

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Katedra Dramatu, Teatru i Widowisk

Aktorstwo studyjne: poszukiwania, kształcenie, postawa

Agnieszka Pietkiewicz

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. UAM dr. hab. Grzegorza Ziółkowskiego

Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego o nr 2014/15/N/HS2/03844 finansowanego ze
środków Narodowego Centrum Nauki

Spis treści

Wprowadzenie	6
Przykłady – bezpośrednia i pośrednia recepcja.....	7
Glosarium	13
Plan pracy.....	18
Podejście badawcze.....	21
Stan badań na gruncie polskim i włoskim.....	24

Rozdział I.

Aktorstwo studyjne – kontekst i źródła.....	35
1.1 Oficjalne szkolnictwo teatralne, a recepcja Grotowskiego	36
1.2 Aktorski byt i niebyt.....	42
1.3 Aktorstwo studyjne wobec modelu tradycyjnego i performatywno-postdramatycznego ..	45
1.4 Źródła aktorstwa studyjnego. Uobecniona utopia?	57
1.5 Stosunek Grotowskiego do aktorstwa	68
1.6 Gardzienice – matecznik	75
1.6.1 Grotowski i Staniewski. O podejściu do pracy z ciałem i głosem	85

Rozdział II.

Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards	95
2.1 Richards – Grotowski.....	96
2.2 Przemiana ciałoświadomości i jej elementy.....	97
2.3 <i>Focused</i> i <i>Open</i> – dwie linie poszukiwań Workcenter	114
2.3.1 <i>Electric Party</i>	119
2.3.2 <i>The Living Room</i> – publiczne <i>autopoiesis</i>	123

Rozdział III.

Aktorstwo we współczesnych polskich teatrach nurtu studyjno-laboratoryjnego: w poszukiwaniu wspólnych wyznaczników	129
3.1 „Polski teatr przemiany”, „teatr z ducha muzyki” a tradycja studyjna	130
3.2 Przykłady polskich teatrów i projektów o charakterze studyjnym	132

3.2.1 Teatr Pieśń Kozła	134
3.2.2 Teatr ZAR	135
3.2.3 Teatr CHOREA.....	138
3.2.4 Teatr Wiejski „Węgajty”	139
3.2.5 Schola Teatru Węgajty	142
3.2.6 Studium Teatralne	144
3.3 Postawa: zwrot ku tradycji, romantyzm, antyk	146
3.4 Od rytualności w teatrze do człowieka religijnego	155
3.5 Muzyka jako cywilizacyjne narzędzie – różnice pomiędzy tradycyjnym i nowoczesnym ujęciem muzyki, rys współczesnych tendencji w jej nauczaniu	163
3.6 Poszukiwania: podejście do muzyki i jej sposoby realizacji.....	167
3.7 Wychodząc od ruchu – sposoby pracy z ciałem i głosem w spektaklu	180
3.8 Stosunek do tekstu i jego sposoby realizacji	198
3.9 Kształcenie: trening a spektakl, przykłady ćwiczeń i strategii twórczych	205
3.9.1 Bieg.....	207
3.9.2 Balans przestrzeni	208
3.9.3 Strategia koła: improwizacja rytmiczna, głosowa lub akrobatyczna.....	209
3.9.4 Improwizacja	210
3.9.5 Praca z partnerem, impulsy	211

Rozdział IV.

Aktorstwo studyjne we Włoszech	213
4.1 „Opóźnienie” teatru włoskiego	214
4.1.1 Po wojnie	217
4.2 Grotowski we Włoszech (i Barba w Polsce)	221
4.3 Linia Odinowska	227
4.3.1 Młodsze zjawiska	231
4.3.2 Reżyserzy nurtu oficjalnego: Tiezzi, Bacci, Vacis.....	232

Rozdział V.

Aktorstwo w projekcie „Regula contra Regulam”	237
5.1 Teatro la Madrugada i terminowanie Raúla Iaizy w Odin Teatret	238
5.2 „Regula contra Regulam” – zamknięta i otwarta grupa, cel projektu	245

5.3 <i>Fuga sul Training</i>	247
5.4 Trening w projekcie „Regula”	250
5.4.1 Rozgrzewka – od indywidualności do grupowości	250
5.4.2 Plastyka ciała (prowadzący Raúl Iaiza)	251
5.4.3 <i>Floor work</i> (prowadząca Roberta Secchi)	256
5.4.4 Akrobacje (prowadzący Raúl Iaiza)	259
5.5 Rytm i temporytm – zarys tendencji	266
5.5.1 Rytm w treningu Reguli (prowadzący Raúl Iaiza)	268
5.6 Muzyka w „Reguli” – <i>hear training</i>	271
5.6.1 Instrument a twórczość sceniczna	275
5.7 Przejście od pracy muzycznej do teatralnej	278
5.8. Metoda „działań fizycznych” i <i>body schema process</i>	282
5.9 Tworzenie śladów postaci.....	287
5.10 Tekst	295
5.11 Relacja treningu do twórczości	297

Rozdział VI.

Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore di Domenico Castaldo	301
6.1 Komediody gen kultury włoskiej	302
6.2 Trzy formacje	303
6.3 Znaczenie tradycji komicznej w twórczości Laboratorio i jej związek z nurtem laboratoryjno-studyjnym	312
6.3.1 <i>Lider-Capocomico</i>	312
6.3.2 Nurt dwudziestowiecznej tradycji komicznej, a twórczość Laboratorio.....	314
6.3.3 Osamotnienie	315
6.3.4 Autotradycja	316
6.3.5 Synkretyczność języka	317
6.3.6 Intertekstualność	317
6.3.7 Preekspresywność.....	318
6.3.8 Bezpośredni kontakt z widzem.....	319
6.4 Najważniejsze przedstawienia i projekty Laboratorio (1997–2016).....	322
6.4.1 <i>Tamerlano</i>	322
6.4.2 Krąg spektakli politycznych	323
6.4.3 Spektakle o tematyce mistycznej.....	326

6.4.4 Spektakle mistyczne w stylu musicalowym	328
6.4.5 „Liturgia”	330
6.5 Narzędzia pracy aktorskiej: <i>Motions</i> , <i>trening</i> , śpiew	333
6.5.1 <i>Motions</i>	335
6.5.1.1 Opis techniczny	336
6.5.1.2 Strój	337
6.5.1.3 <i>Stand</i>	338
6.5.1.4 <i>Primar</i>	338
6.5.1.5 Pierwszy cykl	338
6.5.1.6 Obrót	339
6.5.1.7 Cykl drugi	339
6.5.1.8 Cykl trzeci	339
6.5.1.9 Zenit-nadir	340
6.5.1.10 Znaczenie <i>Motions</i>	340
6.5.2 <i>Trening</i>	347
6.5.2.1 Etap skojarzeń	350
6.5.2.2 Pojęcie temporytmu w Laboratorio	353
6.5.2.3 <i>Embodied mind</i>	355
6.5.3 Pieśń w Laboratorio	358
6.5.3.1 Jak budowana jest pieśń w Laboratorio	362
6.5.3.2 Analiza psychofizyczna w nauce pieśni	363
6.5.3.3 Rola emocji i skojarzeń w śpiewie	366
6.5.3.4 Przejście od pieśni do akcji	367
Zakończenie	372
Wyzwania	376
ANEKS	379
Bibliografia cytowana w pracy i uzupełniająca	389
Spis wywiadów	406
Spis nagrań filmowych	406

Wprowadzenie

Nie istnieje jedna właściwa i powszechnie obowiązująca odpowiedź na pytanie: na czym polega fenomen teatru? Żyjemy w czasach, w których teatr wciąż poszerza swoje środki wyrazu, wykraczając poza klasycznie przyjęte definicje, dostosowuje się do wymogów teraźniejszości, która tak bardzo naznaczona jest wszechobecnością mediów. Jerzy Limon – anglista, pisarz i dyrektor Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego – dostrzega w takim procesie zagrożenie prowadzące do zatarcia granic i określoności teatru, a w szczególności sztuki aktorskiej. Jego zdaniem¹, najnowszy nurt postdramatyczny jest bardziej domeną sztuki krytycznej niż sztuki teatru, neguje bowiem sferę znakowości, odbierając aktorowi jego podstawową funkcję, która polega na kreacji iluzji. Czy ten proces zmierza do wyrugowania aktorstwa, czy jest może kolejną próbą reinterpretacji sztuki aktorskiej? Pytanie o fenomen teatru jest zasadne dziś ze zdwojoną siłą, gdyż teatrowi, póki co, udało się przetrwać kryzys związany z większą popularnością innych mediów. Wielu badaczy i artystów jest zgodnych, że o niepowtarzalności teatru świadczy żywa obecność aktora i relacja, którą tworzy on z widzami. Pytanie o współczesny teatr powinno zatem w dużej mierze dotyczyć kondycji współczesnego aktorstwa.

Celem mojej rozprawy doktorskiej zatytułowanej „Aktorstwo studyjne: poszukiwania, kształcenie, postawa” jest refleksja nad jedną z ważnych odmian sztuki aktorskiej, realizowaną współcześnie (na przełomie XX i XXI wieku) w teatrach, które przynależą do tradycji studyjno-laboratoryjnej.

Mam nadzieję, że praca ta przyczyni się do zdarcia zasłony enigmatyczności, która wisi nad opisywanym aktorstwem i odsłonięcia jego bardziej obiektywnych cech. Chciałabym pokazać, że ten rodzaj sztuki aktorskiej, tak jak inne wzorce, posiada swoje wyraźne wyznaczniki i oparty jest na konkretnych technikach gry.

Nieopisany dotąd należycie model aktorstwa zakorzeniony jest w praktyce i badaniach nad naturą tej sztuki, przeprowadzonych przez polskiego reżysera teatralnego Jerzego Grotowskiego, a także twórców takich, jak Eugenio Barba (włoski reżyser, założyciel Odin Teatret) czy Włodzimierz Staniewski (założyciel Europejskiego Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”), w pewnym stopniu inspirujących się jego dorobkiem artystycznym i/lub twórczo odnoszącym się do niego. Odmiana tego aktorstwa znacząco różni się od aktorstwa uprawianego w teatrach repertuarowych, bazujących na tekstach dramatycznych. Jest też inna

¹ Zob. Jerzy Limon, *Brzmienia czasu. O aktorstwie i mowie scenicznej*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 14.

od dokonań teatru alternatywnego (choć na tym polu pojawiają się zbieżności). Aktorstwo w opisywanym nurcie cechuje odwołanie do niektórych ideałów studyjności teatralnej z początku XX wieku. Kluczowymi pojęciami dla jego opisu i zarazem jego wyznacznikami są moim zdaniem: poszukiwania, kształcenie i postawa. W model ten wpisana jest potrzeba pogłębiania rzemiosła poprzez różnego rodzaju poszukiwania artystyczne i eksperymenty. Jednym z ich efektów jest tworzenie nowych, alternatywnych metod nauczania, które twórcy wykorzystują w procesie kształcenia swoich adeptów. Oba wyznaczniki, mające charakter artystyczny, dopełniane są przez postawę, która wykracza poza obręb sztuki i jest związana z potrzebą rozwoju osobistego i ustosunkowania się do określonych wzorców tradycji.

