

MACIEJ ROŻAŃSKI

Federal University of Recôncavo da Bahia

<https://orcid.org/0000-0002-1582-9984>

Poetyka pozostałości

The Poetics of Remnants

Abstract

The author of this text reflects on the creative process of *Eradication*, a performance realized by him under the guidance of Naomi Silman (Lume Teatro) in 2024. The analysis also allows for reflection on memory, autofiction, and alternative methods of academic writing that facilitate a connection between the creator and the researcher in a single art-science process. The work oscillates between biographical elements of the wandering author, autofiction inspired by his tumultuous experiences between cultures and various social states. This text consists of travel memories, accounts of disintegration, and strategies for rewriting oneself through the artistic process.

Keywords: scene arts; performatic writing; autofiction

Abstrakt

Autor poddaje refleksji proces twórczy spektaklu *Eradykacja*, zrealizowanego przez niego pod kierunkiem Naomi Silman (Lume Teatro) w 2024 roku. Analiza ta umożliwia również refleksję na temat pamięci, autofikcji i alternatywnych metod pisania naukowego, które pozwalają na połączenie między twórcą a badaczem w jednym procesie sztuki-nauki. Dzieło oscyluje między biograficznymi elementami autora-wędrowca, autofikcją inspirowaną jego oscylowaniem pomiędzy kulturami i różnymi stanami społecznymi. Ten tekst składa się z podróżujących wspomnień, relacji o dezintegracji oraz strategii przepisania samego siebie przez proces artystyczny.

Słowa kluczowe: sztuki sceniczne; pisanie performatywne; autofikcja

O autorze

Maciej Rożański – antropolog i artysta sceniczny mieszkający i tworzący w Brazylii. Jego metoda pracy twórczej opiera się na teatrze fizycznym i studiach performatywnych w perspektywie dekolonialnej. W latach 2003–2007 studiował i współpracował z Zespołem Szkół Teatralnych „Gardzienice”. Obecnie studiuje techniki teatru fizycznego grupy Lume Teatro (UNICAMP, Bразylia). Profesor na Uniwersytecie Federalnym w stanie Bahia CECULT UFRB w obszarze sztuk performatywnych.

Wędrowiec podróżuje z walizką w dłoni. Czego szuka? Dokąd chce dotrzeć? Podobne mu postacie zamieszkują marginesy codzienności. Uczynmy się nie dostrzegać ich nomadycznych, groteskowych i hybrydowych form, istniejących gdzieś na marginesach tożsamości. Jakie historie przechowują w swoich bagażach?¹

Tak zaczyna się synopsis mojego spektaklu *Wykorzenienie*, który miał premierę w Lume Teatro w maju 2024 roku pod kierunkiem Naomi Silman (aktorka-badaczka tego teatru)². W poniższym tekście poddaję refleksji drogę, która doprowadziła mnie do powstania tego spektaklu. Oscyluje on pomiędzy biografią autora, opisującego swoją międzykulturową podróż, oraz autofikcją inspirowaną obrazami intymnej pamięci prowadzącej ku tytułowemu „wykorzenieniu”. Wykorzystując motyw podróży poprzez wspomnienia i praktyki procesu twórczego, poddaję też analizie pewne figury, które dotyczą problematyki tożsamości, jej esencjalnej, opartej na strukturze korzenia koncepcji oraz jej rozmytych i hybrydycznych sfer granicznych (hybrydyczność podaje w wątpliwość samą ideę korzeni). Tekst ten składa się z migrujących wspomnień, relacji z rozpadu i strategii przepisywania, przetwarzania i rekonstrukcji integralności tożsamości. To rodzaj osobistego wyznania, retrospekcji, której stawką jest proces ratowania własnej egzystencjalnej integralności w procesie twórczym. Jest to też próba namysłu nad iluzją absolutyzmów i esencjalizmów kulturowych tożsamości i szukaniem odpowiedzi, które niekoniecznie popadają w relatywizm. Dotykanie materii wspomnień jest bolesne, ale jak wierzę konieczne w procesie odbudowania siebie z pozostałości tego, co przetrwało rozbicie iluzji jednolitej kulturowej i narracyjnej przynależności. Dotykam tu też wielu innych strategii zapisu i twórczości charakterystycznych dla świata postkolonialnego, takich jak poetyka fragmentu, symboliczna antropofagia i łączenie nowych całości z niekompletnych części innych narracji.

Na poziomie teorii proces ten do pewnego stopnia inspirowany jest refleksją nad dychotomią korzenia i kłaczą tożsamości. To zaczerpnięte z myśli Gilles’a Deleuze’a rozróżnienie nabiera nowej głębi w pisarstwie martynikańskiego pisarza Édouarda Glissanta, przeistaczając się w praktyki splatające egzystencję i twórczość. Jego „poetyka relacji” opiera się na spotykaniu tego, co zostaje wyrzucone na brzeg oceanicznego wybrzeża. Figura kłacza nabiera żywych kształtów, dotykając materii życia pozlepianego na kształt tratwy rozbitka: to jeden z wielu hybrydycznych tworów postkolonialnej Ameryki Południowej.

Pisanie i odgrywanie siebie z fragmentów dawnego i nowego „ja” staje się więc strategią przetrwania, zbiega się także z ukazaną w spektaklu wędrówką bohatera. Sztuka jest tu sposobem samouzdrawiania, jest też wy-myśleniem siebie na potrzeby Innego: to część strategii autofikcji³. Kto tu decyduje, co jest prawdą, a co zmy-

Poetyka pozostałości

śleniem? Centralna część tekstu odpowiada egzystencjalnemu terytorium „pomiędzy”. Warto wspomnieć, że Ameryka Południowa inaczej konfrontuje się z pojęciem prawdy i autentyczności. Karnawał spotyka się ze śmiercią, śmiech i wygłup z rozpaczą, religijność z seksualnym ekscesem. Rzeczywiste fragmenty najważniejszych dla mnie wspomnień, na równi ze światem fantazji, posłużyły jako materiał budujący sceniczną tożsamość wyrzutka, błazna i wędrowca. Na tej drodze spotykam też innych wędrowców: postacie hybrydyczne, oscylujące w obszarach granicznych swoich tożsamości. Zastanawiam się nad ontologiami, epistemologiami i poetykami owych miejsc „pomiędzy”. Pojęcie to zapożyczam z twórczości Silviana Santiago:

Między poświęceniem a zabawą, między więzieniem a transgresją, między poddaniem się kodeksowi a agresją, między podporządkowaniem a rebelią, między asymilacją a ekspresją – tam, w tym pozornie pustym miejscu, czasie i miejscu rozboju, tam antropofagiczny rytuał latynoamerykańskiej literatury odnajduje swoje terytorium⁴.

