym z formy zajęcia rodzi się ciało będące naczyniem na człowieka i na umysł, człowieka będącego w stanie ten performans-wykład odebrać, przepuścić przez swoje zwoje i wypluć to, co chce powiedzieć światu.

Joanna Janus: Ja też nie znam tekstów Grotowskiego, ale słyszałam o jego metodach pracy. Natomiast to, co mnie bardzo poruszyło w tym performansie i co mnie jednocześnie pasjonuje, to sposób, w jaki teksty przechodzą przez ciało. Podczas pani występu doświadczyłam tego, jak teksty wybrzmiewały, całym ciałem – były w każdym mięśniu i każdym ruchu. Jeśli nie znając Grotowskiego, miałabym powiedzieć, o czym jest ten performans, to powiedziałabym, że jest to rzecz o kontraście i ścieraniu się. Ścieraniu się kobiecości i męskości (i jednoczesnym byciu jedną), a także o napięciu między przaśnością i świętością. Z jednej strony mamy tu rozrzuconą słomę, pogubione ciuchy, wino i chleb – to wszystko jest takie polskie, takie przaśne. Z drugiej strony pojawia się Maryja – kobieta, leżąca, obnażona, namacalna. To jest prawdziwe do bólu, przepuszczone przez siebie nawzajem. Jestem też bardzo ciekawa pracy z ciałem, którą pani wykonała w procesie opracowywania tego performansu.

Magda Tuła: Dziękuję, to są dla mnie bardzo ważne słowa. Wydaje mi się, że jeśli chodzi o metodę pracy i poszukiwanie tej praktyki, to jest to ciągle zadawanie jej pytań. Nieosadzanie się na żadnej formalnej odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób należy wykonywać ćwiczenie kota, które zostało opisane w książce *Ku teatrowi ubogiemu*. To nie jest dobra droga poszukiwania treningu aktora. Aktor powinien cały czas zadawać pytania, przepuszczać instrukcje i sugestie dotyczące praktyki przez siebie, swoje ciało.

Nie powinien naśladować kota Cieślaka. Kluczem w tej pracy jest poszukiwanie swojej specyfiki. Co nie oznacza, że należy zrezygnować z rygoru treningu aktorskiego, gdyż ten rygor pozwala skoncentrować się na praktyce i nadaje jej kierunek.

Małgorzata Harasimowicz: Przede wszystkim bardzo dziękuję, że mogłam wziąć udział w tym performansie. Są trzy tematy, które chciałabym poruszyć – poród, język i Grotowski. Zacznę od języka. Wydaje mi się, że język polski w swojej tkance jest daleki od ciała. W pani performansie daje to dodatkowy kontrast, w którym wykłady wydają się bardzo odległe od działania performatywnego. Angielski wydaje się bardziej otwarty na działanie się.

Drugi temat – poród i spalanie. W tej scenie miałam w sobie mocny sprzeciw, ponieważ wypowiadane w niej słowa są artykułowane męskim tonem, w męski sposób, nieco uwznioślający i odbierający intensywność doświadczenia organicznego. Czułam opór wobec słuchania takiego mówienia o porodzie. Oczywiście zdałam sobie szybko sprawę, że ten kontrast pomiędzy organicznością i kobiecością aktu porodu i męskim tekstem – to zabieg zamierzony. Chciałabym zapytać, jakie było źródło tego kontrastu i dlaczego ta scena została tak zbudowana.

Trzeci temat – Grotowski. Wydaje mi się, że spektakle zarejestrowane w okresie teatralnym Jerzego Grotowskiego trochę się postarzały, podczas gdy jego teksty są aktualne i mają bardziej uniwersalny charakter. Powrót do nich daje szansę na nowe odczytanie myśli i twórczości Grotowskiego. Oczywiście, gdyby Grotowski funkcjonował dzisiaj, miałby pewnie więcej wyzwań, choćby w takich kwestiach, jak sposób pracy z aktorem, dotykanie jego warstwy cielesnej, przyzwolenie na fizyczne przekraczanie jego granic. Natomiast kiedy wracamy do tekstów, okazuje się, że możemy wiele z nich czerpać.