Pojęcie studyjności w pierwszej kolejności przywołuje tradycję rosyjskich studiów teatralnych z początku XX wieku, takich jak Pierwsze Studio MChT Konstantina Stanisławskiego, Studio na Borodinskiej Wsiewołoda Meyerholda, Studio Jewgienija Wachtangowa czy Studio Leopolda Sulerzyckiego. Studia, skoncentrowane na pracy aktora a nie na rozwijaniu środków inscenizatorskich, stanowiły swego rodzaju inkubatory, w których w warunkach temu sprzyjających powstawały i dojrzewały nowe idee artystyczne. Funkcjonowały one dzięki dyscyplinie towarzyszącej prowadzonej w nich pracy i rygorom dotyczącym etyki, zespołowości i zachowania aktorów w ich życiu codziennym. Pojęcie studyjności dotyczące zespołów teatralnych z powodzeniem można odnieść do aktorstwa, ponieważ to właśnie sztuka aktorska znajdowała się w centrum poszukiwań „studiów”. Aktorstwo o charakterze studyjnym nastawione było – podobnie jak praca w „studiu” – na proces poszukiwania, eksperymentowania i pogłębiania tego, co wyuczone. W ten model wpisana była silna potrzeba samorozwoju, przekraczająca wymiar artystyczny. Ideały studyjności zostały zakorzenione w Polsce głównie dzięki dokonaniom Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, założycieli Teatru Reduta, a także znalazły swoje przedłużenie w twórczości Grotowskiego.

Przykłady – bezpośrednia i pośrednia recepcja

Jednym z celów mojej rozprawy będzie ukazanie współczesnych zjawisk tradycji studyjnej w Polsce i we Włoszech, wskazanie ich historycznych źródeł, a także zbadanie tego zjawiska szczególnie od strony poszukiwań aktorskich. W pracy analizie poddane zostaną zespoły współczesne, które w różnym stopniu czerpią inspirację z twórczości Grotowskiego. Opisuując ten fenomen, odwołam się do przykładów polskich i włoskich, gdyż właśnie w tych krajach aktorstwo inspirowane jego pracą znajduje swoje wyraziste przedłużenie. Zjawisko to

domaga się opisanie także np. amerykańskiego (w tym południowoamerykańskiego) środowiska twórców, którzy odnoszą się do twórczości Grotowskiego nie mniej żywo jak artyści polscy i włoscy. W moich rozważaniach nie podejmuję niestety tej kwestii, wymaga ona bowiem osobnych szczegółowych studiów.

Współczesna odpowiedź na nurt zapoczątkowany przez Grotowskiego przybiera różne formy, czasami daleko odchodzące od wniosków twórcy idei aktu całkowitego. Najświeższym przykładem może być tzw. spektakl dokamerowy *Księżę* (2014) w reżyserii Karola Radziszewskiego. Materiał ten nakręcony w queerowej konwencji mieszania wątków dokumentalnych (np. Teresa Nawrot opowiadająca o swym romansie z Ryszardem Cieślakiem) z eksperymentami (m.in. młodzi tancerze próbujący odgrywać fragmenty ról Cieślaka), wzbudził liczne kontrowersje podczas projekcji w trakcie festiwalu Nowe Horyzonty we Wrocławiu.

Interpretacja dokonań Grotowskiego pozostaje więc kwestią drażliwą². Trzeba też pamiętać, że Grotowski, współpracując z wieloma artystami o różnych narodowościach, w zależności od okresu poszukiwań skupiał pracę na odmiennych aspektach, stąd m.in. wielość linii dzisiejszych poszukiwań. Często współpracował bliżej z asystentami (np. z Eugeniem Barbą, Ryszardem Cieślakiem, Włodzimierzem Staniewskim, Jackiem Zmysłowskim, Jairo Cuesta, Thomasem Richardsem), którzy później uzyskiwali samodzielność. Nie brakuje też osób, które zetknęły się z Grotowskim tylko przez chwilę i które albo nadały swej pracy własny niepowtarzalny charakter, albo pozostały epigonami, uzurpując sobie prawo do idei i praktyk wypracowanych w zespołach prowadzonych przez polskiego twórcę. Pomijając jednak dyletantów, którzy swoimi działaniami przyczyniają się do pogłębienia stereotypów, generalnie recepcję tę można postrzegać w dwojaki sposób. Z jednej strony dotyczy ona artystów, którzy zetknęli się osobiście z pracą Grotowskiego, z drugiej – współczesnych twórców, którzy czerpią wskazówki z jego dokonań za pośrednictwem jego uczniów albo studiując samodzielnie jego nauki. Można by też wyznaczyć trzecią linię artystów (niekoniecznie przedstawicieli teatru i szeroko pojętego performansu, ale także innych dziedzin sztuki), którzy tworzą nie tyle w oparciu o pieczołowite studia czy bezpośredni kontakt z uczniami Grotowskiego, ale bazując na samym micie czy stereotypie, to znaczy tym, co istnieje w szerszej świadomości społecznej (tak jak to zrobił Radziszewski).

² Por. *Trudna recepcja*, z Jarosławem Fretem i Grzegorzem Ziółkowskim rozmawia Tadeusz Kornaś, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2004 nr 64, s. 22–25.

Pozostając jednak przy badaniach nad fenomenem aktorstwa, posłużę się rozróżnieniem na tradycję bezpośrednią i pośrednią, ilustrując ją przykładami zespołów polskich i włoskich.

W Polsce bezpośrednie nawiązanie do twórczości Grotowskiego reprezentuje działalność prowadzonego przez Piotra Borowskiego Studium Teatralnego (Warszawa). Lider grupy w latach 1985–93 pracował w Workcenter of Jerzy Grotowski w Pontederze (Włochy)³. Większość zespołów, których praca nawiązuje do tradycji studyjnej, nie ma jednak tak klarownego rodowodu. Nawiązują one do twórczości Grotowskiego pośrednio. W Polsce na przecięciu tradycji wyznaczonej przez Grotowskiego znajduje się praca Europejskiego Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, założonego przez Staniewskiego, który początkowo (w latach 1971–75) współpracował z Grotowskim, a potem wielokrotnie po rozstaniu odrzucał ten rodowód. Wizja pracy teatralnej i aktorstwa zaproponowana przez tego reżysera zyskała swoją odrębną jakość i znalazła silne odbicie w pracy zespołów młodszych, równie silne, a być może nawet silniejsze niż spuścizna Grotowskiego. Należą do nich m.in.: Teatr Pieśń Kozła (Wrocław), Teatr ZAR (Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław), Teatr CHOREA (Łódź), Teatr Wiejski „Węgajty” i Schola Teatru Węgajty (Węgajty).

Obie grupy zespołów w różnym stopniu odwołują się do spuścizny Grotowskiego, jednocześnie opierają swoje poszukiwania – przynajmniej w dużej części – na zasadach typowych dla teatrów studyjnych.

Wpływ Grotowskiego przejawia się w ogromnej mierze w pracy artystów, którzy uzyskali samodzielność twórczą, założyli własne ośrodki i rozwijają własne koncepcje teatru. Jednym z najważniejszych jest Eugenio Barba, reżyser i badacz teatru, założyciel międzynarodowej grupy Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret w Holstebro (Dania) i twórca Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA).

Eugenio Barba już w młodości obrał drogę emigranta. Początkowo nie zajmował się teatrem. W Norwegii, do której przyjechał z Włoch w 1954 roku, pracował jako marynarz i spawacz. Jego losy odmieniły się po obejrzeniu filmu Andrzeja Wajdy *Popiół i diament* (1958), pod wpływem którego Barba zapragnął studiować reżyserię w Polsce. Jego studia na PWST w Warszawie rozpoczęły się w 1961 roku. Włoski twórca od początku swego pobytu współpracował z Teatrem 13 Rzędów w Opolu, co przełożyło się na asystenturę przy *Akropolis* i *Tragicznych dziejach doktora Fausta*. Od czasu wizyty w Polsce Barba stał się propagatorem idei Grotowskiego, a także autorem i redaktorem książek mu poświęconych.

³ Borowski był też związany z Gardzienicami, ale przyglądając się dokładniej jego twórczości, wydaje się, że bliższe są mu dokonania Grotowskiego.

Pomimo oddania, które żywił dla polskiego reżysera, był w stanie stworzyć swój własny teatr, rozwinąć badania poświęcone teatrowi eurazjatyckiemu i zapisać się w historii jako twórca antropologii teatru. Swój stosunek do Grotowskiego wyraził w następujący sposób:

Z jednej strony każdy potrzebuje totemu, artysty, którego zna albo z którym czuje bliskość, nawet jeśli jest to osoba odległa w czasie; którego przykład popycha do nieprzerwanej wspinaczki, do tego, by trzymać się ściany choćby zębami i pazurami. Z drugiej strony konieczne jest staranie o proces organiczny, odkrycie własnej ścieżki, zgodnej z tym, kim się jest i co się wie, zuchwałe zerwanie pępowiny, która dotąd niosła pokarm, i zaczerpnięcie oddechu własnymi płucami. Grotowski był moim mistrzem i wciąż ma dla mnie niezwykle znaczenie, ale moja zawodowa formacja to doświadczenie samouka⁴.