Fakt istnienia tych postaci kwestionuje klasyczne koncepcje centrum i peryferii, linii wyznaczających różnice i ich przynależności. Dedykuję swój tekst i spektakl istotom zamieszkującym ową przestrzeń „pomiędzy” i poszukującym odpowiedzi dotyczących własnej tożsamości. Dokonując transkrypcji przeżyć, odkrywam na nowo ludzi i miejsca: ich cienie przenikają cienkie warstwy istnienia. Jak dotąd udało mi się dryfować na mojej zlepionej na afrobrazylijskim wybrzeżu tratwie. Jestem. Piszę. Mijam inne tratwy i innych podróżników. Pozdrawiam ich. Pozdrawiam też innych, którym się nie udało. Odeszli w ciemnych zaułkach i barach Pelourinho.

Pelourinho (zwane przez mieszkańców Pelô) to część miasta Salvador da Bahia. Powstała jako dzieelnica kolonialnej burżuazji. Z biegiem czasu i wraz z rozwojem miasta na początku XX wieku jej status uległ degradacji: stała się ona miejscem biedy. W 2012 roku, po ukończeniu stypendium



Aktor Maciej Rożalski, spektakl *Erradicação* [Wykorzenienie]. Teatr Lume, 2024. Fot. Alessandro Poeta Soave.

podoktorskiego na Uniwersytecie Federalnym w Bahia, zdecydowałem się pozostać w Brazylii. Z dnia na dzień zostałem bez pracy. Skończył się fantastyczny czas. Pelourinho stało się od tego momentu na wiele lat moim domem, mieszkalem w jego zaułkach. Poczucie trwałej tożsamości powoli zanikało wśród nierozpoznań, nagłych zwrotów egzystencji, rozpuszczało swoją skonsolidowaną formę, zamieszkując miejsca „pomiędzy”. Na tych ulicach doszło jednak także do nieoczekiwanych spotkań: rozbite fragmenty „ja” zaczęły łączyć się w nową, nieoczekiwaną mozaikę: w inną formę życia i sztuki.

Koniec karnawału

Swoją podróż do Brazylii rozpocząłem ponad trzynaście lat temu. W 2012 roku z różnych powodów postanowiłem wyjechać z Polski i poszukać innego centrum i innych korzeni. Po odbyciu dwuletniego stypendium podoktorskiego zdecydowałem się zostać. W tamtym okresie nawet nie wyobrażałem sobie złożoności tego procesu, który doprowadził do rozpadu mojej tożsamości i trwającego do dzisiaj odbudowywania jej. W tej drodze towarzyszy mi poczucie niekompletności.

Opuszczam znane sobie terytoria i wchodzę w niezapowiedziany sposób w świat innych. Jakie są elementy tego złożonego procesu? Co się dzieje z korzeniami drzew, które mnie ukształtowały? Na początku wszystko naprawdę wydawało się snem i zabawą (przyjmując komfortową pozycję podróżnika-badacza, przegapiałem trudną i złożoną historię tego miejsca⁵). Kiedy jednak skończył się *cama-vale*, obudziłem się na pustych ulicach pełnych śladów minionej fiesty. W oczach tubylców zacząłem dostrzegać zmianę mojego dotychczasowego statusu, zaczęły dawać o sobie znać różnice. Kim jest ta dziwna postać, która ugrzęzła w opustoszałym Pelourinho? Niedługo potem pojawiły się wzajemne oczekiwania, których nie byłem w stanie spełnić. Nie byłem już obserwatorem-badaczem, którego celem było pozyskiwanie danych i tworzenie dochodowych projektów. Kim byłem/jestem? Nie w pełni „tu”, już nie „tam”: zdałem sobie sprawę, że statek powrotny do domu odpłynął, a ja zostałem sam w pustym porcie.

Coś powoli i niezauważalnie uwalnia się z mojego ciała i pamięci. Niczym rozbił kontynuuję desperacki proces ratowania pozostałości przedmiotów i codziennych praktyk. Zaczynam tworzyć nowy dom: pojęcie rupieci, fragmentów ocalonych z różnych przemieszczeń i spotkań, szczątków odsłoniętych podczas morskiego odpływu to główne metafory tego procesu. Stworzyłem coś w rodzaju tratwy sklejonej ze starych i nowych wspomnień, która pozwala mi żeglować po obcych mi morzach...

Kryzys

Jestem aktorem teatru fizycznego, inaczej nazywanego „teatrem laboratorium”⁶. Moja podróż naznaczona jest elementami doświadczenia nabytego podczas spotkań z różnymi metodami i szkołami, z mistrzami ekspresji cia-



Bar do Carmo, widok na Ladeira do Carmo. Jedna z tych długich nocy obfitujących w cachacę i „próby zrozumienia”.

ła. Moje ciało i jego gesty stały się rodzajem transkulturowego wehikułu. W tym sensie historia indywidualnej transformacji stała się także poszukiwaniem metody ekspresji. Może to zakotwiczenie w ciele jest dla mnie rodzajem ochrony i sposobem przeżycia? Moje ciało doświadczyło i przyjęło wiele praktyk, które zmieniły mój sposób „rozumienia siebie” jako tworu monokulturowej narracji. Nigdy nie było to jednak przeżycie pełne, technika dostosowana do najdrobniejszych szczegółów, przekazywana przez konkretnego teatralnego mistrza.

Nie wiem, czy to poczucie braku wynikało tylko z mojego prywatnego doświadczenia, czy jest to też symptom czegoś bardziej ogólnego – czasów bez mistrzów? Trochę czasu zajęło mojemu ciału zrozumienie, że towarzyszące mi uczucie niekompletności było stymulowane fragmentacją doświadczeń i wiedzy, które mnie ukształtowały i zostały wykorzenione w wyniku zmiany miejsca, w którym żyję, kultury, języka oraz ciągłych zmian technik aktorskich. W swej drodze przez środowiska teatralne przeszedłem przez kilka technik i metod, ale nigdy nie udało mi się zagłębić w pełni w żadną z nich. Nie udało mi się zostać spadkobiercą określonej koncepcji sztuki i życia: zmiany były tak drastyczne, że jedna czyniła drugą niewidoczną. W Brazylii zdałem sobie sprawę, że teatr fizyczny, którego uczyłem się na początku mojej drogi w Gardzienicach, zaczął zanikać, w czasie gdy zacząłem używać metody „dramaturgii ciała” Augusta Omolu. Po jego śmierci wyuczona metoda ciała znowu zaczęła jakby rozmywać się w wielość nowych form – innych napotkanych technik.

Przez chwilę zacząłem nawet nazywać siebie kulturowym i metodologicznym mieszańcem. I ten moment był jednym z tych, w których poczułem się najbardziej zagubiony w mojej podróży. Stałem przed pytaniem: jak zaakceptować i docenić własną niekompletność jako wartość metodologiczną i egzystencjalną? Z perspektywy czasu widzę w tym coś większego niż tylko indywidualna historia: ta historia utraty łączy się jednocześnie z pewnymi kryzysami reprezentacji i integralności metod i ośrodków artystycznych, które napotkałem w mojej podróży



Spektakl *Erradicação* [Wyrzucenie]. Teatr Lume, 2024. Fot. Alessandro Poeta Soave.

lub których byłem częścią (i kryzysem idei teatru laboratorium w ogóle).

