

Warszawa, 7.04.2023

Dr hab. Tomasz Plata, prof. AT

Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie

Recenzja rozprawy doktorskiej Marty Kufel-Kaszyńskiej

*Performer powtórzony: Kantor-Grotowski. Wstęp do polskiej kultury zdarzenia*

Punkt wyjścia Marty Kufel-Kaszyńskiej wydaje się bardzo intrygujący: to pomysł, by filozofię Alaina Badiou zestawzić ze współczesną praktyką teatralną i performatywną. Nie ma wątpliwości, że w pismach francuskiego filozofa można znaleźć sporo elementów, które takie zestawienie usprawiedliwiają. Już jedna z głównych idei Badiou – szczególne uprzywilejowanie kategorii zdarzenia, oczywiście na nowo skonceptualizowanej, ciekawie włączonej w skomplikowaną sieć innych pojęć – wręcz prowokuje do pytań o związki koncepcji Francuza z rozległą sferą teorii i działań performatywnych (*performance studies, performance art*). Jak wiadomo, zarówno praktycy sztuki *performance*, jak i teoretycy performatyki używają pojęcia wydarzenia (*event*) i wielu pokrewnych (*happening, action*) z dużą konsekwencją przynajmniej od przełomu lat 50. i 60. XX wieku.

Kufel-Kaszyńska na głównych bohaterów swojej rozprawy wybiera Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego, sygnalizując przy tym, że interesuje ją przede wszystkim to, co w sztuce obu reżyserów uznaje za wspólne, podobne. Idzie w tym względzie w kontrze wobec rekonstruowanej przez siebie tradycji interpretacyjnej, która podpowiada, by w Kantorze i Grotowskim widzieć raczej rywali niż sprzymierzeńców. Głównym przywołanym w rozprawie ujawnieniem tejże tradycji jest głośny esej Zbigniewa Osińskiego *Kantor i Grotowski: dwa teatry, dwie wizje*. Zastanawia nieco brak odwołań do innych autorów, którzy pisali dużo zarówno o Kantorze, jak i Grotowskim, a unikali przy tym

ostrej retoryki Osińskiego. Małgorzata Dziewulska w *Artystach i pielgrzymach* czy Leszek Kolankiewicz w *Małym wielkim wozie* – nawet jeśli nie oferowali interpretacji porównawczych – analizowali obu twórców z wyraźną intuicją dotyczącą ich wzajemnej bliskości. Przywołanie takich głosów mogłoby zniuansować początkowy obraz rozprawy, a jednocześnie pomóc sformułować myśl o podobieństwie Kantora i Grotowskiego w języku odmiennym od filozoficznej retoryki Badiou, ta bowiem brzmi w tym miejscu nieco ryzykownie, nieczytelnie („[I]dentyczność nie ma nic wspólnego z immanentną cechą żadnej ze stron bycia. Podobnie identyczność [...] dzieła Grotowskiego i Kantora nie była wynikiem immanencji, ale pracy zdarzenia. I to dopiero po śladach ukrytej identyczności, nie wykluczając różnic, będziemy zbliżać się do istoty zdarzenia, a zarazem istoty dzieła Grotowskiego i Kantora, które – mówiąc w ogromnym skrócie – przegląda się w zdarzeniu”).

Podstawową decyzję w całym swoim wywodzie podejmuje Kufel-Kaszyńska w rozdziale *Wokół zdarzenia*. Tam referuje sensy, jakie w tekstach Badiou przypisuje się pojęciu zdarzenia. A następnie wskazuje fakty, które nazywa zdarzeniami w twórczości/biografii Kantora i Grotowskiego. W pierwszym przypadku to sukces *Umarłej klasy*, w drugim – wypracowanie w trakcie prób do *Księcia Niezłomnego* koncepcji i praktyki aktu całkowitego.

Takie postawienie sprawy rodzi kilka wątpliwości. W pierwszej kolejności nieczytelne wydają się kryteria, do których odwołuje się autorka, uznając konkretne dokonania z biografii twórczej obu artystów za zdarzenia w rozumieniu Badiou. Dlaczego *Umarła klasa*? Dlaczego akt całkowity? W zasadzie za równie uprawnione można by uznać jakiegokolwiek inne wskazania. W przypadku Kantora – np. pierwsze wystąpienia happeningowe z początku lat 60. W przypadku Grotowskiego – działania parateatralne z lat 70. Ta wątpliwość powiązana jest z inną, bardziej podstawową: czy rzeczywiście konieczne jest zdefiniowanie pojedynczych osiągnięć z dorobku Kantora i Grotowskiego jako zdarzeń, by obronić wyjściową hipotezę o korzyści, jaką możemy mieć z analizy ich twórczości przy użyciu kategorii Badiou?