Działalność Barby zmieniła funkcjonowanie pojęcia „laboratorium”. Barba twierdził, że poszukiwania Stanisławskiego i Meyerholda były nastawione na poszerzanie technik aktorskich, ale w określonym kontekście, jakim był teatr instytucjonalny. Ponadto dla większości rosyjskich twórców studia były podporządkowane idei stworzenia spektaklu. Podobnie rzecz miała się na początku z Grotowskim, który odwołując się do metod Stanisławskiego zyskał przychylność socjalistycznych władz i mógł prowadzić swoje laboratorium w ramach struktury państwowej instytucji. Losy włoskiego artysty były inne. Barba od początku swej działalności był outsiderem, izolował się od osiągnięć teatru instytucjonalnego. Swój teatr, który tworzyła początkowo grupa amatorów, budował poza rodzimym kontekstem i stałymi źródłami finansowania. Dla Barby idea laboratorium wpłynęła na stworzenie przestrzeni autodydaktyki, a także zmieniła zespół w centrum kultury teatralnej o zróżnicowanej działalności (organizowanie warsztatów, seminariów praktycznych i teoretycznych, publikowanie książek i czasopism, tworzenie filmów i organizacja imprez, takich jak np. doroczny festiwal Festuge w duńskim Holstebro – siedzibie zespołu).

Poszukiwania Barby, a za jego pośrednictwem jego głównych aktorów, do których zaliczyć można m.in.: Iben Nagel Rasmussen, Torgeira Wethala (1947–2010), Kaia Bredholta, Robertę Carreri, Elbę Marię Laukvik, Tage Larsena, Julię Varley, są źródłem wielu studiów nad naturą aktorskiej kondycji i rzemiosła. Każdy z aktorów Odin jest autorem własnej

⁴ Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, przeł. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Drożdźiel, red. Grzegorz Godlewski, Leszek Kolankiewicz, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2003, s. 100.

metody treningowej, która jest traktowana jako przyczynek do badania podstaw sztuki scenicznej⁵.

Barba jest też pasjonatem i badaczem klasycznych form teatralnych Azji, co znalazło swój wyraz w utworzonej w 1979 roku Międzynarodowej Szkole Antropologii Teatru (ISTA), która przybrała formę wędrującego uniwersytetu, a także podczas spotkań Uniwersytetu Teatru Eurazjatyckiego organizowanego we współpracy z Teatrem Proskenion w Scilli, kiedy to (podobnie jak w trakcie sesji ISTA) bada się teatr i aktorstwo pod kątem ich różnic i podobieństw w różnych kulturach.

Spora część włoskiego teatru poszukującego (*teatro di ricerca*) opiera swoje działania na dokonaniach szkoły Barby. Pierwszym kluczowym przykładem w mojej rozprawie, który posłuży mi do opisu zjawiska aktorstwa studyjnego, będzie praca zespołu, którego lider przez wiele lat kształcił się u boku Barby i aktorów Odin Teatret. Raúl Iaiza, urodzony w 1964 roku w Còrdobie (Argentyna), mieszka i pracuje na stałe w Mediolanie. W 1994 roku utworzył wraz z aktorką Robertą Secchi Teatro la Madrugada. W 2007 roku potrzeba realizowania celów studyjnych została wyrażona jeszcze dobitniej poprzez utworzenie dodatkowego projektu „Regula contra Regulam”, zewnętrznego w stosunku do zespołu, którego celem były poszukiwania w zakresie pedagogiki teatralnej i rzemiosła aktorskiego. Artysta tłumaczy:

W nazwie projektu *Regula contra Regulam* [Reguła przeciw Regułom] kryje się paradoks. Sentencja ta wyraża pewną sprzeczność pomiędzy koniecznością podążania za zasadami i jednocześnie koniecznością ich przewyższania. Dla naszego zespołu praktyka teatralna jest wcieleniem tej sentencji – kompleksowym związkiem dyscypliny i kreatywności⁶.

W 2012 roku „Regula” zostaje przekształcona w osobny zespół teatralny o kilku liniach rozwojowych. Jest to doskonały przykład obrazujący rozwój warsztatowej pracy studyjnej w kierunku utworzenia grupy teatralnej.

Iaiza jest także wykonawcą oryginalnego projektu zatytułowanego *Fuga sul Training*, obejmującego pracę nad strukturą łączącą aktorskie działania fizyczne z elementami muzycznymi i wypowiadaniem tekstu. Z jednej strony *Fuga* jest praktyką, rodzajem treningu (struktura ta pod tym tytułem przez ponad dziesięć lat była powtarzana niemal codziennie

⁵ Por. Lluís Masgrau, *Technika i kreatywność. Rozmowy z aktorami Odin Teatret*, przeł. Agnieszka Cieślak, red. Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.

⁶ <http://www.regulacontraregulam.eu/index.php?id=8>, źródło z dnia 19.05.2016.

przez Iaizę), a z drugiej – nosi znamiona spektaklu, ponieważ odbywają się jej publiczne pokazy. Została stworzona po to, by zrozumieć głębiej pracę aktora. Istotny pozostaje również fakt, że nad jej powstawaniem czuwało jednocześnie dwóch nauczycieli-doradców. Jednym z nich był Torgeir Wethal – wybitny aktor Odin Teatret, drugim – Mario Barzaghi, włoski reżyser i aktor, również wywodzący się z tzw. środowiska odinowskiego (jeden z nielicznych wykonawców *kathakali* europejskiego pochodzenia, który zyskał uznanie).

Istotnym, formującym doświadczeniem Iaizy, które wpłynęło na jego pracę w ramach „Reguli”, jest też jego dogłębna wiedza muzyczna i wieloletnia praktyka na tym polu. Artysta odebrał klasyczne wykształcenie w zakresie gry na *flauto dolce* (flet prosty). Iaiza jest także chórzystą i poszukiwaczem w obszarze muzyki dawnej, głównie średniowiecznej. Co ciekawe, jego świadomość muzyczna po zetknięciu się z teatrem i ideałami muzycznymi wywodzącymi się od Grotowskiego i Odin Teatret uległa głębokiej ewolucji. Iaiza odkrył, że muzyka rozumiana i wykonywana jest przez aktorów inaczej niż przez osoby studiujące tę sztukę w konserwatorium. Naczelną zasadą jest w jego mniemaniu podporządkowanie swoich umiejętności muzycznych finalnemu efektowi teatralnemu. Ta hipoteza staje się jedną z ważniejszych w jego pracy reżysera-badacza.

Wydawać by się mogło, że nie ma lepszego materiału do opisu aktorstwa po Grotowskim jak praca Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. W mojej rozprawie pozostanie ona ważnym punktem odniesienia, ale nie jedynym. Z punktu widzenia badacza równie mocno interesuje mnie, jak tradycja Grotowskiego jest interpretowana, jak się od niej odchodzi, czego stała się inspiracją w grupach, które są mniej widoczne czy znane.

Zespół Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore (Turyn), założony w 1996 roku przez Domenica Castaldo, zasługuje na uwagę badaczy teatru z kilku powodów. Poszukiwania Laboratorio stanowią odpowiedź na praktykę polskiego reżysera, z którym pracował Castaldo. Nawiązanie do idei polskiego twórcy wynika w przypadku Laboratorio z chęci zbadania wizji Grotowskiego i nadania jej własnej, odrębnej interpretacji. Poza aspektami artystycznymi – na poziomie formalnym, jest to zespół dwudziestoletni, który od kilkunastu lat prowadzi działalność twórczą i edukacyjną. Castaldo jest uznanym aktorem nie tylko w nurcie teatru laboratoryjnego (w 1999 roku artysta otrzymał nagrodę Premio „Giuseppe Bartolucci”⁷ za oryginalną działalność aktorską i poszukiwawczą). Lider zespołu

⁷ Castaldo otrzymał tę nagrodę od jury w składzie: Franco Quadri, Renata Molinari, Gianni Manzella, Paolo Ruffini, Cristina Ventruci. Bartolucci był uznanym włoskim krytykiem. W latach sześćdziesiątych XX w. wspierał działalność artystów awangardowych, m.in. Carmela Bene, Lea De Berardinisa, pełnił też funkcję dyrektora Teatro Stabile w Turynie. Nagroda Bartolucci przyznawana jest od 1987 roku młodym zespołom i ich liderom, uznanym za prekursorskie zjawiska teatralne.

ukończył szkołę aktorską przy Teatro Stabile di Torino kierowaną przez Lukę Ronconiego (1933–2015), jednego z najwybitniejszych współczesnych reżyserów, dziś uznawanego we Włoszech za klasyka. Niedługo potem, w latach 1995–96, stał się członkiem zespołu Workcenter, gdzie pracował z Richardsem i Grotowskim. To spotkanie i praktyka zaważyły na jego dalszych wyborach artystycznych. W 1996 roku Castaldo powołał własny, niezależny zespół teatralny uformowany na wzór laboratorium. Część poszukiwawcza jest tu dopełniana prezentacjami spektakli i działalnością edukacyjną. Laboratorio otrzymuje oficjalne wsparcie od miasta, które polega na możliwości użytkowania oryginalnej przestrzeni do pracy (wraz z dwiema innymi grupami) w katakumbach zabytkowego cmentarza w Turynie – San Pietro in Vincoli. Choć doświadczenie pracy w Workcenter i jego metody stały się silną bazą codziennej praktyki aktorskiej w Laboratorio, zespół ten zasługuje na miano zjawiska odrębnego, któremu udaje się połączyć ducha włoskiego teatru komediowego z filozofią pracy polskiego artysty. Zespół Laboratorio gościł kilkakrotnie w Polsce, prezentując swoje dokonania głównie za pośrednictwem Instytutu im. Jerzego Grotowskiego. W roku 2010 roku Castaldo wraz ze swoimi aktorami, a także adeptami z Chile, był także gościem Teatru Rosa, a wizyta miała miejsce na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Grupa zaprezentowała wówczas spektakl *The Celebration*, przeprowadziła sesję pracy i spotkanie ze studentami Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, głównie teatrologami.

Glosarium

W niniejszej pracy wyodrębnić można kilka pojawiających się wielokrotnie kluczowych terminów. Już na wstępie chciałabym wyjaśnić, jak rozumiem te pojęcia, niektórymi z nich posługuję się bowiem częściej w dalszej części doktoratu.

Trzy pierwsze terminy są według mnie zasadnicze dla wyjaśnienia fenomenu aktorstwa studyjnego.

