

Arkadiusz Rogoziński*

PRACA W PROCESIE JAKO FORMA PRACY W SPOŁECZEŃSTWIE ZINFORMATYZOWANYM – NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI TZW. TEATRÓW NIEZAWODOWYCH¹

Wprowadzenie

Czy potraktowanie pracy jako formy komunikacji dorosłej jednostki ze społeczeństwem przyniosłoby jakieś korzyści – a jeśli tak, to jakie? Wśród wielu konsekwencji przyjęcia takiego podejścia znajdzie się również taka, która pozwoli dostrzec możliwy podział pracy na komunikatywną i niekomunikatywną. Ryzykując nieporozumienie, pozwolę sobie nazwać je: pracą „cywilizowaną” i pracą „barbarzyńską”. Ta pierwsza mieści się w ramach uznawanych wartości i jako praca jest zrozumiała. Niezależnie od tego, na czym jej wykonywanie polega, współtworzy system, który pozwala na jej rozpoznanie – co w konsekwencji przekłada się na jej wymierność. Ta druga jest niewiadomą. Najprawdopodobniej coś się w jej wyniku dokonuje, ale nie jest oczywiste – co takiego?

* Arkadiusz Rogoziński – teatrolog, doktorant w Katedrze Socjologii Kultury Instytutu Socjologii, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-255 Łódź, ul. Polskiej Organizacji Wojskowej 3/5.

¹ Niniejszy tekst nie został przygotowany jako wystąpienie na konferencję „Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie. Aktor”, czego bardzo żałuję. Zrozumiałem w trakcie jego przygotowania, że pomysł, iż w teatrze właśnie można szukać „nowych form” organizacji pracy, które mogą mieć uniwersalne zastosowanie, musiał zakiełkować w mojej głowie w czasie studiów w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego. Postanowiłem napisać swoje niewygodne wystąpienie. Oto ono.

Brak komunikatywności będzie w tej sytuacji symetryczny, a niezrozumienie jednakowe po obu stronach.

Czy praca „barbarzyńska” i niekomunikatywna w ogóle istnieje? Na pewno istnieje praca nastawiona na proces – nie budzi to większych wątpliwości. Problem raczej w tym, że paradoksalnie przyjęło się mówić – „praca w procesie” o „efektach” tejże pracy. A o rzeczywistym procesie i pracy – ani słowa. W dodatku etykieta ta bywa często przyczepiana wyłącznie w celu zamaskowania braku jakiegokolwiek pracy. Stąd ciągle poszukiwanie języka do zrozumienia pracy, która nie tyle jest, ile się staje. Co więcej, stając się – za każdym razem wikła w sieć zależności nie „fragmenty” jednostek i otoczenia, ale całych zaangażowanych w nią ludzi, „połykając” ich niejako razem z kulturą, naturą i środowiskiem, ignorując wszelkie podziały – w tym przestrzeni i czasu.

Najbardziej przejmującym „świadcstwem”, jakie na temat pracy można odszukać jest, jak sądzę, znany fragment z *Promethidiona* Cypriana Norwida:

Bo nie jest światło, by pod korcem stało,
Ani sól ziemi do przypraw kuchennych,
Bo piękno na to jest, by zachwycalo
Do pracy, praca, by się zmartwychwstało².

Fraza to niezwykle przekonująca i obrosła wielką literaturą przedmiotu, problem jednak zaczyna się, gdy podejmujemy próbę prostego wytłumaczenia – o co w tej pracy chodzi? O „zmartwychwstanie”? Możliwe, ale to żadne wyjaśnienie. Jaką rolę w tej pracy odgrywa „piękno”, poza tym, że najwyraźniej jest ono siłą napędową twórczości? Czy z tych kilku słów – z dezynwolturą nie bacząc na wielką liczbę ich krytycznych interpretacji – da się uzyskać, na użytek tej refleksji, jakiś bardzo uproszczony model?

Niewątpliwie obraz pracy, jaki przedstawił Norwid, jest tu bardzo dynamiczny. Kierując się własnym doświadczeniem, „zachwyty” chciałbym pojmować jako zjawisko wyłamujące się z ram określonego czasu i ograniczonej przestrzeni. To w kontekście pracy pierwiastek dość osobliwy, a jednak wydaje się tu bardzo stosowny.