Magda Tuka: Pamiętajmy, że nie byliśmy z Grotowskim i jego aktorami na sali, więc nie wiemy, jak te próby przebiegały. Warto być ostrożnym w tej kwestii. Całkowicie zgadzam się natomiast z tym, że w tych tekstach jest ogromny potencjał. Chciałam wrócić do pierwszego poruszonego przez panią tematu – języka. Dla mnie poszukiwanie w języku polskim improwizacji poprzez ciało jest bardzo wyzwalające. Podczas pracy nad doktoratem czytałam o metodzie zaproponowanej przez Antonina Artauda i nigdy nie-zrealizowanej w praktyce – metodzie pracy z wibracją głosu i transformacji aktora przez tę wibrację głosu. Budując improwizację w języku polskim, niejako czytałam propozycje metod pracy Grotowskiego poprzez koncepcje Artauda.

Jeśli chodzi o temat porodu, kobiecości i męskości, to mimo tego, że nie mam osobistego doświadczenia porodu, jest on dla mnie czymś, z czym jako twórczyni i jako kobieta nieustannie dialoguję. Męskość natomiast jest kostiumem, który pomaga mi dotrzeć do kobiecości. Jest szukaniem ciała kobiety poprzez ciało męskie. W procesie pracy nad sceną porodu i spalania ważne było dla mnie również konfrontowanie się z wizerunkami Ryszarda Cieślaka, które są wizerunkami na wskroś męskimi. Można więc powiedzieć, że to męskie ciało, które przywdziałam jako kostium, to było w pewnym sensie ciało Cieślaka.

Katarzyna Pastuszak: Scena, w której konfrontujesz się z „aktem całkowitym”, jest bardzo intensywna i wieloznaczna. „W realu” jesteś ty w mocnym, dynamicznym działaniu fizycznym, w którym dochodzisz do orgazmu na sianie. Jednocześnie na wizualizacji widzimy zdjęcie krów kopulujących na otwartym polu. Od razu przyszedł mi na myśl proces pracy Cieślaka i Grotowskiego nad sceną „aktu całkowitego”: w procesie tym Grotowski prowadził Cieślaka przez wspomnienia aktu seksualnego, w którym Cieślak brał udział. Twoja konfrontacja z mitem intymnej, fizycznej pracy z aktorem, związanej z erotyką i osobistymi wspomnieniami aktora, jest bardzo mocna. Z jednej strony dialogujesz z koncepcją „aktu całkowitego”, przywdziewając, jak to sama określiłaś, ciało Cieślaka i przepuszczając idee Grotowskiego przez własne ciało i wrażliwość. Z drugiej strony zderzasz mit Grotowskiego z obrazami scenicznymi, które mogą w nas uruchomić krytyczne myślenie na temat tego, w jakie procesy Grotowski wchodził ze swoimi aktorami oraz jak my dzisiaj możemy z tej pracy korzystać, jak one mogą być dla nas pożywką do pracy twórczej i konfrontacyjnej.

Magda Tuka: Wykład, o którym mówisz, jest w warstwie werbalnej bardzo krótki. Ogranicza się do trzech słów – „stymulacja – impuls – reakcja”. W pracy nad tą sceną działałam na zasadzie krótkich skojarzeń. Szukałam w podświadomości i nie intelektualizowałam, ale reagowałam na tekst, na ideę „aktu całkowitego” i związaną z nim warstwę historyczną, o której wspomniałaś. Warto też dodać, że wspomniane zdjęcie kopulujących byków zostało zrobione podczas lockdownu i jego autorem jest Myles.

Paul Allain: W scenie z bykami możemy wyraźnie zauważyć wpływy live art-u i punku na pracę Magdy. (*śmiech*) *Notabene* w samym doktoracie wspomina ona o festiwalu w Jarocinie i oczywiście te różne wpływy przeniknęły do jej spektaklu i zawiązywały na sposobie konfrontacji z Grotowskim.

Głos z sali: Dla mnie w tym performansie było wiele nawiązań do ruchów kontrkulturowych. Takim nawiązaniem jest chociażby figura zająca. Czy w pracy nad performansem świadomie nawiązywałaś do kontrkultury, czy w niej szukałaś inspiracji? Gdzie szukałaś tropów do własnej realizacji/interpretacji cytatów z Grotowskiego?