Poszukiwania. W teatrze studyjnym dotyczą dwóch sfer pracy aktora – jego ogólnego treningu i prób do spektaklu. W pierwszym przypadku „poszukiwania” oznaczają pracę na polu eksperymentatorskim, w którym aktor tworzy, wymyśla lub po prostu odkrywa nowe sposoby wyrażania się w dziedzinie pracy z ciałem i przestrzenią, głosem oraz partnerem czy partnerami. Okres prób do spektaklu z kolei zakłada swoiste rozpoznanie wszelkich możliwych materiałów, takich jak teksty, pieśni, materiały filmowe czy dźwiękowe. Rekonesans ten często poprzedzają podróże, bezpośredni kontakt ze środowiskiem, które staje się inspiracją do stworzenia przedstawienia. Drugi etap poszukiwań dotyczy fazy pracy nad

spektaklem, w której następuje zagłębienie się w pracę nad zdobytymi materiałami, np. przekomponowywanie materiałów źródłowych i ich połączenie. „Poszukiwania”, najprościej mówiąc, odbywają się tam, gdzie istnieje proces kreacji – to znaczy, gdy aktor coś stwarza, a nie tylko odtwarza lub uczy się gotowego materiału zaproponowanego przez reżysera. Poszukiwania mogą też wydawać się czasem bezowocne, a nawet niezwiązane z tematem pracy, często mogą wzbogacać aktora na poziomie osobistym, a nie tylko artystycznym.

Kształcenie. Posługując się tym pojęciem w pracy mam na myśli nie tylko studiowanie rzemiosła aktorskiego, zagłębianie się w fach, poznawanie technik i metod pracy, trików aktorskich. „Kształcenie” jest tu przede wszystkim synonimem nauczania, to znaczy wzięcia odpowiedzialności za posiadaną wiedzę teoretyczną i praktyczną, i próbę przekazania jej dalej w trakcie prowadzonych warsztatów czy dłuższych projektów. Jest to też sposób na przedłużenie życia grupy, np. poprzez wprowadzenie adeptów, a także zbudowanie szerszego środowiska osób, które znają pracę danego zespołu, a także pośrednio ją promują. Kształcenie innych pozwala też uzyskać mniejszą lub większą stabilność finansową.

Postawa. Mówiąc o „postawie”, mam na myśli szereg zjawisk, które wpływają na to, w jaki sposób aktor traktuje pracę w teatrze. Jakie jest jego ogólne podejście do uprawiania sztuki, ale też jaki jest jego stosunek do konkretnego materiału, z którym przychodzi mu się zmierzyć. Poza kontekstem twórczym „postawa” wyraża się poprzez działania czysto pragmatyczne: nieśpóźnianie się na próby, sprzątanie sali do pracy, dbanie o rekwizyty, podejmowanie się zadań organizacyjno-administracyjnych, odnoszenie się z szacunkiem do widza. W trakcie pracy z kolei „postawa” objawia się w gotowości aktora do wsparcia drugiej osoby, niezagłuszania jej swoją obecnością i potrzebą zaistnienia na scenie, w pokorze w stosunku do zadań stawianych przez lidera grupy podczas prób (co nie wyklucza dialogu, ale jest na to osobne miejsce).

„Postawa”, z jeszcze innej strony, wyraża się w stosunku do zaczerpniętego materiału, w pytaniu: „czy zadbałam/zadbałem należycie o to, by zapoznać się z tym, z czego będę korzystać?”. Coraz częściej zdarzają się przecież na warsztatach osoby, które nauczyły się jakiejś piosenki z *youtube*, nie wiedząc nawet, jak nazywa się jej wykonawca. Jest to oczywista nonszalancja, którą odczytywać można jako brak szacunku dla kogoś, kto nagrywając ten materiał stworzył coś własnego.

„Postawa” objawia się też w zadaniu sobie pytania: „jaki jest mój stosunek do realizowanego w spektaklu tematu?”. I w próbie niezafałszowanej odpowiedzi, która dokonuje się poprzez kreację aktorską. Kwestia ta obejmuje także zagadnienie, które nie zawsze podejmowane jest w teatrach studyjnych, a dotyczy tego, aby nie udawać, że jest się na tyle

dojrzałym (chyba, że jest inaczej), by zrozumieć np. problematykę nieśmiertelności, samobójstwa, macierzyństwa, czy jeszcze innych egzystencjalnych tematów podejmowanych przez liderów grup. Nie chodzi o to, żeby odrzucać te kwestie, ale by zmierzyć się z nimi poprzez pogłębione studia, a także np. poprzez próbę udzielenia odpowiedzi samemu sobie na pytanie: „czy w moim życiu zdarzyło się coś, co przynajmniej częściowo zbliża mnie do danego wydarzenia?”.

Na samym końcu „postawa” może przejawiać się jako potrzeba rzeczywistej przemiany osobistej, poprzez poznanie swoich blokad i „wyciszenie” i/lub przepracowanie negatywnych cech swojego charakteru. „Postawa” jest też w pewnym sensie rozwojem samoświadomości, a także gotowością do odpowiedzenia sobie na pytanie o własny stosunek do duchowości.

Duchowość. „Duchowość” nie jest równoznaczna z „religijnością”, czyli przynależnością do konkretnego systemu religijnego. Według Janusza Mariańskiego:

Współcześnie coraz częściej duchowość nie wiąże się z instytucjami religijnymi czy kościelnymi, a nawet definiuje się ją jako alternatywę wobec religii, w każdym razie dość często nie jest traktowana jako integralna część religii. [...] Duchowość wiąże się z własnym „ja”, z osobistym poszukiwaniem *sacrum* bez pośrednictwa Kościoła, z wewnętrznym doświadczeniem. Jest związana z procesami prywatyzacji (indywidualizacji) religijności, z szerzeniem się różnorodnych kultów synkretycznych, ruchów kultowych z pogranicza religii i nauki, religii i medycyny, religii i ekologii⁸.

I chciałoby się tutaj jeszcze dopowiedzieć – religii i teatru. W tej pracy „duchowość” interpretowana jest zgodnie z powyższą definicją. Na innym jeszcze, bardzo ogólnym planie można powiedzieć, że jest pytaniem jednostki, dotyczącym istnienia bądź nieistnienia wewnętrznej części człowieka, która nie poddaje się racjonalnemu wytłumaczeniu. Stąd przekonanie, że ta częśćka pochodzi od wyższych, nieziemskich sił.

Przemiana duchowa. To pogłębienie związku z własnym wnętrzem lub, posługując się terminem Leszka Kołakowskiego, pozwolenie, by naszym życiem sterowała „świadomość mityczna”⁹, interpretowana jako pozaracjonalnie funkcjonująca warstwa naszej egzystencji, której obecności nie da się dowieść, ale która objawia się w intuicji, w wierze w jej istnienie, i nadaje naszemu życiu ciągłość i sens. Termin ten można też odnieść do studium Dariusza

⁸ Janusz Mariański, *Nowa duchowość – alternatywa czy dopełnienie religijności?*, [w:] *Religijność i duchowość – dawne i nowe formy*, pod red. Marii Libiszowskiej-Żółtkowskiej i Stelli Grotowskiej, Nomos, Kraków 2010, s. 22–23.

⁹ Por. Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.

Kosińskiego *Polski teatr przemiany*¹⁰, w którym autor traktuje sztukę teatru jako narzędzie umożliwiające czasową lub stałą przemianę duchową wykonawcy. W pracy tej „przemiana duchowa” wiąże się przede wszystkim z procesem długofalowym, jest więc czymś innym niż jednorazowe odczucie *quasi*-mistyczne czy czasowe poczucie przemiany, wiąże się bowiem z przyjęciem przez człowieka nowego statusu, dzięki któremu nie czuje się on już „zagubiony” w świecie.

„Przemiana duchowa” dotyczy stosunku do siebie i swojej obecności, ale może także zmienić nasze zachowanie względem innych osób, ma więc swoje konsekwencje moralne. Otwarcie się na duchowość człowieka czy uwzględnienie jej jest pierwszym etapem procesu, który może, choć nie musi, do tej przemiany doprowadzić.

Proces wewnętrzny aktora. W partyturze aktorskiej dotyczy sfery, która nie koniecznie jest widzialna dla widza, ale ma znaczenie dla wykonawcy. „Proces wewnętrzny” może być tożsamy z „podpartyturą działań” (termin stosowany przez Eugenia Barbę i aktorów Odin Teatret), to znaczy z linią działań, którą aktor przygotował tworząc scenę, ale która odsyła go do czegoś innego, niż widzi odbiorca, np. do jakiego wspomnienia, którym posłużył się aktor w tworzeniu sceny. Generalnie sfera wyobrażeń, których używa aktor do uzasadnienia swych akcji, nadania im intencji, stanowi część jego „procesu wewnętrznego”.

Na jeszcze innym poziomie „proces wewnętrzny aktora” może dotyczyć też subiektywnych odczuć aktora w trakcie wykonywania sceny, a nawet doznań *quasi*-mistycznych. Odczucia te mogą być różnie zabarwione: może to być poczucie spełnienia, zatracenia się w działaniu, uczucie satysfakcji, „zgrania” z widownią (przekonanie, że widownia mnie słucha, że jesteśmy „na tych samych falach”). Wydaje się też, że „proces wewnętrzny aktora” dotyczy pozytywnych aspektów jego gry. Nie zachodzi natomiast, gdy aktorowi towarzyszy poczucie rozbicia w jej trakcie, gdy pojawia się niespójność pomiędzy działaniami i myślami, a także przy braku przygotowania. „Proces wewnętrzny aktora” jest swego rodzaju nieprzerwanym ciągiem, który pozwala mu wykonać płynnie przygotowaną partyturę działań, zachodzi kiedy aktor potrafi przekroczyć aspekt techniczny swojej gry.

Impulsy wewnętrzne. Wszystko to, co zachodzi w aktorze, zanim wykona działanie sceniczne. Impulsy można podzielić na *quasi*-odruchowe, występujące niemalże bez uświadomienia sobie ich istnienia, i takie, które tworzą się pod wpływem bardzo konkretnych bodźców płynących z wyobraźni aktora, takich jak np. wspomnienie czyjejś twarzy. Mogą

¹⁰ Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.

mieć też charakter dłuższego procesu, np. doprowadzenie się do płaczu pod wpływem przypominania sobie jakiegoś wydarzenia.

Impulsy zewnętrzne. Tym razem chodzi o zewnętrzne (niedobytujące się z wewnątrz ciała aktora) bodźce, sygnały, gesty lub znaki, którymi wykonawca odpowiada na sygnały dawane mu przez drugiego aktora lub przez publiczność.