Trzy pierwsze elementy Norwidowej kompozycji układają się w kształt przedziwnego akceleratora, zbudowanego za pomocą piękna, zachwyty i pracy; akceleratora, który wystrzeliwuje tworzącego człowieka w nieznanym, ale

² Cyprian Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, wyd. 3 zmienione, t. 2, *Poematy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 293.

jednak określonym kierunku – „zmartwychwstania”. To musi być wieloetapowy proces! A i samo urządzenie, nawet jeśli złożone z trzech tylko elementów, wymaga bardzo wyjątkowych umiejętności, by podolać jego obsłudze.

Powróciwszy do lektur i doświadczeń związanych z teatrem zwanym „nieprofesjonalnym”, amatorskim, np. teatrem osób z niepełnosprawnościami, teatrem dziecięcym, teatrem społeczności lokalnych itp., dostrzegłem w nich przede wszystkim ogromną walkę ludzi pochłoniętych nie tylko samą pracą w tych teatrach, ale także starających się na wszelkie sposoby ten rodzaj pracy zakomunikować innym. „Praca w procesie”, „praca nienastawiona na produkt”, to sformułowania, które stale powracają. Prowokujące pytania stawiane przez lata badań nad tym zjawiskiem, pytania o miejsce teatru niezawodowego (w tym głównie teatru osób z niepełnosprawnościami) pomiędzy sztuką a terapią, które „dzieją się”, ale często ani jedno, ani drugie nie stanowi celu prowadzonego działania – również zdają się sugerować, że istnieje rodzaj pracy, o którym nie potrafimy mówić. Chciałbym się zastanowić – dlaczego?

Sytuacja ta ma swoje całkiem realne konsekwencje. Praca „barbarzyńska” jest odsyłana tam, gdzie jej miejsce. Prawdą jest, że od 40–50 lat następują w tym obszarze widoczne zmiany. Na przykład praca kobiet wychowujących dzieci stopniowo staje się pracą „cywilizowaną”, co wiąże się z podniesieniem jej statusu oraz uznaniem, że należy się za nią wynagrodzenie. Jednak w przypadku teatru nie chodzi o to, aby „cywilizować” pracę „niezawodowych” grup teatralnych, czy też laboratoriów (którymi się zajmuję, a które często, uważając się za wzory profesjonalizmu, też popadają w niemałe kłopoty tuż poza granicami swojego własnego świata). Jeśli miałbym tu nakreślić światopoglądowy wymiar moich poszukiwań, to chodziłoby raczej o to, aby uznać, że jest jeszcze jedna, odmienna forma pracy – i należy pozwolić jej rozwijać się w spokoju.

Chciałbym zatem zastanowić się, jak praca w teatrze „niezawodowym” wpisuje się w szerszy kontekst zjawisk związanych z pracą „niekomunikatywną”, i co – w ostateczności – może z tego wynikać.

Rozbieg – Praca w procesie

Kiedy w 1995 roku Toon Baro przyjechał do Łodzi na I Międzynarodowe Spotkania Teatralne „Terapia i Teatr”, miał do przekazania taką oto wiadomość:

[...] ponad roku temu zostaliśmy zaproszeni do Łodzi, aby zagrać tu naszą ostatnią sztukę [...]. Minął rok i nie możemy jej zagrać, ponieważ moi aktorzy, niepełnosprawni umysłowo dorośli ludzie, powiedzieli: nie. Odmówili gry! Po roku

prezentowania przedstawienia, po z górą dwudziestu spektaklach, po czterech tygodniach gościnnych występów w Niemczech, postanowili przestać grać tę sztukę³.

Aby pozwolić słuchaczom swojego wystąpienia zrozumieć, co się stało, Toon Baro opowiadał o metodach pracy, wyraźnie zakładając, że w jakiś sposób tłumaczą one zachowanie jego – jak podkreślał – profesjonalnych aktorów. Oczywiście nalegam na zapoznanie się z całą wypowiedzią reżysera; a mogąc tu przytoczyć zaledwie niewielki jej fragment, wybieram następujący: „Rozgrzewka – to nie relaksujące bieganie dookoła, ale poznanie własnego ciała, w każdym momencie jego ekspresji w sposób zdumiewająco intensywny i skoncentrowany”⁴.