Słynny *Bar do Carmo* znajduje się w specyficznym miejscu Pelourinho, w zagłębieniu pomiędzy dwoma wzgórzami ze wszystkich stron obwieszonymi starymi kamienicami. *Bar do Carmo*: stary przyjaciel naszych nocnych wędrówek! Kiedy zamykano kluby w oświetlonym Pelourinho, kiedy kończyły się imprezy uliczne, ostatnią rzeczą, która nas ratowała, był otwarty do rana *Bar do Carmo*. Wszyscy tu kończyli: znaczenia i normy mieszają się w tym prawdziwym karnawałowym zagłębieniu nocy...

Szukając metody

Spędziłem pięć lat w polskiej szkole teatru fizycznego Gardzienice. To głębokie i złożone doświadczenie zawsze było swego rodzaju podstawą, przewodnikiem dla mo-



Ulice Pelourinho (Salvador de Bahia) nocą.
Fot. Maciej Rożański.

ich przyszłych doświadczeń. Pomimo bezsprzecznej głębi przeżyć i poczucia zamieszkania muszę także przyznać, że opuściłem ten symboliczny dom w poczuciu kryzysu. Być może to rozbicie naczynia mojej integralności i powolny proces sklejanie elementów rozpoczęły się już tam, w momencie mojej ucieczki z tej artystycznej kolebki... Teatr fizyczny przechodzi w ostatnich dziesięcioleciach głęboki kryzys. Dotyczy on hierarchii struktur władzy, postaci „mistrza” i zaistniałych przykładów nadużyć władzy. Grupy teatru fizycznego i wypracowane przez nie techniki wywodzą się z paradygmatu poszukiwania wolności osobistej, oporu wobec systemu, reakcji na przemoc II wojny światowej i tyranię komunizmu w Europie Wschodniej. Podstawą tej metody twórczej było połączenie sztuki, ludzkiej wspólnoty odczuwania i wehikułu mającego prowadzić do osiągnięcia rodzaju wiedzy tajemnej. Aktor, poddając się treningowi, szukał także, jak sformułował to Jerzy Grotowski, różnie rozumianego samopoznania. W tej drodze towarzyszyć miał mu mistrz / przewodnik / dyrektor teatralny. Były wśród nich tak ważne postaci jak Jerzy Grotowski, Eugenio Barba czy Luís Otávio Burnier. Jednak w wielu przypadkach postać mistrza uległa w tych grupach wypaczeniu. My, artyści teatru fizycznego, doświadczaliśmy często dziwnej mieszanki głębokiej wrażliwości, wiedzy łączącej sztukę i duchowość z nadużywaniem tejże wiedzy, dającej naszym przewodnikom władzę. Nie chcę tutaj zagłębiać się w konkretne przypadki nadużyć. W Polsce nie zdawałem sobie sprawy z powagi sytuacji i jej głęboko sprzecznego charakteru. Czułem, bardziej niż rozumiałem, że pewien rodzaj relacji mi nie odpowiada. Dopiero z perspektywy innego czasu i innej przestrzeni oraz po wielu toczących się współcześnie dyskusjach zdałem sobie sprawę, że idea teatru laboratorium

przechodzi głęboki kryzys, którego podstawowym powodem było nadużywanie przywództwa i kryzys hierarchii. Czułem, że nie chcę doświadczać form psychologicznej przemocy w imię sztuki. Szukając innej odpowiedzi w bogactwie afroatlantyckich kultur ciała, uciekłem do Brazylii. Znalazłem nowego mistrza, Augusta Omolu, który zaproponował fascynującą fuzję tańca afromodernistycznego, symboliki orixá i technik teatru fizycznego wywodzących się ze spuścizny Odin Teatret. Propozycja Omolu dała mi szansę na stworzenie nowej syntezy teatru fizycznego, ale bez konieczności akceptacji nadużyć władzy. Nie do końca wszystko było jednak w porządku. Istotnym praktykom ciała w szkole tańca na Pelourinho w Salvadorze towarzyszyło święto niekończącego się karnawału, który łączy doświadczenia przyjemności i przemocy. Kiedy wydawało się, że znalazłem w Brazylii inny dom, mój mistrz został brutalnie zamordowany. Tragedia ta była, niestety, związana z brutalnością nocnego świata Pelourinho. Znowu zostałem sierotą.

Bar do Carmo! Ile razy ratowałeś mnie w twoich pijanych podwojach? Ilu z nas dostało tu szansę i odrodziło się? Pamiętam znajomych, którzy zakończyli życie w tym barze. Pamiętam tych, którzy wspinali się na stoły, aby wznosić wołanie o wolność. Wszystko zmieszane razem: dobro spotyka się ze złem, sacrum z banalnością przetrwania, strach spotyka nadzieję. Dominowało jednak upajające i niepokojące zarazem poczucie nieokreśloności...

Bar do Carmo pozostaje zawsze otwarty. Niepisana zasada lokalu głosi, że nikt nie dotyka klientów baru. Nawet gdy ktoś, jak rozbitek przywiązany do stołu, pozostawał do rana, był bezpieczny. I wszyscy, z różnych miejsc Pelô, w końcu tam spływali. To było jak sieć rybacka wylapująca rozbitków nocy. O tej porze zasady społeczne ulegały odwróceniu. Ocaleni zdejmowali maski i mieszały się w upojeniu dziwną swobodą miejsca „między” wzgórzami Pelô. Ich tożsamość rozmywała się. Wydawało się, że stare mury uwalniają wspomnienia z przeszłości. Brałeś udział w nocnym rytuale tańca cieni.

Poetyka pozostałości

Kontynuowałem naukę tańca i teatru w Bahia. Moje stypendium skończyło się. Zostałem bez pracy, ale wiedziałem, że powrót do Polski nie jest dobrym rozwiązaniem. Pracowałem w tym okresie w wielu miejscach. Byłem nauczycielem języka angielskiego dla kelnerów w barach, nocnym stróżem w hotelu i przewodnikiem turystycznych wycieczek. Ale to, co naprawdę mnie uratowało, to Szkoła Tańca FUNCEB, gdzie w pewnym okresie bywałem codziennie: bez grosza, praktycznie błagając o udział w zajęciach tanecznych Augusta Omolu i innych mistrzów. Otrzymałem wówczas przydomek: „zbiegły gringo”. Wraz z uczniami szkoły otrzymywałem darmowy obiad, często jedyny prawdziwy posiłek w ciągu dnia. Kleiłem te wszystkie nowe doświadczenia, wzbogacając moją artystyczną tratwę. Po drodze spotykałem innych mistrzów i inne techniki. Przez trzynaście lat trenowałem



Spektakl *Erradicação* [Wykorzenienie]. Teatr Lume, 2024.
Fot. Alessandro Poeta Soave.

capoeirę Angola pod okiem wspaniałego mistrza Poloki z grupy Nzinga. Nasze ścieżki rozeszły się, ale do dziś jest jedną z najważniejszych napotkanych w tej wędrówce postaci. W szkole tańca Universidade Federal da Bahia odkryłem subtelne dotknięcie tańca somatycznego i improwizacji. Szukałem kursów teatralnych i bezpłatnych warsztatów fundowanych przez festiwale sztuki. Wszystko to składa się na historię trzynastu lat poszukiwań możliwego zakorzenienia. Ten czas i poznane wówczas techniki „przepisały” moje ciało na nowo.