Działanie realne (w sytuacji scenicznej). Nie jest to działanie, które wydaje się realne, np. świetna gra aktorska, która w przekonaniu widza jest wiarygodna. Realność jest więc czymś odmiennym od wiarygodności. W wyjaśnieniu tego fenomenu pomagają refleksje Tomasza Kubikowskiego, dotyczące tego, na czym miałyby polegać metoda Stanisławskiego.

[...] wymóg nieustannej aktywności, który Stanisławski począwszy od punktu zero wpaja swoim uczniom, jest wymogiem, aby nieustannie rozpoznawać sytuację, w której się znalazło, nie poprzestając na jej poznawaniu; aby nauczyć się, wyrobić w sobie nawyk nieustannego rozpoznawania. [...] Przestrzegając się na aktywne rozpoznawanie, zawieszając instrukcje, uznaje się zarazem źródłowość swego obecnego położenia, odmienność i świeżość rzeczywistości scenicznej; wagę, jaką mają pierwsze kroki w tej rzeczywistości¹¹.

Działanie realne zachodzi więc, kiedy aktorowi uda się otworzyć na sytuację sceniczną tak, jak gdyby dopiero ją rozpoznawał, doświadczał jej w pełni w danej chwili przedstawienia. Można kojarzyć to pojęcie z wyrażeniem „tu i teraz” – *hic et nunc*.

Organiczność. Stan integralności pomiędzy ciałem i umysłem. Organiczność zachodzi, kiedy intencje aktora zakorzenione w umyśle znajdują swe natychmiastowe przełożenie na działanie ciała, prawie (albo) tak, jak w życiu.

Działanie organiczne. Działanie aktorskie w trakcie spektaklu lub treningu, wykonywane tak, jak gdyby było realne.

Efekt organiczności. Zachodzi kiedy w mniemaniu widza aktor jest wiarygodny.

Trening jako wydarzenie. Zachodzi, kiedy sytuacja treningowa (rozumiana tu szeroko, jako powtarzanie ćwiczeń głosowych, ruchowych, z użyciem wyobraźni i ich wzajemne przenikanie się), przekształca się w moment ekspresji fizycznej lub głosowej prowadzącego lub uczestników. W „wydarzeniu” nie chodzi tylko o to, aby przezwyciężyć mechaniczność działań. Trening jako wydarzenie można porównać do happeningu, w którym wszyscy są uczestnikami. Dramaturgia wydarzenia, w odróżnieniu od większości happeningów, nie jest jednak zaplanowana, tworzy się *ad hoc* pod wpływem działania jednej

¹¹ Tomasz Kubikowski, *Przeżyć na scenie*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2015, s. 59 i 60.

osoby. Ktoś np. daje impuls do jakiegoś niezaplanowanego działania, a inni go podchwytyją i tak tworzy się niepowtarzalna sytuacja, która przestaje być tylko treningiem.

Plan pracy

Aktorstwo studyjne jako model jest pewnym wzorcem, do którego odwołują się artyści zakorzenieni w tradycji laboratoryjno-studyjnej. Model ten sytuuję na tle i wobec innych głównych modeli aktorstwa związanych z nurtem teatru tradycyjnego, performatywno-postdramatycznego i alternatywnego. Dlatego wydaje mi się konieczne dokonanie skrótowego przynajmniej ich porównania. Przekonanie to wynika z faktu, że żaden z istniejących modeli nie istnieje w całkowitym oderwaniu od innych sposobów aktorskiej gry.

Na moją pracę złożą się trzy zasadnicze części o charakterze opisowo-interpretacyjnym.

W pierwszej (rozdziały: „Aktorstwo studyjne – kontekst i źródła” i „Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”) postawię tezę o istnieniu aktorstwa studyjnego i pokażę, jakie są relacje tego typu aktorstwa z pozostałymi modelami i nurtami teatralnymi. Spróbuję uzasadnić celowość wprowadzenia osobnego terminu, jakim jest „aktorstwo studyjne”. Przeanalizuję, w jaki sposób rodziło się to aktorstwo i jak zakorzeniło się w tradycji teatralnej. Następnie, odwołując się do przykładów polskich i zagranicznych, wskażę teatry, które odnajdują się w tym nurcie. Uzasadnię również i wyjaśnię kluczowy dla tej pracy wybór przykładów włoskich. W drugiej części pierwszego rozdziału przeanalizuję najważniejsze wyznaczniki pracy Grotowskiego z aktorem, dokonam opisu aktorstwa gardzienickiego, a także wyjaśnię, czym różnią się, według mnie, wizje aktorstwa proponowane przez Grotowskiego i przez Staniewskiego.

Rozdział drugi tej części poświęcony będzie poszukiwaniom Thomasa Richardsa i Maria Biaginiego. Analizę twórczości tego zespołu umieszczam w tym miejscu, a nie np. w drugiej części doktoratu, gdzie zajmuję się tylko przykładami włoskimi, z dwóch powodów: Workcenter traktuję podobnie jak Gardzienice jako swoisty punkt źródłowy, do którego odnoszą się opisywani w dalszej części pracy artyści, po drugie pewne kwestie dotyczące ich praktyki wymagają wcześniejszego wyjaśnienia z uwagi na czytelność i zrozumiałość dalszego wywodu.

W części drugiej (rozdział: „Aktorstwo we współczesnych polskich teatrach nurtu studyjno-laboratoryjnego: w poszukiwaniu wspólnych wyznaczników”) rozwinę temat aktorstwa studyjnego w oparciu o przykłady polskie. Analiza aktorstwa na polskim gruncie będzie miała charakter syntetyzujący. Głównym celem będzie próba ujęcia w całość twórczości tych zespołów, opinii artystów i badaczy teatru, a dzięki temu ukazanie wspólnych wyznaczników aktorstwa praktykowanego w tych grupach.

Zasadnicza, trzecia część rozprawy (rozdziały: „Aktorstwo studyjne we Włoszech”, „Aktorstwo w projekcie «Regula contra Regulam»” i „Laboratorio Permanente di Ricerca sull’Arte dell’Attore di Domenico Castaldo”) poświęcona zostanie opisaniu działalności i analizie współczesnego aktorstwa na przykładzie twórców włoskich. W pierwszej kolejności dokonam rozpoznania ogólnej panoramy środowiska włoskich zespołów należących do tradycji studyjno-laboratoryjnej. Szczegółowo zaś skupię się na działalności dwóch grup, to znaczy Laboratorio di Castaldo i grupy wchodzącej w skład zamkniętego projektu „Regula contra Regulam” w latach 2007–11. Tutaj szczególnie interesujące będzie zbadanie konkretnych technik składających się na proces kształcenia aktorskiego (m.in. ćwiczenia plastyczne, praca z rytmem, akrobacje, *Motions*, trening), a także omówienie metod i strategii, którymi posługują się liderzy tych grup w swojej pracy.

Dzięki środkom pozyskanym z grantu finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki badania nad powyższą tematyką mogły przybrać nie tylko teoretyczny, ale także empiryczny charakter. W ramach projektu badawczego *Aktorstwo w teatrach studyjnych inspirowanych się pracą Jerzego Grotowskiego w Polsce i we Włoszech* wzięłam udział w pracach zespołu Laboratorio di Castaldo i teatru Raùla Iaizy. Osobisty udział w poszukiwaniach tych artystów w charakterze obserwatora lub obserwatora uczestniczącego uświadomił mi, jak dalekie od rzeczywistości mogą być wyobrażenia o pracy artystycznej danej grupy, bez poznania jej poszukiwań od środka, ten sam wniosek dotyczył ćwiczeń składających się na trening praktykowany przez te zespoły.

W ramach realizowanego projektu mogłam zobaczyć najnowsze spektakle opisywanych w tej pracy grup (m.in. Workcenter, Teatru Wiejskiego „Węgajty”, Teatru ZAR), a także spotkać się osobiście z wieloma artystami (m.in. z Kamilą Klamut z ZARu, Wacławem Sobaszkim z Węgajt, Piotrem Borowskim, Robertem Baccim) i przeprowadzić z nimi wywiady.

W aneksie tej pracy umieszczam wywiad z Piotrem Borowskim (pozostałe rozmowy, których fragmenty cytuję, będą lub są już dostępne na stronie internetowej projektu

badawczego: www.aktorstwo-studyjne.com). Wyróżnienie rozmowy z Borowskim, a nie innych rozmów, podyktowane jest kilkoma czynnikami. Po pierwsze główne przykłady opisywane w tej pracy (tzn. twórczość Domenica Castaldo i Raúla Iaizy) są opatrzone licznymi cytatami z rozmów przeprowadzonych z tymi artystami, bezsadane byłoby więc powielanie ich wypowiedzi w aneksie pracy. Rozmowa z Borowskim może też być potraktowana jako wgląd w metodologię tej pracy, jest przykładem tego, w jaki sposób zbierałam materiały i jaki charakter miały stawiane przeze mnie pytania. Wydaje mi się też, że w wywiadzie tym udało się uchwycić istotę poszukiwań Borowskiego i jego relacji z aktorem, która zbieżna jest z istotą opisywanego w tej pracy teatru i aktorstwa studyjnego, a dotyczy kwestii związanych z postawą wobec pracy, wobec swych partnerów i tego, jaki jest ogólny sens tworzenia teatru. Dodatkowo Borowski jest jedynym opisywanym w tej dysertacji polskim twórcą, który pracował z Grotowskim bezpośrednio (wyłączając Staniewskiego, którego twórczość traktuję rzecz jasna nie tyle jako przedłużenie pracy Grotowskiego, ale osobną linię).

Do pracy na nośniku cyfrowym dołączone są także nagrania filmowe fragmentów pracy zespołu Laboratorio, a także wypowiedzi Raúla Iaizy. Nagrania sporządzone zostały półprofesjonalną kamerą (Sony FDR-AX33) zakupioną w ramach środków przyznanych przez Narodowe Centrum Nauki na realizację projektu badawczego. Wybierając materiał filmowy, starałam się pokazać te fragmenty, które najbardziej zapamiętałam z obserwacji i uczestnictwa w próbach. Selekcja materiału była więc wtórna w stosunku do moich przemyśleń, w większości przypadków decyzja zapadła już podczas prób i nie była kierowana np. jakością nagranych materiałów. Proponowany tu wybór jest tylko małą częścią obszernej dokumentacji filmowej, którą sporządziłam, prowadząc badania do doktoratu i realizując projekt badawczy. Dla ułatwienia odbioru nagrania opatrzone są polskimi napisami. W przypadku pracy Laboratorio di Castaldo zamieszczam fragmenty prób, ćwiczeń, jak i wypowiedzi lidera tego zespołu. Sporządzenie podobnej dokumentacji w przypadku projektu „Regula contra Regulam” nie było możliwe, moje badania prowadzone były bowiem już po zakończeniu projektu. Swoistą rekompensatą mogą być za to wypowiedzi Iaizy, które nagrałam podczas wizyty roboczej w Lecce w 2016 roku.