Jeśli wczytać się w wypowiedź reżysera, odmowa grania przedstawienia jest w jego oczach wynikiem „profesjonalizacji” zespołu – chociaż nie wyraża tego przekonania wprost. Rodzi to jednak pewne pytania. „Intensywność i koncentracja, poznanie własnego ciała w momencie ekspresji” to wszystko pojęcia dobrze nam znane. W ten sposób, przynajmniej w sferze deklaracji, pracuje większość zawodowych grup aktorów na całym świecie – i to niezależnie od tego czy wiedzą skąd ten model pracy pochodzi, czy też nie. Jednak w tym wypadku praca aktorów w oczywisty sposób została podporządkowana jakiejś wartości dodatkowej. Nie wnikając w szczegóły (których i tak nie sposób ustalić...) śmiem twierdzić, że mamy tu do czynienia z opisem zespołu, który dostrzegł, że w jego pracy zakończył się pewien proces i – z uwagi na swój profesjonalizm – zdecydował się iść dalej.

Wracając do myśli Norwida: to chyba ten moment, w którym praca nie wynika z „zachwytu”, a zatem nie ma sensu jej kontynuować, ponieważ w ten sposób przestaje być pracą, a staje się czymś innym, może np. innym rodzajem pracy, ale najwyraźniej na tyle innym, że zostaje podjęta decyzja o powstrzymaniu się od jej wykonywania. Czy da się powiedzieć, co znika z pracy, w której ustaje proces?

W *Encyklopedii socjologii* pod hasłem *Praca* czytamy: „Tradycyjnie wyróżnia się trzy nastawienia do pracy: punitywne, instrumentalne i autoteliczne”⁵.

³ Toon Baro, *Metoda i podstawowe idee pracy teatralnej z ludźmi niepełnosprawnymi umysłowo*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999, s. 75.

⁴ *Ibidem*, s. 79.

⁵ Wiesława Kozek, *Praca*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 3, red. nauk. H. Domański i in., PAN, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000, s. 176.

Terminy te nie wymagają chyba wyjaśnień. Dalej znajduje się jeszcze następująca uwaga:

Warto w tym miejscu przywołać pojęcie samorealizacji w pracy, które jako koncepcja pojawiło się w Europie w XIX w., a oznaczało spełnienie się jednostki poprzez pracę, pełen jej rozwój osobisty i realizację zdolności. Ideał ten podnoszą zgodnie neomarksizm i katolicka nauka społeczna⁶.

Czy praca, którą wykonują np. aktorzy teatrów osób z niepełnosprawnościami czy aktorzy dzieci, jest nastawiona na samorealizację? Często, w pewnym sensie – tak, ale przecież nie zawsze, a do tego – nie wprost. Czy jest to praca autoteliczna? Z relacji twórców wynikałoby, że może tak się zdarzać, ale rzadko, bo jaki to miałoby sens? Punitywne lub instrumentalne? To, w teorii przynajmniej, właściwie niemożliwe. Oczywiście zdarzają się sytuacje, w których praca teatralna jest realizowana w sposób, który wygląda jak przymus i kara, ale nie to przecież jest jej intencją. Zaś o podejściu instrumentalnym trudno mówić, bowiem społeczeństwo nie dostrzega zbyt wielu korzyści z tej pracy, oraz w zdecydowanej większości przypadków odmawia za nią wynagrodzenia – mówimy rzecz jasna o aktorach.

Jeśli sprowadzimy pracę do opisu wykonywanych czynności, z trudem będziemy mogli znaleźć różnicę między przedstawieniem będącym pracą z wciąż żywym procesem, a takim, w którym proces się zatrzymał. Ja przynajmniej nie wiedziałbym, jak taki opis stworzyć na podstawie nazywania poszczególnych czynności. Różnica jednak być musi. Niestety, nie zdołam przywołać tu innych przykładów, ale ten z Theater Tartaar wydaje się i tak najlepszy – więc do niego wracam. Nawet jeżeli przyjmiemy, że aktorom Toona Baro graniu starej sztuki najzwyczajniej już się znudziło, nie ułatwia to odpowiedzi na pytanie – dlaczego?