Wreszcie pojawiły się doświadczenia, które umożliwiły mi zrozumienie skomplikowanych skrzyżowań egzystencji, sztuki i postkolonialnego terytorium, które próbuję dziś opisać. Dziewięć lat temu zostałem profesorem sztuk per-



Spektakl *Erradicação* [Wykorzenienie]. Teatr Lume, 2024.
Fot. Alessandro Poeta Soave.



Spektakl *Erradicação* [Wykorzenienie]. Teatr Lume, 2024.
Fot. Alessandro Poeta Soave.

formatywnych na Uniwersytecie Federalnym Recôncavo da Bahia. Złożone, wyzwajające i pełne wyzwań spotkanie z krainą tradycji afrobrazylijskich i praktyka pedagogiczna ze studentami z Recôncavo wyznaczyła nowe ścieżki. Relacja z kulturą afrobrazylijską, którą tam pogłębiłem, w końcu zaowocowała moją inicjacją w *candomblé*. Poznałem mojego *pai de santos* Gilsona da Cruz, duchowego przywódcę Ilê Axé Omorodé Loni Omorodé Oluayê i moje *orixá* Logun Edê. Znalazłem też wreszcie swój artystyczny dom, odkrywając brazylijski teatr laboratorium Lume Teatro.

Lume Teatro

Lume Teatro istnieje od czterdziestu lat w São Paulo jako Centrum Badań Teatralnych Lume założone przy Uniwersytecie Stanowym w Campinas (UNICAMP). Historia tej grupy rozpoczęła się, kiedy jej twórca Luis Otávio Burnier rozpoczął studia w atelier Étienne'a Decroux. Następnie, po powrocie do Brazylii w 1985 roku, stworzył Lume Teatro. Jego metoda, wywodząca się z pracy Decroux, stała się międzynarodowym punktem odniesienia w badaniach nad sztuką aktorską. Mimo że w 1995 roku Burnier przedwcześnie zmarł, zostawił rozbudowany system aktorski, który opisał w obszernej pracy *Sztuka aktora*⁷.

Lume odkryłem w 2015 roku, zaraz po objęciu stanowiska profesora sztuk scenicznych na Uniwersytecie

Federalnym w Santo Amaro. Pamiętam, jak znajoma aktorka, komentując moje wielorakie poszukiwania metody, powiedziała mi: „jesteś cały jakby wyjęty z Lume”. Zacząłem szukać kontaktu z tą grupą. Niedługo potem udało mi się zapisać na tygodniowe warsztaty aktorki i badaczki Any Cristiny Colli. Warsztaty z Cristiną i późniejsze doświadczenia umożliwiły mi powrót do teatru fizycznego. Był to także powrót do technik cielesnych bez konieczności poddawania się hierarchii. Po śmierci Burniera siedmiu aktorów Lume zdecydowało się kontynuować badania aktorskie w sposób horyzontalny – istnieje więc jedna metoda i siedem różnych sposobów jej rozumienia. Zarówno trening, jak i spektakle są zawsze miejscem negocjacji między pryncypiami metody i nowymi wpływami. Dziewięć lat pogłębiania rozległej techniki scenicznej obecności, którą proponuje Lume, pozwoliło mi symbolicznie wrócić do domu i rozpocząć w sposób świadomy poszukiwanie syntezy dotychczasowych doświadczeń. Pozwoliło mi także uwierzyć, że możliwe jest doświadczenie teatru fizycznego bez guru, na zasadzie horyzontalnej wymiany doświadczeń.

To, co uwiodło mnie od samego początku w pracy badaczy-aktorów tej grupy, to osobliwe podejście do istotnego dla teatru laboratorium paradygmatu pamięci ciała. Lume odwołuje się w swoich praktykach do Grotowskiego i Barby. Grupa proponuje jednak własne rozumienie kwestii pamięci: jest ona wirtualną sferą, w której wspomnienia krzyżują się z wyobraźnią i fikcją. Pamięć zamieszkuje ciało jako obrazy, wrażenia i gesty: praca artystów Lume polega na ich odtąnczeniu. Jest to prawdopodobnie także wpływ tańca Butoh, który był jednym z czynników zewnętrznych płynnie zmieniających pryncypia metody.

Złożony proces przywoływania obrazów i wrażeń zamieszkujących ciało odbywa się w ramach pogłębianej pracy laboratoryjnej, na którą składają się poszukiwanie indywidualnego tańca ciała, techniki klauniarskie (obecność śmiechu i groteski jest tu fundamentalna) oraz tak zwana „*mimesis* ciała”. To ostatnie można by scharakteryzować jako proces wnikliwej i czynnej obserwacji i przetwarzania w ruch sceniczny gestów codzienności. Praca z obrazami ciała stała się dla mnie kluczowa: pozwoliła mi uwolnić nadmiar nagromadzonych wspomnień i praktyk. One prześlizgują się przez ciało w procesie „tańca indywidualnego” (*dança pessoal*). Lume uświadomiło mi, jak bardzo usiłowałem wcześniej racjonalizować swoje doświadczenie. Pokazało mi drogi pozaintelektualnej i intuicyjnej ekspresji pamięci.

To właśnie praktyki tańczenia obrazów ciała umożliwiły mi dotarcie na nowo do odmiennych i często przeciwstawnych technik nagromadzonych cieleśnie i ufundowanie rodzaju wehikułu, który nazywam płynącą tratwą artystycznego rozbitka. Dziś rozumiem, że żadne z tych doświadczeń nie jest ani dominujące, ani pełne: raczej podróżują wspólnie, w powiązanej ze sobą ławicy. Wzajemnie się uzupełniając, tworzą horyzontalną formę życia, która negocjowana jest na skrzyżowaniach i miej-

scach „pomiędzy”. Próbuję ją zrozumieć jako tożsamość formy opartej na przemieszczeniu i ciągłej transformacji, o wielu korzeniach, których kłacza przeplatają się ze sobą.

Dziś rano spędziłem trzy godziny na treningu w sali Lume Teatro. Kiedy jestem sam na sali, dużo chodzę. Okrążam salę wielokrotnie. Zastanawiam się nad powtarzalnością tego aktu. W improwizacji tematy pojawiają się w ciele, niczym przepisywane od nowa linijki tekstu. Luźne słowa wibrują i krążą po wnętrzu ciała. Pobudzone aktem intensywnej uwagi i powtarzania, zaczynają przybierać realne formy i wpisywać się we mnie. Czasami pozostają tylko na chwilę. Czasem proszą, żeby zostać z nimi na dłużej. Pytanie brzmi, jak zaprosić je, aby pozostały? Jak uniknąć zagubienia się w luźnym krajobrazie różnorodnych form zapisu?