Magda Tuka: Szukałam ich w sobie. Sięgałam do wątków autobiograficznych. To było pozbawione cenzury myślenie na temat moich własnych korzeni. Wychowałam się na Ursynowie, to są bloki, piliśmy wino na klatkach, to była moja codzienna rzeczywistość. Pracując nad performansem, nie odrzucałam tego, ale integrowałam się z tym, integrowałam to w sobie i szukałam własnego mitu na temat własnych korzeni. Zając jest elementem pracy na temat transformacji samej w sobie. Zając jest symbolem transformacji, jest tricksterem, pomaga przejść momenty ważne w życiu człowieka, objawia się podczas pełni księżyca. Jest stworzeniem mitycznym, ale jednocześnie jest dla mnie stworzeniem bliskim, jego skóra jest mi bliska.

Katarzyna Pastuszak: Zając pojawił się też w twojej wcześniejszej pracy zrealizowanej z Anitą Wach.

Magda Tuka: Tak, ten spektakl nosił tytuł *Jak umierają zając*. Pokazywałam go również w Gdańsku, w Klubie Ziemia w wersji solowej pod tytułem *Jak umiera zając*². Myślę, że to stworzenie będzie jeszcze powracać w mojej pracy artystycznej. To takie wcielenie, transformacja pomagająca zrozumieć pewne idee. W tym performansie umożliwia zrozumienie Grotowskiego i jego mitu, pomaga nie identyfikować się z nim, ale konfrontować.

Głos z sali: Zastanawia mnie końcówka sceny z zającem. W pewnym momencie bierze pani nóż i przebija mu uszy. Zastanawiam się, czy on ulega transformacji w człowieka, czy w mit? Czy może ta jego maska rozstępuje się i rozpada, a on traci swoją tożsamość? Czy przechodzi do kolejnego stadium?

Magda Tuka: Wydaje mi się, że wkładając maskę zającą, pozbywam się maski. Dzięki temu, że przeistaczam się w zającą, uruchamiam coś bardziej autentycznego, niż jakbym nie była tym zającem. Co istotne, zając musi umrzeć, ponieważ jest symbolem samoofiarowania się. Dlatego ja, jako zając, samoofiarowuję się.

Paul Allain: Wracając do tematu dzieciństwa na Ursynowie, dodajmy, że pierwszy spektakl, który Magda zrobiła ze Studium Teatralnym, nosił tytuł *Miasto*. Piotr Borowski zapytał członków zespołu, o czym chcieliby zrobić spektakl, i wszyscy uznali, że najbardziej interesuje ich wieś i kultura ludowa. Na to Borowski powiedział: „Koniec z romantyzowaniem wsi, wracamy do miasta!”. Mówię o tym, bo dla Magdy było coś bardzo żywego w tym zwróceniu się do tematu miasta, a także w spektaklu zrobionym ze Studium Teatralnym dwadzieścia cztery lata temu. Zaprosiłem zespół z tym spektaklem do Anglii i to był mój pierwszy kontakt z Magdą, bardzo ważny kontakt i piękne przedstawienie.

Magda Tuka: Tak, to był bardzo ważny spektakl, taki autentyczny.

Alicja Mojko: Dla mnie dzisiejszy performans był bardzo mocny i rzeczywiście widzę pani pracę jako rodzaj zmierzenia się z mitem Grotowskiego. Osobiście pracowałam z aktorami Grotowskiego, a także z Thomasem Richardsem i Mariem Biagginim. Znam też teksty Grotowskiego i przesłałam przez pracę laboratoryjno-warsztatową. Jednocześnie pani konfrontacja z Grotowskim jest zupełnie nowa i niespodziewana. Bardzo dziękuję za otwarcie przede mną nowego sposobu patrzenia na Grotowskiego.