I jeszcze jedna kwestia: w optyce Badiou zdarzenie z istoty sprawy jest niespodziewane, nic go nie zapowiada. Kufel-Kaszyńska próbuje tak pisać o *Umarłej klasie* i akcie całkowitym Cieślaka oraz Grotowskiego. Przywołuje choćby opinie, że *Umarła klasa*

„przydarzyła się” Kantorowi, raczej go zaskoczyła, niż została przez niego zaplanowana, wykoncypowana. Nie brzmi to jednak przekonująco. W innych fragmentach autorka podkreśla ogromną konsekwencję, z jaką Kantor rozwijał poszczególne wątki własnej twórczości. W przypadku Grotowskiego problem jest jeszcze lepiej widoczny: akt całkowity nie wydarzyłby się bez wcześniejszych doświadczeń artysty. Ciągłość widać tu dużo wyraźniej niż zerwanie.

Może bardziej usprawiedliwione byłoby prostsze ujęcie całej sprawy. Jak wiemy, zarówno Kantor, jak i Grotowski konsekwentnie budowali pewną mitologię aktu performatywnego (spektaklu teatralnego, performansu, działania aktorskiego) jako momentu anarchicznego w zastanej strukturze symbolicznej, chwili transgresywnego przełamania status quo. Wiele już pisano o źródłach tego typu wyobrażeń: w przypadku Kantora dużą rolę odegrało w tym względzie szczególnie rozumiane dziedzictwo awangardy, w przypadku Grotowskiego – próba przeformułowania spadku romantycznego (promotor Kufel-Kaszyńskiej prof. Dariusz Kosiński analizował tę kwestię, używając kategorii polskiego teatru przemiany). Co ważne, fundamentem projektów obu artystów (zwłaszcza Grotowskiego) było przekonanie, że podobne przekroczenie normy kultury może i powinno dziać się nie sporadycznie, ale często, najlepiej w każdym spektaklu, nawet każdym jego wystawieniu. Przedstawienie, które tak pojmowanej transgresji nie przynosiło, i Kantorowi, i Grotowskiemu musiało wydawać się niespełnione, konformistyczne. No i najważniejsze: Kantor i Grotowski nie byli w swych aspiracjach samotni: w podobny sposób o sensie pracy w teatrze mówiło wielu ich rówieśników.

Taki punkt wyjścia byłby chyba ciekawszy dla Kufel-Kaszyńskiej. Odsłonięcie szerszego tła pozwoliłoby jej sformułować bardziej generalne rozpoznanie, odnieść kategorię zdarzenia w ujęciu Badiou już nie tylko do dwóch faktów z twórczości Kantora i Grotowskiego, ale do pewnego rozległego przedsięwzięcia, jednego z najistotniejszych w historii sztuk performatywnych XX i XXI wieku – do utopijnego marzenia o uczynieniu z teatru czy performansu mechanizmu wprowadzania w życie społeczne elementu wywrotowego, nie powtórzenia, ale różnicy.

Skądinąd szerszego tła brakuje w rozprawie również w innym wymiarze: niewiele dowiadujemy się o miejscu Alaina Badiou na mapie filozofii współczesnej. Autorka przywołuje co prawda nazwiska Jacquesa Derridy czy Jean-Francois Lyotarda, nie

przeobraża się to jednak w precyzyjniejszy obraz sytuacji. Dlaczego to tak ważne? Z kilku względów.

Jak wiadomo, zdarzenie w systemie Badiou funkcjonuje w wielopoziomowej, dynamicznej relacji z tym, co filozof określa jako mnogość. Mnogość w tym układzie to zasadniczo niezróżnicowany zbiór wszystkiego, co nas otacza. Badiou w jakimś stopniu kontynuuje antymetafizyczną tendencję filozofii (zwłaszcza francuskiej) drugiej połowy XX wieku, przekonując, że byt istnieje raczej w postaci mnogości (wielości) niż w formie umetafizycznionego Jednego. Tyle że zdarzenie z kolei pojawia się u Francuza jako całkowita, nieprzystawalna do niczego nowość: jest czymś na kształt niespodziewanej rewolucji przełamującej totalność zastanego świata. Ci, którzy przyjmują propozycje Badiou bez zachwyty, komentują, że w gruncie rzeczy wraz z koncepcją zdarzenia wraca u Francuza myślenie w kategoriach metafizyki obecności (by odwołać się do słownika Derridy). Zdarzenie jest tu bowiem czymś o samoistnej, nienegocjowalnej, pozakontekstowej i niesprowadzalnej do dyskursu treści, niejako metafizycznym doświadczeniem wglądu w istotę rzeczy. Warto te kwestie zreferować w miarę dokładnie, bo określają formację intelektualną Badiou. A to jedna ze współrzędnych, które trzeba wziąć pod uwagę, gdy teorie filozofa kojarzy się z ekspresjami z innych sfer, np. z ekspresjami artystycznymi. To naprawdę wiele zmienia, czy autora tekstów, których chcemy użyć jako kontekstu dla dzieła Kantora lub Grotowskiego, możemy nazwać wiernym spadkobiercą postmodernistów, czy raczej antypostmodernistą.