Jeżeli wyobrazimy sobie grę w chowanego i grupę dzieci, która się w nią bawi, jak bardzo absurdalne byłoby, gdyby dzieci te za każdym razem bawiły się dokładnie tak samo. Chowały w tych samych miejscach, przybiegały w tym samym czasie, były tak samo zaskoczone tym, co się dzieje. Tutaj zaczynają pojawiać się pytania – zadawane wszak już od końca XIX w. – jak aktorzy mają pracować, skoro każe się im bawić w chowanego w miejscu bez kryjówek?

Odpowiedzi na to pytanie są, jak sądzę, przynajmniej dwie. Jedna – „cywilizowana”, druga zaś – „barbarzyńska”. Ta pierwsza mówi: udawać tak dobrze, że się bawią, aby nikt się nie zorientował, że jest inaczej. Ta druga: znaleźć sposób, aby naprawdę się bawić za każdym razem.

⁶ *Ibidem*.

Mając świadomość, że próby opisu pracy „barbarzyńskiej” będą bełkotliwe, sugeruję odwołać się do takich pojęć jak: przepływ, ruch, zmiana, wymiana, działanie się, stwarzanie, albo Fluxus, jako odnoszących się bezpośrednio do najłatwiej dostrzegalnej cechy procesu. Pozostawiając na boku rozważania dotyczące związków między działalnością licznych artystów – i nie tylko artystów – z Fluxusem związanych, a pojęciem pracy w procesie, wróćmy do aktorów, pracujących nad „poznaniem własnego ciała, w każdym momencie jego ekspresji w sposób zdumiewająco intensywny i skoncentrowany”. Gdyby tylko o to chodziło, trening taki nie przeszkadzałby w odegraniu przedstawienia nawet sto razy w ciągu miesiąca, przeciwnie – byłby bardzo pomocny (i często tak właśnie jest). Jeżeli jednak przestaniemy myśleć o tym, co zostało lub też nie zostało zrobione, a przestawimy się na myślenie o tym, co się wydarzyło i jakie doświadczenia były w to zaangażowane – wtedy powoli możemy zacząć dostrzegać, że naprawdę mamy przed sobą jakiś nie do końca dobrze opisany rodzaj pracy.

Nowy Świat. Praca w świecie wymiany informacji z prędkością światła

W tytule wspominam społeczeństwo z informatyzowane, czas się do niego odnieść. Wprawdzie komputery mają zasadnicze znaczenie w tym, co mam teraz do powiedzenia, jednak na ich temat będzie tu bardzo niewiele. Chciałbym jedynie zarysować kontekst, w którym praca „cywilizowana” i „barbarzyńska” mogą zostać powiązane z innymi pojęciami.

Jeden z najbardziej syntetycznych obrazów tego, co może stać się z wartościami w świecie zdominowanym przez media elektroniczne zawdzięczamy, jak wiadomo, Marshalowi McLuhanowi, którego teksty w miarę rozwoju technologii urastają w oczach niektórych badaczy niemal do rangi prorocstwa. W swojej najsłynniejszej książce z 1964 roku pt. *Understanding media*, w której znajdujemy legendarne przesłanie: „The medium is the message”, McLuhan w różnych miejscach wypowiadał się na temat przyszłości pracy⁷. Nie są to wypowiedzi układające się w bezsprzecznie spójną całość; zasadniczo jednak praca to dla niego mechaniczna produkcja dóbr (więc artyści nie pracują), która jest skazana na wymarcie z uwagi na przejście od świata zdominowanego przez media mechaniczne do świata zdominowanego przez media elektroniczne.

⁷ Por. Marshal McLuhan, *Understanding media. The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge, London 1994, s. 61, 137, 138, 140, 194, 235, 243.

Według badacza istotą problemu jest niemożność zwizualizowania informacji, jakie w świecie zorganizowanym przez informacje przepływające z prędkością światła pozostają do naszej dyspozycji. W jednym z przykładów przywołuje McLuhan problem, jaki miałby fizyk starający się zobrazować świat subatomowy, co siłą rzeczy przyniosłoby efekt daleki od subtelnej natury zjawisk badanych przez fizykę (wtedy chyba jeszcze nie uczono tego w szkołach) i konkluduje, że problem ten doprowadzi do zaniknięcia pracy podzielonej na specjalizację, na rzecz przypominającego plemienną organizację „zbieractwa” informacji.