Magda Tuka: Wydaje mi się, że to świadczy o tym, że te teksty są wciąż żywe i ciekawe. Teksty, do których odwołuję się w performansie, są dość stare. Książka *Ku teatrowi ubogiemu* została wydana w języku angielskim w 1968 roku i miała skontaktować Grotowskiego z Zachodem. Jednocześnie Grotowski nie za bardzo miał ochotę ją tłumaczyć na język polski i polskie tłumaczenie wydano dopiero po jego śmierci, w 2007 roku. Miał swoje powody, dla których nie chciał przekładów tych tekstów. Dla mnie właśnie te pierwsze teksty Grotowskiego są punktem mojego osobistego spotkania z nim. Konfrontuję się z zaczątkami idei teatru ubogiego i koncepcji *via negativa*. Chciałam też dodać, że z Mylesem pracujemy razem już ponad dziesięć lat. Jest to praca bardzo organiczna. Jest to rodzaj współistnienia i współtworzenia miejsc i akcji.

² Prezentacja odbyła się 18 czerwca 2018 w Klubie Ziemia w Gdańsku w ramach cyklu *2 zmiana performansu*. Performans: Magda Tuka, instalacja: Chew, swallow.

Jules Meller: Chciałabym zapytać, w jaki sposób pracowałeś nad ścieżką dźwiękową performansu.

Myles Stawman: Znajdowałem fragment wypowiedzi Grotowskiego, wsłuchiwałem się w jego głos i znajdowałem tam pętlę (ang. loop). Pętlę na tyle sensowną, żeby Grotowski był wyraźnie obecny w powtórzeniu.

Katarzyna Pastuszek: Chciałam powiedzieć kilka słów o intermedialności. Padały komentarze dotyczące tego, że to jest w twoim ciele, organiczności twojego performansu, tego, że jest mocno osadzony w twoim ciele. Dla mnie też bardzo ciekawa była relacja między twoją organicznością, realnym działaniem performatywnym i nakładającymi się warstwami wideo, otwierającymi nowe pola interpretacji. Z jednej strony mieliśmy ciebie realną, będącą w działaniu bliskim nas jako widzów, widzieliśmy cię także zmultiplikowaną na ekranie, uchwyconą kamerą rejestrującą cię na bieżąco na żywo. Na tych dwóch ekranach, umieszczonych po dwóch stronach sali, pojawiały się też inne materiały, które dialogowały z tobą i z którymi ty realna i ty wirtualna dialogowałaś. Mieliśmy fragment dokumentu, na którym Grotowski wpuszczał widzów na spektakl i szeptał coś do swoich aktorów. Mieliśmy też fragment dokumentalnego nagrania jednego z jego wykładów, ale było ono tak wykadrowane, że widzieliśmy tylko jego dłonie. Co jest absolutnie fascynujące w kontekście tego, jak dużo Grotowski mówił swoimi gestami i że te dłonie też funkcjonują jako rodzaj obrazu Grotowskiego. Gdy myślę o Grotowskim, myślę o zdjęciach jego dłoni, nagraniach jego dłoni, jego dłoniach z papierosem bądź bez papierosa, jego dłoniach przy twarzy, w różnym ułożeniu. Mam wrażenie, że praktyka artystyczna Grotowskiego jest nie tylko w jego ciele, lecz także bardzo mocno w jego dłoniach. Spod tych warstw filmów dokumentalnych, wobec nich, przez nie, przeszło twoje działanie. Tak jakby życie działo się jednocześnie na wielu planach. Dodatkowo, oprócz tych wielu nakładających się warstw obecności i nieobecności, przez cały czas trwania performansu towarzyszyły nam anonimowe nogi (element scenografii – gipsowe nogi w pozycji siedzącej). Zadajemy sobie pytanie, czy to są nogi Magdy czy nogi Cieślaka, bo oczywiście zakładamy, że nie są to nogi Grotowskiego (*śmiech widowni*).

Paul Allain: Chciałem zwrócić szczególną uwagę na temat obecności. Ty, Magda, byłaś całkowicie obecna i mocno fizyczna w swoim działaniu performatywnym. Niezwykle obecny był też Grotowski na wspomnianym nagraniu wideo, które wyświetlone zostało na drugim ekranie za naszymi plecami. Jego dłonie przez cały czas trwania performansu poruszały się i niejako dyrygowały całością. Obecny nieobecny. Cześć studentów zarządzania instytucjami artystycznymi, kierunku prowadzonego na Uniwersytecie Gdańskim, którzy dzisiaj są tutaj z nami, mogło też rozpoznać na jednej z rejestracji wideo Eugenio Barbę, który był wśród widzów wpuszczanych przez Grotowskiego na salę Odin Teatret w Holstebro. W zeszłą niedzielę niektórzy studenci pojechali obejrzeć spektakl Odin Teatret pod Szczecinem, a także rozmawiali z Barbą.