W pracy opisane zostały działania artystów do połowy 2016 roku. Jeśli nie podałam inaczej, cytaty ze źródeł obcojęzycznych zamieszczam we własnym przekładzie.

Podjęcie badawcze

Pracę nad prezentowaną rozprawą traktuję jako „fragment własnego egzystencjalnego projektu”¹². Inspirujące pozostają dla mnie słowa wybitnego polskiego krytyka Tadeusza Burzyńskiego, który pisząc o Grotowskim stwierdził: „Kiedy czytam własne i cudze eseje o Grotowskim, więcej się z nich dowiaduję o autorach, aniżeli o bohaterze publikacji. Przeglądam się w ich i własnym umyśle, obsesjach, pragnieniach, wyobrażeniach, czasem snach i marzeniach”¹³. Słowa Burzyńskiego są zarazem wskazówką i przestrogą. Pozwalają wierzyć, że w pisaniu ważny jest osobisty stosunek do prezentowanego tematu, sugerują nawet, że niemożliwa jest ucieczka od subiektywnej perspektywy, z drugiej strony uzmysławiają, żeby pamiętać o tym, co jest sednem prowadzonych badań.

W świetle ugruntowanych ustaleń badawczo-monograficznych¹⁴ zdaję sobie sprawę, że nie jestem w stanie wyczerpać prezentowanej tematyki, pragnę raczej nadać jej swoją własną interpretację i otworzyć pole do dyskusji.

Występuję tutaj w podwójnej roli: badacza i praktyka teatru. Moje osobiste doświadczenia i wieloletnia praktyka w kręgu teatru studyjno-laboratoryjnego pozostają dla tych rozważań kluczowe, gdyż poprzedzają przemyślenia o charakterze teoretycznym. W 2005 roku byłam uczestniczką XIV sesji Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA) „Improwizacja: pamięć, powtórzenie, nieciągłość” (1–15 kwiecień, Wrocław-Krzyżowa). Wtedy po raz pierwszy mogłam obserwować aktorów, którzy swoją grę opierają na innych zasadach i innej tradycji niż ta klasyczna dla teatru europejskiego. Dla moich badań nieobojętne pozostają również doświadczenia nabyte w Akademii Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, a także podczas licznych krótszych sesji pracy, m.in. z Thomasem Richardsem, Ang Gey Pin i Maisternią Pisni. W latach 2007–11 byłam aktorką w projekcie „Regula contra Regulam”. Najpełniejszym doświadczeniem jest jednak wieloletnia praca z Grzegorzem Ziółkowskim – reżyserem, pedagogiem i profesorem na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, najpierw w ramach przedsięwzięcia „Pieśń Pomiędzy” (2005–09), a później w Teatrze Rosa (w latach 2009–11), tutaj występującym dodatkowo jako promotor tej rozprawy. Moje zainteresowania naukowe dookreśliły się podczas stażu artystyczno-badawczego, który odbyłam w latach 2011–12 w Livorno we Włoszech. Do projektu zostali

¹² Zob. Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne: problem konstrukcji tekstu*, Universitas, Kraków 1984.

¹³ Tadeusz Burzyński, *Mój Grotowski*, wybór i oprac. Janusz Degler, Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

¹⁴ Zob. Roland Barthes, *Dyskurs historii*, przeł. Adam Rysiewicz i Zbigniew Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984 z. 3.

zaproszeni aktorzy pochodzący z różnych krajów (Polska, Włochy, Węgry, Hiszpania) i wywodzący się z różnych tradycji teatralnych. Celem projektu było poszukiwanie teatru, który zdolny jest przekroczyć bariery kulturowe i językowe. Zderzenie stylów i sposobów myślenia o tworzeniu roli i grze dostarczyło mi bogatego materiału do przemyśleń, a także pozwoliło zdystansować się do tego, co robiłam do tej pory, i ujrzeć w nowym świetle własne podejście do pracy.

Uważam, że najważniejszą metodologią dla prowadzonych przeze mnie badań będą strategie, którymi posługują się twórcy performatyki, której głównym założycielem jest Richard Schechner. Strategie performatywne przekierowują uwagę z przedmiotu badań na jego funkcje, związki, które ten przedmiot badań tworzy z otoczeniem i na sam proces, który go wytwarza. Performatyka ma charakter interdyscyplinarny, dopuszcza więc do swych badań wszystkie możliwe źródła wiedzy pozwalające zrozumieć badane zjawisko. Mam tu na myśli nie tylko źródła pisane, ale także inne formy: rozmowę, obserwację, wywiad, materiały audiowizualne, badania przy użyciu specjalistycznej aparatury, informacje zamieszczone na stronach internetowych.

Kluczowe znaczenie ma jednak dla mnie fakt, że performatyka pozwala łączyć pozycję badacza z perspektywą wykonawcy. Główną metodą badań obraną przeze mnie i postulowaną przez tę dziedzinę jest tzw. obserwacja uczestnicząca, zapożyczona z antropologii kulturowej. W odróżnieniu jednak od tego, jak obserwacja ta jest najczęściej wykorzystywana na gruncie antropologicznym (tzn. skupia się na tym, co zewnętrzne w stosunku do naszej kultury), tutaj chcę badać to, co „inne” w obrębie zjawisk przynależnych do własnego środowiska kulturowego. Wybór tego podejścia jest ponadto uwarunkowany samym przedmiotem dociekań, który dotyczy procesu pracy i kształcenia, a nie produktu, jakim jest w przypadku teatru spektakl. Aktorstwo w teatrach nurtu studyjno-laboratoryjnego jest do tej pory słabo rozpoznane i wymaga opracowania praktycznie od podstaw, w dialogu z artystami kultywującymi ten model. Z obraną przeze mnie strategią wiąże się z jednej strony możliwość krytycznego dystansu, z drugiej niebezpieczeństwo stronniczości. Mając to na uwadze, postaram się utrzymać odpowiedni balans pomiędzy obiektywnością i subiektywnością wywodu, przy założeniu jednak, że „żadne stanowisko ani podejście nie jest «neutralne»”¹⁵.

¹⁵ Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, red. przekładu Marcin Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 16.

Zdaję sobie sprawę, że obserwacje i doświadczenia praktyka nie wyczerpują możliwości badawczych w odniesieniu do prezentowanej problematyki, a ograniczenie do nich groziłoby jednowymiarowością wywodu. Poszukiwania w ramach obserwacji uczestniczącej dopełnię badaniami z wykorzystaniem narzędzi przynależących do antropologii teatru stworzonej przez Eugenia Barbę – dziedziny, która pozwala badać sztukę od strony działań i procesu twórczego wykonawcy. W odróżnieniu od performatyki, antropologia teatru dysponuje bardziej precyzyjnymi narzędziami dotyczącymi preekspresywnego poziomu pracy aktora. Termin ten, który wyodrębnił Barba, dotyczy etapu pracy aktora nad swoim warsztatem i obecnością sceniczną, która poprzedza kontakt z widzem. Takie podejście – czego zresztą świadom jest Barba¹⁶ – może narażać się na zarzut, że sztucznie oddziela się twórczość aktorską od momentu prezentacji, w którym na skutek kontaktu z widownią tworzą się znaczenia. Trzeba pamiętać jednak, że to, co zobaczy widz, w dużym stopniu może zostać zaprogramowane przez aktora i reżysera:

Kiedy widzimy żywy organizm, wiemy z anatomii, fizjologii i biologii, że jest on zorganizowany na różnych poziomach. I tak jak ciało ludzkie jest zorganizowane na poziomie komórek, organów i rozmaitych układów (nerwowego, krwionośnego itd.), tak też, można sądzić, że odrębnych poziomów organizacji składa się całość zachowania scenicznego. Widz widzi rezultaty: aktorów wyrażających uczucia, idee, myśli, działania, czyli to, w czym tkwi jakiś zamiar i co ma jakieś znaczenie. [...] Ale czym innym jest analizować rezultat, czym innym zdawać sobie sprawę, w jaki sposób został osiągnięty – poprzez jakie użycie ciała-umysłu. Zrozumienie owego w jaki sposób należy do logiki, która dopełnia logikę rezultatu – do logiki procesu¹⁷.

Zasadnicze pytanie, w świetle słów Barby może brzmieć więc, czy da się zorganizować proces aktorski w taki sposób, by obiektywnie prowadził do osiągnięcia skuteczności scenicznego? A także na czym miałyby polegać ta organizacja i z czego się składać? Moje badania dotyczące aktorstwa wielokrotnie będą przywoływać tę problematykę.

Opisując proces poszukiwań aktorskich i jego efekty, odwołam się także do takich dyscyplin, jak somatoestetyka (Richard Shustermann), która znosi dychotomię pomiędzy psyche i somą. Ciało staje się u Shustermanna centrum nie tylko fizycznych doznań odbieranych przez zmysły, ale także metafizycznych, co wydaje się kluczowe w świetle badań nad sztuką aktorską, która opiera swoje poszukiwania na pracy z ciałem (co oczywiście nie oznacza, że ciało i fizyczność jest głównym środkiem wyrazu tego aktorstwa).

¹⁶ Por. Eugenio Barba, *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru*, przeł. Leszek Kolankiewicz i Dagmara Wiergowska-Janke, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 162.

¹⁷ Tamże, s. 166.

Ważne dla moich badań będą też odkrycia neurofenomenologii, a w szczególności koncepcja Francisca Vareli – chilijskiego badacza, który wychodząc od komórek biologicznych i ich rozwoju tłumaczy, w jaki sposób na drodze ewolucji rodzi się odczucie bytu, jedności, świadomości, a także zjawisk o charakterze transcendentnym lub wirtualnym, które pozbawione są materialnego ciała, ale istnieją dzięki interakcji mniejszych materialnych cząstek.

W moich rozważaniach dotyczących treningu aktora odwoływać się będę także do podstawowej wiedzy dotyczącej muzyki i rytmiki.

Wierzę, że połączenie powyżej wymienionych podejść badawczych¹⁸ pozwoli mi dogłębnie zaprezentować zjawisko aktorstwa studyjnego.