Today information-gathering resumes the inclusive concept of “culture”, exactly as the primitive food-gatherer worked in complete equilibrium with his entire environment. Our quarry now, in the nomadic and “workless” world, is knowledge and insight into the creative processes of life and society⁸.

Można się spierać z McLuhanem co do szczegółów, ale trudno mu odmówić racji w kwestii zasady. Jego przewidywania, że praca zniknie lub przemieni się w rodzaj artystycznego zbieractwa informacji w duchu plemiennym są sformułowane językiem bardziej poetyckim niż naukowym; może właśnie dzięki temu tak łatwo trafiają do wyobraźni – ale wymagają pewnych wyjaśnień.

Problem istotnie tkwi w wizualizacji. Jest on dobrze widoczny w wypadku fizyki, która tylko dzięki swemu autorytetowi – zbudowanemu przez stulecia skutecznego zajmowania się rzeczami, których nie widać – może sobie teraz pozwolić na zajmowanie się rzeczami, o których nie da się nic powiedzieć. Oczywiście nie da się powiedzieć nie dlatego, że nieokreśloność jest jakąś immanentną cechą tych rzeczy – jakież to dziwne tak myśleć! – ale dlatego, że mamy do tego nieodpowiednie narzędzia.

Jednoczesność oraz natychmiastowość procesów, w których bierzemy udział, będąc częściami z informatyzowanego społeczeństwa, skutkują według McLuhana nieprzystawalnością do nich istniejących form wymiany opartych na pieniądzu, przesuwając przedmiot wymiany z produktu na proces⁹. Rozpoznanie problemu pracy w świecie mediów elektronicznych – jako

⁸ *Ibidem*, s. 138–139: „Dzisiaj zbieractwo-informacyjne podejmuje inkluzywny koncept »kultury«, dokładnie jak prymitywny zbieracz jedzenia pracował w zupełnej równowadze z całym środowiskiem. Nasz teren teraz, w nomadycznym i »bezpracowym« świecie, to wiedza i zrozumienie kreatywnych procesów życia i społeczeństwa”. Tłumaczenie moje – A.R.

⁹ Por. *ibidem*. Przesłanie to zostało zrozumiane i wykorzystane przez twórców Bit-Coína, pierwszej waluty opartej na wartości informacji. Najprawdopodobniej jest to projekt będący formą przejściową, jednak jego intencja jest w tym kontekście czytelna.

konsekwencji zmiany percepcji czasu i przestrzeni – może się wydawać odrobinę ekstrawaganckie, ale powinno być zrozumiałe dla ludzi teatru, ponieważ w ich wypadku w szczególności pociąga za sobą potrzebę dostrzeżenia nowych form wyrazu, a co za tym idzie – nowych form pracy.

Co do tego, że żyjemy w świecie rządzoneym przez elektroniczne media, dzisiaj nie ma już wątpliwości. Wiele z przewidzianych przez McLuhana mechanizmów, jak zanik specjalizacji pracy lub łączenie się wszystkich dziedzin akademickich w jedną – też da się zauważyć.

Praca w nomadycznym, plemiennym społeczeństwie zbieraczy informacji będzie musiała przestrzegać reguł tego nowego świata. Przede wszystkim: nie może być mechaniczna. Po drugie, aby nadążyć za nowym modelem, będzie dotyczyć wszystkiego jednocześnie i nie da się jej zaklasyfikować w żadnym konkretnym miejscu. A już na pewno – praca w tym z informatyzowanym świecie nie będzie podlegać starym podziałom, które wypracowane zostały w przemysłowym wieku XIX, jak podział na „zawodowców” i „amatorów”.