Transatlantyk wraca do domu

Polski pisarz i dramaturg Witold Gombrowicz przez 25 lat mieszkał w Argentynie. Fragment jego historii –

ten, który chcę tu przytoczyć – ma miejsce, gdy po tym długim okresie tułaczki wraca on wreszcie do domu, do Europy. Gombrowicz wiezie ze sobą długą historię biedy i powolną drogę do upragnionego uznania. Przywołany moment podróży do Europy był pierwotnym impulsem dla powstania spektaklu *Wykorzenienie*. Zafascynował nas ten krótki moment ześlizgnięcia się w miejsce „pomiędzy” w starannie skonstruowanej biografii artysty.

Rozpoczynając swoją podróż, Gombrowicz opuszcza Argentynę i nie planuje powrotu. Fragment jego *Dziennika* z 1963 roku jest świadectwem tego przemieszczenia, formą pożegnania i otwarcia na nowe perspektywy. To zapis przemyśleń i dylematów egzystencjalnych człowieka będącego w procesie transformacji, którego tożsamość scala droga do wytęsknionej Europy. Wydawało się zatem, że tekst powinien być świadectwem triumfu: znany pisarz emigracyjny wraca do domu, płynie „po uznanie”. Kiedy jednak Gombrowicz wchodzi na statek, jest przeżony. Tekst jest świadectwem niepokoju i konfliktu,



Spektakl *Erradicação* [*Wykorzenienie*]. Teatr Lume, 2024. Fot. Alessandro Poeta Soave.



Spektakl *Erradicação* [Wykorzenie]. Teatr Lume, 2024.
Fot. Alessandro Poeta Soave.

zmagania się z samym pojęciem świadomości, tożsamości i pochodzenia:

A jednak gdy teraz płynął do Europy, już po wszystkim, doskwierała mi wprost tyrańska konieczność osiągnięcia tej przeszłości, uchwycenia jej, tu, w szumie i zamęcie morza, w niepokoju wód, w rozlewności bezbrzeżnej i głucho roztopiającej, sam z odjazdem moim na Atlantyku – i czyż, naprawdę, miałbym być tylko bełkotem chaosu, jak te fale? Jedno stało mi się jasne: ani nawet sprawa świadomości, była to jedynie sprawa namiętności⁸.

We fragmencie *Dziennika* poświęconym podróży autor praktycznie nie porusza kwestii politycznych i planów związanych z powrotem do Europy. Wędruje po pokładzie statku, analizując swoją rozmywającą się w wodach Atlantyku tożsamość. Porównuje ją do maski, kostiumu. „Ameryka. Co to jest ta Ameryka?” – pyta. A najbardziej przeraża go to, że nie znajduje już odpowiedzi ani tej pierwotnej tożsamości sprzed emigracji, przy okazji wielkiego powrotu będzie musiał założyć inną maskę, maskę wielkiego pisarza i europejskiego intelektualisty, który wreszcie może wrócić. Ale powrócić do czego?

Z czym wracasz? Kim teraz jesteś?... a ja mu odpowiem zakłopotanym gestem rąk pustych, wzruszeniem ramion... i może czymś w rodzaju ziewnięcia „aaach, nie wiem, daj mi spokój!” Kołysanie, wiatr, szum, ogromne piętrzenie się i rozbeltanie zlewające się u horyzontu z niebem nieruchomym, które nieruchomością uwieczniało płynność, a w dali mający się z lewej strony brzeg amerykański, jak wstęp do wspomnienia... czyż nie zdobędę się na inną odpowiedź? Argentyna! Argentyna! Jaka Argentyna? A ja... co to jest teraz, to ja?⁹

Gombrowicz nieustannie powraca do tego pytania. Wydaje się, że chodzi o coś więcej niż tylko o rozterki zagubionego w obcym kraju emigranta, który powraca do upragnionego/oryginalnego punktu wyjścia. Aby zrozumieć to zagubienie, trzeba by udać się w podróż przez Atlantyk. Zagubić się i odnaleźć za Gombrowiczem w rzeczywistości postkolonialnego świata, w którym pytanie o tożsamość jest jednym z najbardziej niepewnych i zarazem najbardziej kluczowych. Istotne byłoby zapuścić się śladami biografii, reportaży, starych fotografii i obiektów należących do artystów i pisarzy żyjących i przemieszczających się w realiach tak zwanej emigracji w obu Amerykach. Kiedy czytamy świadectwa Witolda Gombrowicza, Juliana Tuwima, Sławomira Mrożka i wielu innych, odnajdujemy ze zdziwieniem podobne pytania i podobne rozterki, które zdecydowanie odklejają się od romantycznego dyskursu emigracyjnej tęsknoty. Ziemia przodków wydaje się coraz bardziej odrealniona, daleka i dwuwymiarowa. Pozostaje figurą tęsknoty, która ma jednak wtórny charakter. Pojawia się frustracja, niepewność, ale też rozgardiasz, upojenie, intensywność przeżyć. Wspomnienia przybierają formy groteskowe, powierzchowne i nieuporządkowane. Przywołuję to doświadczenie Gombrowicza jako jedno z dla mnie najważniejszych, aby zrozumieć stan rozpadu i poszukiwania nowego porządku siebie samego. Znajduję w tym egzystencjalnym zawieszeniu powinowactwo z moimi własnymi doświadczeniami. Mimo że *Wykorzenie* nie podążyło wprost śladami historii Gombrowicza, to jednak dzielę z nim głęboki egzystencjalny niepokój, świadectwo rozpadu i poszukiwania zlepiętego z fragmentów integralności „ja”. Jak nie stać się „bełkotem oceanicznego chaosu”?

Trening fizyczny podwyższa temperaturę mojego ciała. Eksperymentuję z obrazami, kształtami i słowami. W improwizacji rozrywam i łączę fragmenty czegoś dziwnego, brutalnego i bekształtnego. W tym braku formy czai się niebezpieczeństwo. Czasami mam wrażenie, że jeśli moje działanie nie nabierze formy, moja świadomość zostanie pożarta. W tym ryzyku odnajduję uczucie strachu, ale także przyjemności i pożądania. Aby uniknąć pożarcia, trzymam się metody, rytmu i powtórzenia. Podążam za rytuałem powtarzania. Powtórzenie pozwala mi słyszeć echo głosów ukrytych pod powierzchnią skóry. W surowości mięsa i delikatnym zapachu gotowanych przypraw.

Czasami wydaje mi się, że praca na sali ćwiczeń to sposób na walkę z upływem czasu i chaosem narracji. Szukam sposobów na zatrzymanie na dłużej przeżytych tematów, inspiracji i wspomnień. Szukam sposobu na to, aby pozostały.

Wykorzenie – terytorium „pomiędzy”

Wykorzenie powstało w formie spektaklu-performansu. Wykorzystuję w nim poetykę autofikcji opartej na moich własnych wspomnieniach – polskiego artysty naturalizowanego w Brazylii, zagubionego i odnalezionego w Ameryce Południowej. Pod kierunkiem reżyserki

przedstawienia Naomi Silman wnikam głębiej w miejsce „pomiędzy” różnymi tożsamościami i maskami codziennego życia. Silman cały czas powtarzała: „Nie interesują mnie już iluzje teatru, chcę dotrzeć do cielesności Innego”. Pracując z obrazami pamięci, w groteskowy sposób je przetwarzając, spektakl nieustannie prowokuje widza. Nie ma tu norm lub biograficznych faktów: autofikcjonalna formuła umożliwiła zrzucenie masek i dotknięcie tego, co pozostaje istotne w zmiennym chaosie pamięci.