Stan badań na gruncie polskim i włoskim¹⁹

Gdyby szukać odpowiedniego słowa, które mogłoby odpowiednio zobrazować stan badań dotyczący aktorstwa w teatrach studyjnych można by posłużyć się terminem – zawieszenie. W polskich badaniach teatrologicznych pewne kroki dotyczące tego, czym charakteryzuje się współczesne aktorstwo tego nurtu zostały poczynione, ale wspólną ich konkluzją jest stwierdzenie, że zagadnienie to wymaga dalszych studiów. Najważniejszymi badaczami, którzy dostrzegli ten problem, są Dariusz Kosiński i Tadeusz Kornaś.

Kosiński jest autorem projektu²⁰ zatytułowanego „polski teatr muzyczności”²¹, traktującego fenomen Gardzienic jako początek nurtu, w który wpisuje się działalność interesujących mnie polskich teatrów studyjnych. Z jego tekstu *Teatr z ducha muzyki – rzeka Gardzienice* dowiadujemy się, że najważniejszym wyznacznikiem omawianego zjawiska jest muzyczność – „teatr jest bardziej muzyczny niż muzyka, ponieważ zagarnia nie tylko dźwięk, ale też muzyczność ciała, emocji, współbycia, przestrzeni, czasu i sfer”²² – wyjaśnia badacz. Oznacza to, że namysł nad aktorstwem tego nurtu powinien dotyczyć w dużej mierze stosunku aktora do materiału muzycznego, a także przebadania dwustronnej relacji, która zawiązuje się dzięki użyciu dźwięku pomiędzy otaczającą aktora rzeczywistością i jego

¹⁸ Cennymi źródłami, które analizują aktorstwo pod kątem współczesnych teorii humanistycznych, są publikacje: *Aktor teoretyczny*, pod red. Joanny Krakowskiej-Narożniak, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2002 oraz *Aktor. Niepewna tożsamość*, pod red. Krystyny Duniec, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2011.

¹⁹ W podrozdziale tym dokonuję ogólnego zarysu dotyczącego recepcji nurtu teatru studyjno-laboratoryjnego w Polsce i we Włoszech, bibliografia uzupełniająca ten opis znajduje się na końcu pracy.

²⁰ Autor w swym artykule posłużył się terminem „projekt”.

²¹ Zob. *Teatr z ducha muzyki – rzeka Gardzienice*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008 nr 1.

²² Tamże, s. 125.

wnętrzem. Generalnie Kosiński dostarcza nam bardzo cennych przemyśleń dotyczących tego, co dzieje się z aktorem pod wpływem obcowania z muzycznością świata, a także jakie są źródła tej tradycji. Autor nie zajmuje się jednak konkretnymi technikami ani sposobami pracy aktora, które miałyby stanowić fundament opisywanej tradycji, a raczej wskazuje obszary warte przebadania, jak choćby ten dotyczący „kształtowania relacji między ruchem, muzyką, słowem, gestem, śpiewem”²³. Propozycję Kosińskiego, o co zresztą apeluje sam autor, można potraktować więc jako swoistą inspirację do dalszych badań.

Oprócz powyższego tekstu, punktem wyjścia do dalszych studiów był także dla mnie porządkujący opis działalności teatrów i artystów inspirujących się Gardzienicami, autorstwa Tadeusza Kornasia. W rozdziale książki *Włodzimierz Stanisławski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice* zatytułowanym *Gardzienice jako tradycja* Kornaś przedstawia czytelnikom najważniejsze spektakle tych grup i pokrótce opisuje źródła stanowiące podstawę ich pracy. W kontekście moich badań istotna jest też jego monograficzna książka poświęcona Scholi Teatru Węgajty *Schola Teatru Węgajty. Dramat Liturgiczny* (Wydawnictwo Homini, Kraków 2013).

Próba szerszego ujęcia problematyki związanej z badanym przeze mnie aktorstwem pojawia się z kolei w artykule Kornasia *Aktor postgrotowski*, zamieszczonym w publikacji pod redakcją Anny R. Burzyńskiej *Portret aktora – Ein Schauspielerporträt*. W swym tekście Kornaś zastanawia się nad tym, jak „metoda Grotowskiego” jest wykorzystywana dziś w polskim teatrze²⁴. Autor podaje przykłady konkretnych zespołów (Gardzienice, Teatr Pieśń Kozła, Teatr CHOREA, Studium Teatralne, Teatr Wiejski „Węgajty”, Teatr ZAR, Teatr Rosa, Cieszyńskie Studium Teatralne, Teatr Próg, Teatr Brama), w których twórczości odnaleźć można odwołania do tradycji zapoczątkowanej przez Grotowskiego, ale – co najważniejsze – wskazuje też dokładnie obszary ich pracy stanowiące w większości przypadków punkty wspólne. Są nimi: odwołania sakralne, częsta bezpośrednia konfrontacja artystów z kulturą

²³ Tamże, s. 128.

²⁴ Próbę uchwycenia najnowszych zjawisk związanych z aktorstwem wywodzącym się z linii tradycji, w której praca Grotowskiego stanowi punkt węzłowy, zawiera także artykuł Paula Allaina *Grotowski's ghosts*, zamieszczony w specjalnym zeszycie czasopisma „Contemporary Theatre Review”, zatytułowanym *Polish Theatre after 1989. Beyond borders*, pod red. Paula Allaina i Grzegorza Ziółkowskiego. W tym samym numerze znajdziemy też artykuł Alison Hodge, omawiający zachodnią recepcję pracy Gardzienic *Gardzienice's influence in the west*. Gardzienicka metoda pracy z aktorem została opisana także w książce pod red. Alison Hodge *Twentieth century actor training* (Routledge, Londyn 2008, zob. też drugie wydanie pt. *Actor training*, Routledge 2010), a wcześniej w książce Paula Allaina *Gardzienice. Polish theatre in transition* (Harwood Academic Publisher, Amsterdam 1997). Książka Hodge została przetłumaczona na język polski i opublikowana w czasopiśmie „Dialog” w cyklu artykułów: *Sztuka aktorska XX wieku*, „Dialog” 2002 nr 1–2 – 2003 nr 6, w przekładzie różnych tłumaczy, i w drugim cyklu odnoszącym się do drugiego wydania książki pod jej redakcją: *Actor Training: Sztuka aktorska XX wieku*, „Dialog” 2012 nr 1, 3, 4, 7–8, 10, 12 w przekładzie Grzegorza Ziółkowskiego.

czy środowiskiem osób, z którego czerpie się materiały do spektaklu, szczególna rola pieśni i muzyki, a także zwrócenia uwagi na trening fizyczny aktora.

Kornaś, podobnie jak Kosiński, wyznacza kierunek dalszych poszukiwań, stanowiący ważny drogowskaz w moich rozważaniach.

Omawiając kwestię postawy i etosu pracy w teatrach studyjnych, ważnym tłem przemysłów są dla mnie trzy publikacje. Dwie pierwsze – studium Kosińskiego *Polski teatr przemiany* (Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007) i książka *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genieżuszu – aktorze* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005) pod redakcją Małgorzaty Leyko i Ireny Jajte-Lewkowicz, a także jej druga część²⁵ – przynoszą czytelnikowi wizję aktorstwa, którego praktyka może doprowadzić do wewnętrznej przemiany wykonawcy. Trzecie kluczowe dla mnie opracowanie to książka Katarzyny Osińskiej: *Klasztory i laboratoria: rosyjskie studia teatralne. Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow* (Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003)²⁶, której zawdzięczamy badania nad żywotnością tradycji studyjnej. Ważne jest także dla mnie, co wyjaśnię w dalszej części pracy, rozróżnienie, które poczyniła badaczka, na studio i laboratorium.

Na gruncie polskim linia studyjności zakorzeniła się głównie dzięki pracy Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego w Teatrze Reduta. Najpełniej ich praca została opisana i zinterpretowana przez Zbigniewa Osińskiego w książce *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski* (Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003). Badacz dostarcza w niej także pogłębionej analizy wpływu, jaki wywarła praca Reduty na twórczość Jerzego Grotowskiego²⁷.

Cennym źródłem wiedzy o zjawiskach sytuujących się na pograniczu teatru i życia jest dla mnie także studium Małgorzaty Leyko *Teatr w krainie utopii. Monte Verità – Mathildenhöhe – Hellerau – Goetheanum – Bauhaus* (Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013).

W środowisku teatralnym dość często podejmowany jest namysł nad twórczością Jerzego Grotowskiego, szczególnie w odniesieniu do pierwszego okresu jego pracy, związanego z Teatrem Laboratorium. Warto jednak odnotować, że jego najlepiej znana

²⁵ Red. Małgorzata Leyko i Katarzyna Wielechowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

²⁶ Tę samą tematykę autorka podjęła już wcześniej w książce *Studio w rosyjskiej kulturze teatralnej XX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1997, zob. także kolejną publikację tej badaczki, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

²⁷ Odsyłam także do nowszej książki, w której znajdują się teksty poświęcone Reducie i Gardzienicom: Ireneusz Guszpit, *Dwa teatry – dwa światy. Opowieści*, Wydawnictwo Societas Vistulana, Kraków 2012.

książka na świecie, *Ku teatrowi ubogiemu*, ukazała się w Polsce dopiero w roku 2007 nakładem Instytutu im. Jerzego Grotowskiego (w tłumaczeniu Grzegorza Ziółkowskiego i redakcji Leszka Kolankiewicza), podczas gdy jej pierwsze wydanie w języku angielskim opublikowane przez Eugenia Barbę pojawiło się w 1968 roku. Najnowsza publikacja, do której często się odnoszę, zbierająca prawie wszystkie teksty Grotowskiego, ukazała się z kolei w 2012 roku²⁸.

Istotne dla moich rozważań, szczególnie w kontekście zrozumienia powodów dla których Grotowski zdecydował się przenieść swoją pracę na stałe do Włoch, jest studium Grzegorza Ziółkowskiego (*Guślarz i eremita. Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997–1998)*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007) omawiające trzy ostatnie okresy jego pracy (Teatr Źródeł, Dramat Obiektywny i sztukę jako wehikuł). W tej książce znajduje się m.in. szczegółowe kalendarium pracy Grotowskiego po 1982 roku, a także rozbudowana bibliografia opracowań dotyczących pracy Grotowskiego do 2009 roku.