Wiek XX zrobił wiele, szczególnie w naszej części Europy, aby absurdalne rzeczy przechodziły nam przed nosem niezauważone. W tej samej książce, w której znajduje się wykład Toona Baro, są też między innymi wypowiedzi Koerta Dekkera i Daphne M. Payne¹⁰, których autorzy zwracają uwagę na absurdy lub wręcz głupotę i ignorancję ludzi spotykających się z ich pracą. Wybrałem fragment wypowiedzi holenderskiego reżysera:

Podstawową trudność stanowi dla wielu określenie naszego statusu. Dowiedziałem się, że jest kilka opcji w rozumieniu słowa: profesjonalny. Zdarzało się, że ten sam fundusz w Rotterdamie wspierał nas w jednym roku (w oparciu o opinię, że jesteśmy profesjonalną grupą), w następnym roku uznawano nas za amatorów, a ostatnia odpowiedź była w tym względzie doprawdy zaskakująca: jesteśmy zbyt profesjonalni¹¹.

Traktowanie pracy w procesie, lub, jak wolę, pracy barbarzyńskiej – co mam nadzieję w kontekście koncepcji McLuhana jest już nieco mniej rażącym terminem – jak pracy mechanicznej jest absurdem, ale może niewynikającym bezpośrednio z bezmyślności. Jeśli popatrzymy na zjawisko pracy i jego

¹⁰ Zob. Koert Dekker, *Prezentacja metody pracy teatralnej Theater Maatwerk*, oraz Daphne M. Payne, *Teatr niesłyszących: czy „terapia” to właściwe określenie?*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Polski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999, s. 85–91, s. 93–98.

¹¹ *Ibidem*, s. 90–91.

XIX-wieczne rozumienie, a potem na niemechaniczną pracę w procesie – to Theater Maatwerk jest z punktu widzenia pracy „cywilizowanej”, paradoksalnie, teatrem zbyt profesjonalnym, a jednocześnie profesjonalnym i amatorskim.

Chciałbym zamknąć ten fragment wypowiedzią reżysera, który słynął z obsesyjnego nieomal akcentowania znaczenia pracy i „zawodowstwa”:

Teatr w swojej dotychczasowej inkarnacji zaczyna stawać się anachronizmem. Przez szereg tysiącleci był jedyną sztuką komponującą dzieło nie ze statycznego obrazu, nie z abstrakcyjnego dźwięku, nie ze słownego zapisu, ale z „ożywionego faktu”, „wydarzenia” albo raczej z całego łańcucha „ożywionych faktów” wypełnionych działaniem żywych ludzi oraz funkcjonalnym tłem przestrzennym. [...] Rozwój filmu, udźwiękowienie i wyjście w obraz panoramiczny, film trójwymiarowy i perspektywy dalszego gwałtownego rozwoju bazy technicznej filmu – wszystko to powoli stawia teatr (jako „sztukę faktu”) w sytuacji anachronizmu. [...] Dlatego nie sposób nie docenić jednocześnie sztuki, która zrodziła się niemal równocześnie z filmem, a mianowicie autonomicznej inscenizacji teatralnej, XX-wiecznej reżyserii¹².

To oczywiście Jerzy Grotowski, który wprost łączył nową formę pracy teatralnej z rozwojem sztuki filmowej, trochę jakby zapominając, że (w szczególności po drugiej stronie Atlantyku) to jest może nie tyle sztuka, ile przede wszystkim przemysł. Najwyraźniej jednak rozwój mediów i technologii był dla Grotowskiego w oczywisty sposób powiązany z koniecznością zmian w teatrze.

Świat technologii elektronicznych oparty na satelitach, komputerach, smartfonach i wirtualnej rzeczywistości ma niemniejszy wpływ na teatr niż udźwiękowienie kina czy zastosowanie panoramy, a dwudziestowieczna reżyseria – pospołu z zawodowstwem i innymi tworamii ery przemysłu i specjalizacji – są podobnie anachroniczne jak formy teatru, które do lamusa odsyłał Grotowski. Zresztą, on akurat najpewniej o tym wiedział.

Hannibal ante portas

Nowe formy pracy wprowadzone zostaną wcześniej czy później do obiegu „cywilizowanego”, a z czasem go zastąpią – o ile tylko McLuhan miał rację, a wiele obecnie wskazuje na to, że ją miał. Mało zresztą prawdopodobne, aby teatr

¹² Jerzy Grotowski, *Wokół teatru przyszłości*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. A. Adamecka-Sitek i in., Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa–Wrocław 2012, s. 133.