Pierwszą inspiracją do powstania spektaklu była lektura *Dziennika* Gombrowicza z 1963 roku: podstawowe kwestie tego krótkiego tekstu pozostały aktualne w naszej pracy laboratoryjnej. Fascynowała mnie sytuacja człowieka przechodzącego radykalną przemianę tożsamości, która doprowadza go na skraj siebie. Jest w tym rytuał utrwalania pamięci, ale nie tylko to: Gombrowicz sprawia wrażenie uwięzionego w czasie i przestrzeni morskiej podróży. Tak naprawdę ten argentyński Gombrowicz nie dojedzie już nigdy do Europy – utknął na zawsze w miejscu „pomiędzy” koncepcjami, planami i punktami dojścia. Przypominało mi to w jakiś sposób moje wieczne godziny w Barze do Carmo i skłoniło do pytania o to, co zawierają nasze własne wspomnienia. Bezużyteczne elementy, niedokończone historie tworzą większość prowizorycznych tożsamości społecznych. Co jednak pozostaje po odrzuceniu powierzchownych fragmentów biografii? Jakie doświadczenia i obrazy pamięci budują tę najbardziej intymną i afektywną część „ja”?

Spektakl *Wykorzenienie* łączy groteskę z nostalgią, żart z egzystencjalnym drżeniem. Bohater porusza się poza określonym czasem i przestrzenią. Podobnie jak Gombrowicz trwa zawieszony w wiecznej, groteskowej i nostalgicznej podróży przez obrazy pamięci samego siebie.

Celem spektaklu było ukazanie standardów zachowań, postaw i masek, jako sztucznych elementów, które umożliwiają byt społeczny, ale także normalizują przemoc i uprzedzenia. W trakcie spektaklu bohater – „zwyczajny człowiek” – zaczyna budować z wyjętych z walizki bezużytecznych przedmiotów oraz ze wspomnień swoją sceniczną tożsamość i przekonywać nas o jej znaczeniu. W groteskowy sposób powtarza podczas tego procesu standardy społeczne i uprzedzenia. Łączy śmiech z brutalnym sposobem bycia. Te działania pozwalają mu utwierdzić się we własnym istnieniu, ale zarazem pokazują powierzchowność wyznaczających jego istnienie standardów.

Dzielę z autorem *Dziennika*, jak sądzę, doświadczenie hybrydowej sfery nieosadzenia, której ciągła zmienność kwestionuje znaczenie przynależności zbudowanej z granic i form zakorzenienia. On, by nie stanąć twarzą w twarz z przerażającym pytaniem o rzeczywiste istnienie siebie samego, ucieka jednak w groteskę. Co zawierają moje własne wspomnienia oprócz garści faktów? Dlaczego muszę zachowywać je w pamięci? Bezużyteczne elementy, fragmenty wspomnień, społeczne performansy i niedokończone historie tworzą moją powierzchniową tożsamość. Co pozostaje, gdy zdejmę z siebie to „bełkotanie chaosu”?



Spektakl *Erradicação* [Wykorzenienie]. Teatr Lume, 2024.
Fot. Alessandro Poeta Soave.

Wraz z Naomi Silman pytamy o to, jakie są najbardziej podstawowe obrazy istnienia i co pozostanie, kiedy pozbędziemy się wszystkich masek. Niebezpieczne pytanie, ponieważ niesie ze sobą ryzyko utonięcia, zniknięcia w pustce. W procesie pracy laboratoryjnej zaczęliśmy tańczyć i improwizować z obrazami pamięci. Fragmenty, fotografie, obrazy, które zaczęły się pojawiać, są oderwane od linearnej formy. Dlaczego osoba chora na Alzheimera pamięta niektóre wyrwane z kontekstu obrazy nawet w zaawansowanym etapie choroby? Dlaczego pamięta, jak powrócić do domu dzieciństwa lub smak ulubionych wiśniowych cukierków?

Porzuciliśmy wszelki porządek: zaczęliśmy tańczyć i zanurzać się w obrazach. Wiśniowe cukierki uwielbiała do końca życia moja chora na Alzheimera babcia. Przechowywała je w przepastnych torbach upchniętych w różnych przestrzeniach domu. Wiedziała także, jak dotrzeć pociągiem do miasta swojego dzieciństwa. Uciekała, by dotrzeć zawsze do tego samego miejsca: rodzinnego domu w Żąbkach. Te proste wspomnienia chorej kobiety u kresu życia stały się motywem przewodnim historii powstawania tego spektaklu. Potem zaczęły przychodzić inne: dresiarские odżywki i strój, sprośne żarty hydraulika, polskiego emigranta, który naprawiał rury w łazience angielskiego domu Naomi. Zdjęcie mojej mamy na plaży. Zapach morza na wakacjach w Dębках. Efemeryczne obrazy przeszłości...

W tej podróży towarzyszyła mi od początku fotografia mojej matki. Stare, czarno-białe zdjęcie uśmiechniętej młodej kobiety na nadmorskiej plaży. Piękna i tragiczna – w trakcie realizacji spektaklu coraz bardziej – autofikcyjna historia matki od początku obecna jest na scenie i w subtelny, ale zdecydowany sposób przejmując kontrolę nad sceniczną akcją. Postać matki zaczyna ingerować w powierzchowne i grubiańskie zachowanie podróżnika, doprowadzając w końcu do odrzucenia społecznie go definiujących masek. W tym procesie widz jest świadkiem kryzysu miłości, samotności i śmierci matki jako historii wypartej ze świadomości postaci scenicznej / rzeczywistego człowieka. Akceptacja tej tragedii prowadzi do rytuału usuwania masek i maczystowskich uprzedzeń bohatera. Ślady pamięci prowadzą go do akceptacji wypartej afektywnej strony własnej natury. Historia osobistych i autofikcyjnych poszukiwań bohatera scenicznego opowiada w ten sposób o międzyludzkim poszukiwaniu pojednania z afektywną stroną samego siebie.