Kufel-Kaszyńska omija inne kwestie, które mogłyby wynikać z uważniejszego przedstawienia sytuacji, w jakiej prace Badiou zdobywają zainteresowanie na początku XXI wieku. Nie omawia np. ówczesnego pejzażu sztuk performatywnych. Szkoda, wydaje się bowiem, że mogłoby to pomóc jej w uporządkowaniu wywodu. Przełom XX i XXI wieku to moment intensywnego powrotu do praktyk performatywnych z lat 60. i 70. W konsekwencji tzw. zwrotu archiwalnego odkrywa się wówczas na nowo klasykę sztuki *performance*. Równolegle (to procesy powiązane) szuka się jakiejś korekty dominujących w poprzednich dekadach tendencji postmodernistycznych. Biorą się z tego ważne projekty muzealne (m.in. Marina Abramovic, Allan Kaprow), ale też rzeczy zupełnie nowe, np. działania środowiska twórców tzw. estetyki relacyjnej. Niewątpliwie ciekawe byłoby wyciągnięcie szerszych wniosków z prostego spostrzeżenia, że owo odradzające

się zainteresowanie praktykami performatywnymi czy sytuacyjnymi w sztuce światowej jest czasowo równoległe z prestiżowym sukcesem Alaina Badiou i innych autorów z nim kojarzonych (Giorgio Agamben, Slavoj Žižek).

Myślę, że tekst Kufel-Kaszyńskiej mogłaby zyskać, gdyby autorka najpierw starannie określiła pozycję Alaina Badiou na mapie współczesnej myśli, następnie pokrótce zanalizowała związki między tezami filozofa a współczesną mu praktyką performatywną i dopiero po wykonaniu tej pracy przeszła do swych zasadniczych analiz. Kantora i Grotowskiego można by wtedy zasadnie pokazać jako twórców, którzy bezpośrednio poprzedzali zwrot postmodernistyczny w kulturze, a w efekcie pozostają dziś ciekawi dla tych, którzy już po postmodernizmie próbują się do niego krytycznie odnieść.

Kolejnym zastanawiającym brakiem w rozprawie Kufel-Kaszyńskiej jest nieobecność jakichkolwiek konkretniejszych odwołań do ustaleń performatyki. Nie ma wątpliwości, że związki koncepcji zdarzenia z argumentami niektórych performatyków warte byłyby analizy. Choćby mocne stanowisko Peggy Phelan (performans wydarza się tylko raz; to, co daje się powtórzyć, przestaje być performansem) wydaje się bliskie propozycjom Badiou. Z drugiej strony, to od performatyków można by wziąć kilka wątpliwości, które byłyby dla Badiou niewygodne. Performatyka – ujmując rzecz najprościej – zajmuje się zachowaniami, które są wykonaniem lub ustaleniem pewnych możliwych do podjęcia scenariuszy czy wzorców. Bardzo ciekawe byłoby przetestowanie Badiou przy użyciu instrumentarium performatyki: czy to, co filozof opisuje jako anarchiczne, zrywające z zasadą powtórzenia zdarzenie, nie jest przez przypadek w jakiejś swojej warstwie powtórzeniem wzorca wcześniej dostępnego? Wdzięcznym przykładem byłby jeden z ulubionych obrazów Badiou: przemówienia Lenina w czasie rewolucji bolszewickiej. Dlaczego mamy widzieć w nich przykład zdarzenia, skoro były na wielu poziomach realizacją wcześniejszych scenariuszy?

Odwołanie do ustaleń performatyki mogłoby dać jeszcze jedną korzyść: pozwolić przeanalizować relacje między kategorią zdarzenia w rozumieniu Badiou a centralną w tradycji performatyki koncepcją zdarzenia liminalnego. Jak wiemy, performatycy wzięli pojęcie liminalności od antropologów (pierwszy w kolejności był Arnold Van Gennep ze swoimi rytami przejścia). Co istotne, opisy zdarzeń liminalnych (odkrywanych zwłaszcza w kulturach tradycyjnych) zaczęły w pewnym momencie inspirować

praktyków teatralnych. Na pewno były inspirujące dla Grotowskiego. Zaskakujące, że Kufel-Kaszyńska nie korzysta z tej sposobności, by wprowadzić ów wątek do swojego tekstu.

Najciekawiej w rozprawie wypadają fragmenty, w których autorka pozostaje blisko materii teatru. Tam język staje się czytelniejszy, przede wszystkim dlatego, że w mniejszym stopniu powtarza niełatwe konstrukcje stylistyczne Badiou. Interpretacja *Księcia Niezłomnego* oraz procesu pracy nad nim przedstawiona w podrozdziale *Umrzeć z miłości* wydaje się równie ryzykowna, co intrygująca. Tu kategorie Badiou pozwalają dotknąć skomplikowanej materii emocjonalnych uwikłań między Ryszardem Cieślakiem a Jerzym Grotowskim bez popadania w sentymentalizm.

Wszystkie te uwagi formułuję w poczuciu, że mamy do czynienia z pracą ciekawą, a przede wszystkim – ambitną. Stosunkowo rzadko polski teatr bywa przywoływany jako przedmiot analizy w tekstach o podobnej skali intelektualnego wyrafinowania. To budzi szacunek, nawet jeśli lektura pozostawia czytelnika z poczuciem pewnej frustracji. Biorąc to pod uwagę, wnioskuję o dopuszczenie mgr Marty Kufel-Kaszyńskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Tawer Kufel