– szczególnie teatr zwany „niezawodowym” – miał w tym procesie swój zauważalny udział; przynajmniej w takiej perspektywie, w jakiej pracą zajmują się na przykład koncepty Human Resources Management. To jednak tam praca „barbarzyńska” wkracza z największymi sukcesami w postaci zmian, które w super-nowoczesnych biurach dla genialnych programistów są wprowadzane przez największe firmy komputerowe świata. W końcu przetwarzanie informacji to praca nastawiona na proces, mimo tego, że nadal sprzedać można głównie produkt.

Bardziej interesujące jest przyjrzenie się temu, jak praca nastawiona na proces w teatrze wchodzi w interakcję z pracą nastawioną na produkt, również w teatrze. Powróć do Toona Baro i jego wypowiedzi z 1995 roku:

Po rozgrzewce, relaksacji, ćwiczeniach koncentracji, eksperymentujemy z językiem i ruchem w improwizacjach. Wszystkie improwizacje mają swe źródło w woli i osobowości grającego, co umożliwia zachowanie poczucia bezpieczeństwa aktorów – tak fizycznego, jak i psychicznego komfortu – oraz zapewnia zdolność sprostania wyznaczonym sobie rolom¹³.

Od czasów Konstantina Stanisławskiego, Władimira Niemirowicza-Danzenki i innych reformatorów teatru treningowi aktorskiemu poświęca się bardzo dużo uwagi. Często – wzorem Stanisławskiego – mówiąc o nim „praca aktora nad czymś”. Obecnie trening aktorski może być tak bardzo rozbudowany, iż bez trudu mogą sobie wyobrazić aktorów, którzy po kilkudziesięciu latach spędzonych na scenie nadal z zapalem poznają nowe techniki. Dlaczego nie mieliby się ciągle rozwijać? Zauważmy jednak, że Toon Baro nie przywiózł ze sobą podręcznika do ćwiczeń ani zestawu recept co robić, gdy napotkasz problem X czy sytuację Y. Wyzwania, którym należy sprostać w pracy aktorskiej, dotyczą „woli i osobowości” grającego, a te nie dadzą się ująć w reguły.

Z drugiej strony, w artykule z 2002 roku Ian Watson tak opisał zakresy i możliwości treningu aktorskiego w Nowym Yorku:

An actor can study any number of techniques and approaches to theatre in the city, ranging from home-grown variations of Stanislavsky to the Suzuki Method, from Balinese dance drama to the mask work of France's Jacques Lecoq, from classical British vocal technique to Roy Hart's multi-national eclectic experiments with voice, or from Chinese Tai-Chi to the Israeli Moshe Feldenkrais's take on movement. There are many more¹⁴.

¹³ Toon Baro, *Metoda...*, s. 79.

¹⁴ Ian Watson, *Culture, Memory, and American Performer Training*, „New Theatre Quarterly”, February 2003, vol. XIX, part 1, s. 40: „Aktor może studiować w mieście

Podejście takie, rozpowszechnione w Stanach Zjednoczonych, jest – jak można sądzić – zakorzenione w przemysłowym podziale pracy – to wszak Amerykanie doprowadzili taką postawę do absolutnej perfekcji. Oznacza ona, że potrzeba rozpoznania siebie oraz bycia rozpoznanym jako osoba profesjonalna jest tam niezwykle mocno utrwalaona i ma duży wpływ na zachowanie. Nigdzie indziej na świecie zmiany wywołane przez media elektroniczne nie są tak silne. Widać to w infrastrukturze, polityce, ekonomii, a także w sztuce. Kiedyś „profesjonalny aktor” po prostu trenowałby wiele godzin dziennie, pewnie postaralby się o dyplom potwierdzający jego umiejętności i poszukał mistrza, pod którego okiem mógłby się rozwijać. Nawet jeśli jego praca byłaby mechaniczna – nie stanowiłoby to istotnej przeszkody; pewnie chciałby grać w filmach, a przy amerykańskiej prędkości produkcji nie ma czasu na proces.

W naszej globalnej wiosce wyraźnie słychać tam tamy nowych elektronicznych mediów – by jeszcze raz przywołać McLuhana; „wytworzony” w przemysłowym XIX w. aktor został wystawiony na świat, w którym pojęcie pracy przechodzi radykalne zmiany. Na domiar złego – zmiany nie do końca nazwane. Ten aktor będzie ćwiczył taniec brzucha, jogę, recytował Williama Shakespeare’a, jeździł konno, pływał z wielorybami, poznawał techniki dramowe i podejmował jeszcze sto tysięcy innych czynności.