Tańczone obrazy pamięci nie zawsze odpowiadają na wezwanie. Aby przeistoczyły się w to, co Lume nazywa matrycami energetycznymi, ciało musi wejść w żywy kontakt z obrazem/wspomnieniem. Pewnego dnia, po długich miesiącach prób, zdjęcie młodej dziewczyny/matki zaczęło odpowiadać i oddziaływać na ciało performera. Przyszła do mojego ciała poprzez pozę młodej, zakochanej kobiety ustawiającej się do kamery na plaży nad Bałtykiem. Pamiętam to pierwsze ostre, krystalicznie czyste uczucie. Taniec matki pojawił się po wielu dniach prób. Wyglądała, jakby wytrąciła się z cząsteczek mojego ciała. I od pierwszej chwili tańczyła stanowczo, delikatnie i nostalgicznie. Wydawała się przemawiać do mnie poprzez czas i przestrzeń. Taniec od pierwszego razu pojawił się w tej właśnie formie. Nigdy niczego w nim nie zmieniliśmy. To był jej taniec wpisany w moje ciało. Delikatna i szczęśliwa, przemówiła do mnie ze starej fotografii zrobionej na plaży pół wieku temu. Reszta spektaklu to tak naprawdę komentarz dotyczący spotkania z tym jednym obrazem pamięci. Pewnie to niewiele, prawie nic, ale dla nas był to najważniejszy moment. W tym ryzyku zapomnienia nieznaledzenia niczego, przekształcenia się w „bełkot chaosu” odnalazłem gest miłości zakodowany w postawie ciała i uśmiechu tej młodej, szczęśliwej kobiety.

Tożsamość wody

Młody, fantasmagoryczny chłopiec, którego wędrownika niestrudzenie wytyczała, niewidzialną jak przepływ nocy, granicę pomiędzy wodą a lądem. Nadaliśmy mu dowolne imię, gdyż na żadne nie reaguje. Któregoś ranka poruszył się i zaczął iść wzdłuż wybrzeża. Nie chciał mówić, nie rozpoznając żadnego możliwego języka¹⁰.

Czy da się całkowicie przetłumaczyć siebie na inną kulturę? Czy mieszkanie danej kultury może naprawdę zrozumieć Innego? Czy mogę stać się tubylcem z wyboru, czy też zawsze pozostanę zawieszony pośrodku?

I wreszcie, co to znaczy być częścią kultury? (synopsis spektaklu *Wykorzenienie*).

Żegluję dalej na tej wątej tratwie wspomnień. Podążam za Gombrowiczem zagubionym pośród fragmentów i masek własnej egzystencji. Osobą, która niespodziewanie przybyła z kolejnym impulsem i pomocą w momencie zagubienia, był martynikański pisarz, dramaturg i filozof Édouard Glissant. Podobnie jak Paul Gilroy lub Joseph Roach próbował scharakteryzować doświadczenie specyfiki terytorium i uchwycić narrację afrykańskich diaspor w postkolonialnym atlantyckim świecie.

„Witaj, stary oceanie”. Przetrzymujesz na swoich grzbietach głuchą łódź naszych narodzin, Twoje otchłanie to nasza własna nieświadomość, zaorana ulotnymi wspomnieniami. [...] Nie tylko partykularna wiedza, apetyt, cierpienie i radość konkretnego ludu, ale wiedza Całości, która wzrasta wraz z byciem w otchłani i która w Całości uwalnia wiedzę o Relacji¹¹.

Glissant nie zgadza się z kategoriami poetyckimi i estetycznymi narzuconymi przez myśl zachodnią. Postuluje „(prze)wy-obrażanie sobie świata” oraz kategorii takich jak terytorium, przynależność i tożsamość. Postuluje nowy typ poetyki oparty na diasporycznym doświadczeniu świata w ciągłym ruchu, przeobrażającego się. Atlantyk to terytorium naznaczone gęstą siecią symboli i artefaktów z przeszłości. Pierwszą i najważniejszą z nich jest niezagojona blizna niewolnictwa. Jak jednak pisze Glissant, pamięć o kolonializmie napotyka niezliczoną ilość innych narracji opartych na doświadczeniu ciągłego wysiedlenia. Jednym z najważniejszych punktów jego szerokiej i poetyckiej propozycji „(prze)wy-obrażania” rzeczywistości jest oparcie koncepcji tożsamości na „poetyce relacji”. Glissant twierdzi, że tożsamość oparta na głęboko zakorzenionym doświadczeniu jest i zawsze była iluzją. Zapożyczając od Deleuze’a termin „kłącza”, proponuje identyfikację i definicję zjawisk kulturowych z perspektywy dynamiki i przemienności ruchów diasporycznych. Atlantyczne doświadczenie utraty korzeni wiąże ze zjawiskiem, które nazywa „ciągłością w nieciągłości”, podczas gdy inny myśliciel afroatlantycki, Paul Gilroy, określa je jako „zmienną identyczność”. Obaj poszukują modelu, który odchodzi od esencjalistycznej koncepcji tożsamości, ale nie popada w relatywizm. Glissant pisze o autentyczności i głębi tego, co nazywa „Relacją”. Ta tożsamość jest fragmentaryczna, ale zawsze żywa i otwarta na doświadczenia spotkania. Glissant w pierwszym rozdziale swojej *Poetyki relacji* mówi o dwóch typach nomadów: tym wyznaczonym przez punkt przeznaczenia (narracje o podboju i dominacji) oraz tym krążącym (charakteryzującym się przemieszczeniem jako podstawą tożsamości).

Wbrew pozorom Gombrowicz nie podróżuje transatlantykiem, kierując się logiką „od punktu A do punktu B”. Jego dziennik ukazuje go raczej w zawieszeniu.

Pozostaje na pokładzie tego statku jako postać o nomadycznej tożsamości, pozbawiona drogi do domu. Autor porównuje morze z własną tożsamością, rozprasza się jak krople wody, określa relację swojego ciała do bezmiarów oceanu. I wydaje się, że Glissant odpowiada na tę obawę:

Zatem wykorzenienie może prowadzić do tożsamości, wygnanie może okazać się owocne, gdy przeżywa się je nie jako poszerzanie posiadanego terytorium (nomadyzm strzały), ale jako poszukiwanie Innego (nomadyzm krążeń). Wyobrażenie całości pozwala na te odchylenia¹².

Woda i morska podróż służą do opisanego modelu sytuacji egzystencjalnej zarówno we fragmencie dzieła Gombrowicza, jak i w koncepcji Glissanta. Woda pojawia się w nich jako kwintesencja ciągłości ruchu. To coś więcej niż tylko kolejna wersja relatywizmu: „krążący nomada” powraca do konkretnych sytuacji i spotkań, uczy się tego, co nazwać można „poetyką spotkania”. Obrazy, zapachy, doznania, twarze i gesty tworzą tożsamość podążającą za rytmem przypływów i odpływów oceanu. Pamięć jest zawsze fragmentaryczna i intymna, ale dla Glissanta ma strukturę zbliżoną do podróży – zbędny szczegół, kolor starego plakatu na ścianie to wyzwalacz, które przenoszą nas w czasie. Docierania do pamięci przechowywanej przez wodę i tożsamości samej wody nie osiąga się poprzez odkopywanie starych dokumentów z archiwum, ale poprzez odwiedzanie dawnych punktów nomadycznych przemieszczeń. Próba dopasowania się do języków Innych, nauka nowego ciała, oduczenie się starego, ucieczka od zgiełku, znikanie wśród innych ciał – to strategie nomadycznej samoidentyfikacji. Centralnym punktem tak rozumianej praktyki egzystencjalnej jest odkrycie płynnej tożsamości na poziomie komunikacji cielesnej. Procesy wykorzenienia i inkulturacji zachodzą tu głównie na poziomie ciała: każdy akt komunikacji jest powierzchowny, jeśli nie dotyczy intymnych wspomnień, subiektywnej wizji ciała podlegającego ciągłej transformacji.