Magda Tuka: Dużo duchów pojawiło się tu dzisiaj, bo przecież wiele osób z tych, które widzieliśmy we fragmentach dokumentów puszcanych podczas performansu,

już nie żyje. Ponadto ten konkretny dokument jest rejestracją spektaklu *Apocalypsis cum figuris*, czyli ostatniego spektaklu teatralnego Grotowskiego. Jak wiemy, w trakcie pracy nad nim Grotowski zdecydował, że opuszcza teatr. Na wideo widzimy widzów wchodzących właśnie na ten ostatni spektakl, który jest jego pożegnaniem z teatrem.

Jules Meller: To był mocny obraz, gdy leży pani w ostatniej scenie w takiej bardzo otwartej pozycji i na wideo widzimy właśnie te „duchy” wchodzące, przyjmowane do środka przez Grotowskiego. Był to dla mnie rodzaj rozliczenia z rozliczaniem.

Paul Allain: Warto dodać, że wspomniana otwarta pozycja, w której Magda kończy performans, jest nawiązaniem do figury znajdującej się na plakacie Waldemara Krygiera do spektaklu Teatru Laboratorium *Księżę Niezłomny*. Jest to jeden z wielu cytatów i nawiązań do prac Grotowskiego, które Magda umieściła w performansie.

Mateusz Włostowski: Powiedziałaś, że twój proces kreacji w języku polskim jest o wiele bardziej uwalniający. Ciekawi mnie, jak wygląda on w języku angielskim.

Magda Tuka: Scenę improwizacji tekstu zawsze prowadzę po polsku. Te wibracje, autentyczność, korzenie – one są dla mnie żywe w języku polskim. Z Paulem Allainem wiele czasu poświęciliśmy pracy z tłumaczeniem, które stało się tematem samym w sobie. Poszukiwałam czegoś bardzo polskiego poprzez dystans, jaki oferowało tłumaczenie na język angielski. Ten dystans językowy otwiera inne możliwości. Podejrzewam, że bez niego nie powstałoby zdjęcie kopulujących byków. Zdystansowanie się od języków pomaga mi w mentalnym i kreatywnym odblokowaniu się.

Tomasz Wiśniewski: Gdy słucham tej rozmowy, przychodzi do mnie refleksja, że ten performans jest niesamowicie organicznym czytaniem i przetworzeniem tekstów Grotowskiego przez swoje własne doświadczenie artystyczne. Jako badacz i teoretyk teatru mam zupełnie inne doświadczenie tych tekstów – ich rozumienie, czytanie, zbliżanie się do tej pozycji okazuje się dla mnie bardzo problematyczne. Twoja opowieść, twój wykład był o tym, jak przetwarzasz spotkanie z Grotowskim na poziomie organicznym. Wydaje mi się, że wciąż odkrywam nowe pokłady tego, co przeczytałaś, i tego, co pokażałaś, wyłożyłaś, również w kontekście obrazów, z którymi dialogujesz.

Magda Tuka: Teksty Grotowskiego, które dotyczą praktyki, trudno czytać bez praktyki. Mam dwudziestoletnie doświadczenie czytania *Ku teatrowi ubogiemu* i zauważam, że za każdym razem, kiedy wracam do lektury, różne fragmenty inaczej odzywiają się we mnie na innych etapach pracy. Reakcja zawsze pozostaje w relacji do pracy artystycznej. Chyba trudno byłoby mi do tych tekstów podejść bez soczewki, jaką jest praktyka.

Rozmowa odbyła się 27 października 2022 roku w Centrum Sztuki Współczesnej
ŁAŻNIA 1, Dolne Miasto, Gdańsk
Transkrypcja: Katarzyna Pastuszek