Chciałbym podkreślić – ja tego nie oceniam! Tak jest i już: to właśnie się dzieje. Powodem podobnego stanu, moim zdaniem, jest właśnie rozwój technologii, który nastąpił tak szybko, że nie zdążyliśmy się jeszcze przestawić z jednego systemu na drugi. Nawet jeśli w latach 60. pojawiały się silne prądy, które starały się na podobną sytuację zareagować humanistycznym sprzeciwem, tempo zmian technologicznych okazało się za szybkie – być może po raz pierwszy – nawet dla sztuki.

Jeśli jednak praca w procesie, zwana tu – przyznaję, przewrotnie – pracą „barbarzyńską”, miałaby budować nadzieję, szansę aktywności i kreacji artystów i nieartystów – to nie powinna być mylona z pracą nastawioną na produkt, zwaną tu pracą „cywilizowaną”. Rodzaje rozgrzewki, ćwiczeń oddechowych, stanów skupienia, ruchu itd. bardzo łatwo ze sobą pomylić, bowiem nie każdy

dowolną liczbę technik i podejść do teatru, poczynając od tutejszych wariacji na temat Stanisławskiego a na metodzie Suzukiego kończąc, od tańca z Bali po francuskie techniki pracy z maską Jacquesa Lecoqa, od klasycznych brytyjskich technik wokalnych po międzynarodowe, eklektyczne eksperymenty z głosem Roya Harta, lub od chińskiego Tai-Chi po pochodzącego z Izraela Moshe Feldenkraisa podejście do ruchu. Jest tego znacznie więcej”. Tłumaczenie moje – A.R.

potrafi proces zobaczyć: trzeba starać się zrozumieć, na czym polega sekret aktorów Toona Baro.

Peter Brook, kończąc swoją książkę pt. *Wolność i łaska. Rozważania o Szekspirze* (*The Quality of Mercy. Reflections on Shakespeare*), napisał słowa (wokół których uporczywie krążyła refleksja autora tego artykułu), nazywające i rozstrzygające także tajemnicę aktorów Theater Tartaar: „Szekspir. Quality. Forma. Tu bierze początek nasza praca. Praca, której nigdy nie będzie końca”¹⁵.

Bibliografia

- Baro, Toon, *Metoda i podstawowe idee pracy teatralnej z ludźmi niepełnosprawnymi umysłowo*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999.
- Brook, Peter, *Wolność i łaska. Rozważania o Szekspirze*, tłum. A. Pokojska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Dekker, Koert, *Prezentacja metody pracy teatralnej Theater Maatwerk*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999.
- Grotowski, Jerzy, *Wokół teatru przyszłości*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa–Wrocław 2012.
- Kozek, Wiesława, *Praca*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, red. H. Domański, W. Morawski, J. Mucha, M. Ofierska, J. Szacki, M. Ziółkowski, t. 3, PAN, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000.
- McLuhan, Marshal, *Understanding media. The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge, London 1994.
- Norwid, Cyprian, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, wyd. 3 zmienione, t. 2, *Poematy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Payne, Daphne M., *Teatr niesłyszących: czy „terapia” to właściwe określenie?*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999.
- Watson, Ian, *Culture, Memory, and American Performer Training*, „New Theatre Quarterly”, February 2003, vol. XIX, part 1.

¹⁵ Peter Brook, *Wolność i łaska. Rozważania o Szekspirze*, tłum. A. Pokojska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Abstract

Work in the process as a form of work in an informative society, on the example of activates of so-called unprofessional theatre groups

Many aspects of our lives were created in the industrial age, and in the digital era need to change. Work is perhaps the one that will change the most. The author tries to follow the concept of work as process, proposing to think of work as a mean of communication which could be understandable or not, calling the two types “civilized” and “barbaric”. He claims that classifications of work drawn from the XIXth century are no longer valid in the XXIst. As an example of how “work as process” seems “barbaric” he follows how work of “unprofessional” theater groups is often misunderstood.