Myślenie wędrowne nie jest ani apolityczne, ani antynomiczne w stosunku do poszukiwania tożsamości, która w ostatecznym rozrachunku jest niczym innym jak poszukiwaniem wolności w określonym czasie i przestrzeni. Jeżeli przeciwstawia się nietolerancji terytorialnej opartej na koncepcji specyficznego korzenia tożsamości [...], to dlatego, że w koncepcji Poetyki Relacyjnej ten, który znajduje się w ciągłym ruchu i transformacji, nie jest już podróżnikiem, odkrywcą czy zdobywcą – stara się zrozumieć świat jako całość. Poszukuje świadomości, że ta całość nigdy nie będzie dla niego dostępna. Na tym właśnie polega ulotne piękno¹³.

Dla Glissanta nie tylko kultura wokół-Atlantyku¹⁴, ale kultura współczesna w ogóle, ma charakter kłacz:

nie jest statyczna, zawsze negocjuje różne koncepcje płci, rasy i symbolicznej normatywności. Zakorzenienie jest dla Glissanta iluzją, zastyganiem w konkretnym doświadczeniu i na określonym terytorium. Konstruowanie tożsamości opartej na istotnych korzeniach w konkretnym kontekście geograficznym i historycznym uważa on za europocentryczną iluzję. Procesy ruchu polegające na przechodzeniu z jednego punktu do drugiego nazywa „inwazyjnym nomadyzmem” – w przeciwieństwie do „krążącego nomadyzmu”. Uważa tę strategię za równie niebezpieczną jak iluzja wertykalnego korzenia tożsamości, usprawiedliwiająca wszelkiego rodzaju inwazję opartą na przekonaniu o wyższości własnej tożsamości nad inną. Ta sama krytyka dotyczy romantycznej koncepcji emigranta, dla którego pełnia istnienia realizuje się w powrocie do krainy przodków, a miejsce wygnania jest jedynie tymczasowym i mniej wartościowym przystankiem.

W tym sensie koncepcja Glissanta wzbogaciła spektakl *Wyskok*. Aby dostrzec „ulotne piękno Całości”, które proponuje pisarz, należy podjąć ryzyko. Spektakl pokazuje utratę pozostałości, które uwięziły mnie w tożsamości zbudowanej na solidnych korzeniach pochodzenia. Początek *Wyskoku* naprawdę zaczął wyłaniać się na wygiętych starością stołach Baru do Carmo: nie wiedziałem, że w tym bolesnym i odurzającym procesie wyłania się nowa tożsamość. Odnajduję tu symboliczne powinowactwo ze starym Gombrowiczem przemieniającym się w krople morskiej bryzy. Główną postacią spektaklu jest wędrowiec, którego tożsamość wyznacza ruch w tę i z powrotem. Dla Glissanta ruch nomadyczny ma swoją własną tożsamość, która wyraża się w praktykach podróżowania, translokacjach i powrotach do stałych punktów podróży. Impulsem są tu pojawiające się obrazy i wspomnienia nomadów. Dla nas impulsem była miłość zapisana w starych fotografiach, w zagięciach i zakamarkach czasu.

* Jest to skrócona wersja tekstu, który ukazał się pierwotnie jako *A poética dos cacos* w brazylijskim piśmie „Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas” (2024, nr 55).

Przypisy

- ¹ W tekście zaproponowano alternatywny rodzaj zapisu. Tekst oznaczony kursywą został wykorzystany w celu udokumentowania indywidualnych doświadczeń autora. Ten rodzaj performatywnego zapisu doświadczenia był stosowany przez badaczy proponujących metody pisania performatywnego, takich jak Ana Cristina Colla czy Leonora Fabião, aby podkreślić ścisłą relację pomiędzy badaniami naukowymi a procesem twórczym w tak zwanych metodologiach badań sztuki-nauki.
- ² Teatr Lume jest istniejącą od 40 lat brazylijską grupą teatru fizycznego. Ponadto pragnę wyrazić tym tekstem wdzięczność Naomi Silman oraz Anie Cristinie Colli (inna aktorka-badaczka Lume), która podczas naszych rozmów i badań zrealizowanych w trakcie projektu podoktorskiego realizo-



Spektakl *Erradicação* [Wyrzucenie]. Teatr Lume, 2024. Fot. Alessandro Poeta Soave.

wanego w Lume w latach 2024–2025 pracowała ze mną nad pierwszymi wersjami niniejszego tekstu.

³ Serge Doubrovsky, *O último eu*, [w:] Jovita Maria Gerheim Noronha (red.), *Ensaio sobre a autoficção*, przeł. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes, Editora UFMG, Belo Horizonte 2014.

⁴ Silviano Santiago, *Uma leitura nos trópicos*, Rocco, Rio de Janeiro 2000, s. 26.

⁵ Podstawowa różnica polega na tym, czy twoja włóczga była wynikiem wyboru, czy też efektem historycznego, kolonialnego wymuszenia. „Przestrzeń wokół-atlantycka” niesie ze sobą niezliczone narracje włóczgi. Większość z nich była spowodowana patologicznym i dewastującym procesem kolonialnym i niewolniczym. Inne narracje opowiadają o translokacjach uciekinierów z wojen światowych, emigracjach i poszukiwaniu przetrwania. Jednak wszystkie odnajdują się w figurze „krążących nomadów” jak nazywa Édouard Glissant zamieszkujące „chaos świata” postacie. Ci włóczdzy mają różne pochodzenie i mam świadomość, że konteksty ich tożsamości i początkowe możliwości ekonomiczne też są różne. Jednak wszystkie te postacie spotykają się w miejscach „pomiedzy”, opowiadając nieustannie i wciąż na nowo swoje historie.

⁶ Termin „teatr fizyczny” to bardzo szerokie pojęcie. W swoich badaniach skupiam się na zjawisku artystycznym, które

opiera się na ekspresji cielesnej, ale obejmuje także konteksty społeczne, badania antropologiczne i elementy rytualne. Te ruchy artystyczne zyskały swoje nazwy, takie jak na przykład: „laboratoria artystyczne” (Jerzy Grotowski), „teatr antropologiczny” (Jerzy Grotowski), „konstelacje teatralne” (Włodzimierz Staniewski), „pływające wyspy” czy „trzeci teatr” (Eugenio Barba). Obok tych twórców należałoby wymienić innych artystów, utożsamiających się z tym zjawiskiem: Living Theatre, Lume Teatro, Joseph Chaikin z grupą Open Theatre, Tadashi Suzuki, Peter Brook i wielu innych.

⁷ Luis Otavio Burnier, *A arte de ator*, Editora de Unicamp, Campinas 2009.

⁸ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1961–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 96.

⁹ Tamże, s. 94.

¹⁰ Édouard Glissant, *Poética da Relação*, przeł. Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira, Bazar do tempo, Rio de Janeiro 2021, s. 151.

¹¹ Tamże, s. 31.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Sformułowanie Josepha Roucha z książki *Cities of the Death. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996.