Próbując zrozumieć, jak kształtowała się wizja aktorstwa proponowana przez Grotowskiego w okresie teatralnym, warto zwrócić uwagę na tekst Leszka Kolankiewicza *Aktorstwo w teatrze Grotowskiego*²⁹. Autor w sposób sumaryczny omawia w tym artykule techniki pracy, rozprawia się z problematyką przydatności ćwiczeń i tzw. metodą Grotowskiego, a także tłumaczy na czym polegała duchowość pracy aktorskiej w Teatrze Laboratorium³⁰. Poglębienie tej tematyki, szczególnie w kontekście poszukiwań nawiązujących do gnozy, znajdziemy w kolejnym tekście Kolankiewicza *Grotowski w poszukiwaniu esencji*³¹. Bardzo przydatne, w szczególności dla zrozumienia relacji ciała i głosu, są natomiast teksty aktorów Teatru Laboratorium wydane po ich śmierci: książka

²⁸ Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, przekł. zbiorowy, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiżewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa i Wrocław 2012. Inne najnowsze opracowania obejmują: Dariusz Kosiński, *Grotowski. Profanacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2015; Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Instytut Grotowskiego, Wrocław 2014; *Grotowski – narracje*, red. Leszek Kolankiewicz, oprac. zespół, Uniwersytet Warszawski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa, Wrocław 2013; Zbigniew Osiński, *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013; Dariusz Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009.

²⁹ Zob. *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. Janusz Degler i Grzegorz Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 273–279.

³⁰ Oczywiście to tylko ułamek tego, co zostało napisane na temat aktorstwa w Teatrze Laboratorium. Zob. np. tekst Leonii Jabłonkówny „*Księżę Niezłomny*” w *Teatrze 13 Rzędów*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia*, s. 178–183.

³¹ Leszek Kolankiewicz, *Wielki mały wóz*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 249–339.

Zbigniewa Cynkutisa *Aktor. Animator twórczych procesów* (PWSFTviT, Łódź 2013)³², a także rozmowa Giuliana Campo z Zygmuntem Molikiem opublikowana pod tytułem *Głos i ciało*³³.

Wyraźna luka badawcza dotyczy opisu tego, jak ewoluowała praca Grotowskiego z aktorem-wykonawcą od okresu teatralnego do ostatniego etapu jego twórczości w Pontederze. W tym zakresie oprócz tekstu samego Grotowskiego *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*³⁴ dysponujemy w języku polskim dwiema książkami Thomasa Richardsa – głównego spadkobiercy spuścizny artystycznej Grotowskiego – *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi. „Wprowadzenie” oraz esej „Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu” Jerzego Grotowskiego* (przełożyli Andrzej Wojtasik, Magda Złotowska, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003) i *Punkt graniczny przedstawienia* (rozmawiała Lisa Wolford, przełożył Artur Przybysławski, Ośrodek Grotowskiego, Wrocław 2004). Uzupełnia je wydana po angielsku publikacja *Heart of practice*, na którą składają się trzy rozmowy z Richardsem, wśród nich ta publikowana w *Punkcie granicznym...*³⁵.

Cenne informacje dotyczące roli wykonawcy w spektaklach i opusach Workcenter odnajdujemy też w recenzjach umieszczonych na łamach czasopism teatralnych. W artykule *Opowieści o królestwach*³⁶ Magdalena Hasiuk analizuje rozwój pracy Workcenter od *Akcji*, którą widziała w 2004 roku, aż do opusu nazwanego *An Action in creation* (przejściowej fazy pracy), stworzonego przez Richardsa. W czasopiśmie „Didaskalia” ukazał się też artykuł Claudii Tatinge Nascimento poświęcony spektaklowi *Dies Irae* stworzonemu przez tę grupę³⁷.

Do nowszych artykułów należy też tekst Jacka Dobrowolskiego *W żywym domu Grotowskiego*³⁸, w którym autor recenzuje ostatnie dzieło Richardsa *The Living Room*. Krytyczną analizę pracy Workcenter przeprowadza z kolei Grzegorz Ziółkowski w epilogu swej książki *Guślarz i eremita*.

Równie ubogo, o czym wspomniałam na początku, prezentują się badania nad aktorstwem we współczesnych zespołach odwołujących się do tradycji Grotowskiego. Nie

³² Zbigniew Cynkutis, *Aktor. Animator twórczych procesów*, wybór i opracowanie tekstów Jolanta Cynkutis, ilustracje Zbigniew Cynkutis, Bill Ireland, red. Izabela Skórzyńska, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012. Publikacja ta wydana została także w języku angielskim: Zbigniew Cynkutis, *Acting with Grotowski. Theatre as a field for experiencing life*, przeł. Khalid Tyabji, red. Paul Allain i Khalid Tyabji, London – New York, Routledge, 2015.

³³ Giuliano Campo, Zygmunt Molik, *Głos i ciało*, przeł. Andrzej Wojtasik, Ewa Oleszko-Molik, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, PWST im. Ludwika Solskiego, Wrocław, Kraków 2016.

³⁴ Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 835–853.

³⁵ Thomas Richards, *Heart of practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, London – New York, Routledge, 2008.

³⁶ „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2007 nr 81, s. 56–58.

³⁷ *Obserwacja w toku. Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards w Pontederze, Dies Irae: My Preposterous Theatrum Interioris Show*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2005 nr 67–68.

³⁸ „Teatr” 2014 nr 1. Dobrowolski opisywał też *Akcję* z 1997 roku, zob. „Teatr” 1998 nr 12 i „Teatr” 1999 nr 1.

dotyczy to rzecz jasna dorobku Europejskiego Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”³⁹, co zresztą nie dziwi, gdyż wciąż tocząca się praca tego zespołu zdążyła na trwałe zapisać się w historii polskiego i światowego teatru. Sporadycznie pojawiają się recenzje spektakli polskich teatrów inspirujących się Gardzienicami i Grotowskim, ukazujące się na łamach czasopism teatralnych.

Na osobną uwagę zasługuje książka *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu*⁴⁰, wydana przez Teatr CHOREA, PWSFTviT w Łodzi i Instytut Muzyki i Tańca. Książka ta ma charakter podręcznika opatrzonego zdjęciami, z możliwością zobaczenia nagranych ćwiczeń w internecie, przy użyciu specjalnej aplikacji telefonicznej. W podręczniku stworzonym przez Teatr CHOREA odnajdujemy opisy ćwiczeń indywidualnych, partnerskich, akrobatycznych, aż po ćwiczenia grupowe, stosowane przez zespół. Szczególnie ciekawe są oryginalne ćwiczenia zespołu, jak choćby to nazwane „Kropelki” inspirowane wierszem Juliana Tuwima i wykorzystujące wyrazy dźwiękonaśladowcze. Książka ta jest niewątpliwie cennym źródłem wiedzy dotyczącym treningu fizycznego aktora, a także ważnym krokiem na drodze przybliżenia szerszemu gronu odbiorców sposobów pracy teatrów studyjnych. Z drugiej strony, publikacja ta może przyczynić się do pogłębienia stereotypu mówiącego o tym, że nurt studyjno-laboratoryjny to głównie teatr fizyczny, szczerzątkowo ukazano w niej bowiem sposoby, jakimi można się posłużyć, by przejść od pracy z ciałem do głosu, co stanowi według mnie rudymen tarne zagadnienie treningu w teatrze studyjnym.

Mówiąc o recepcji twórczości Grotowskiego w Polsce, należałoby jeszcze wspomnieć o jednej kwestii – wiedza o jego pracy płynie różnymi nurtami, znajduje wyraz w książkach i wydawnictwach periodycznych, ale także w projektach, warsztatach teatralnych, spektaklach i pokazach filmów. Warto więc powyżej opisany stan badań wzbogacić o informację na temat kilku inicjatyw o charakterze *stricte* praktycznym. W latach 2001–04 w Olsztynie w efekcie współpracy Stowarzyszenia „Tratwa” oraz Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych zrealizowano międzynarodowy projekt „Gildia”⁴¹, prowadzony przez Jamesa Słowiaka i Jairo Cuestę – współpracowników Grotowskiego od Teatru Źródeł (w przypadku tego drugiego) i

³⁹ Zob. Tadeusz Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2004; Zbigniew Taranienko, *Gardzienice. Praktyki Teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, Wydawnictwo Test, Warszawa 1997.

⁴⁰ Tomasz Rodowicz, Małgorzata Jabłońska, Elina Toneva, Adrian Bartczak, Adam Biedrzycki, Stowarzyszenie Teatralne Chorea, Wydział Aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi, Instytut Muzyki i Tańca, Łódź 2015.

⁴¹ Por. Jairo Cuesta, James Słowiak, *Dwa rodzaje impulsów*, rozmawiał Grzegorz Ziółkowski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2003 nr 54,55 i 56, s. 72-76.

Dramatu Obiektywnego (w przypadku tego pierwszego). Założyciele New Word Performance Laboratory, zespołu działającego w Akron w stanie Ohio, przyjeżdżali do Polski, cyklicznie prowadząc warsztaty dla młodych artystów wywodzących się głównie ze środowiska alternatywnego. Efektem projektu było stworzenie spektaklu *Żywy proch*. Innym przykładem działalności promującej i/lub wykorzystującej wiedzę na temat Jerzego Grotowskiego może być spektakl Tomasza Rodowicza *Grotowski – próba odwrotu*. Do spektaklu zaproszone zostały młode osoby, które nie miały styczności z ideami polskiego reżysera, a tworząc spektakl musiały odpowiedzieć sobie na pytanie, czy dorobek Grotowskiego ma dla nich jakiegokolwiek znaczenie.

Podsumowując można powiedzieć, że pomimo kilku ważnych głosów, reprezentowanych głównie przez Kosińskiego i Kornasia, a także sporadycznych recenzji i omówień w czasopismach, brak jest w Polsce poważniejszych prób ujęcia problematyki aktorstwa we współczesnych teatrach studyjnych. Brak też spojrzenia całościowego na to zagadnienie. Teatry te, choć dostrzega się ich pokrewieństwo, traktowane są przez badaczy jako twory autorskie, co w konsekwencji oznacza, że o modelu aktorstwa decyduje lider zespołu, najczęściej jednocześnie reżyser. Wyłaniający się z tego stanu rzeczy obraz aktorstwa, jest więc z natury swej zamglony, widać w nim, że mamy do czynienia ze zjawiskami spokrewnionymi, ale nie widać, na czym to powinowactwo polega.

Rozszerzając spojrzenie również na główny nurt aktorski w Polsce, warto dopowiedzieć, że w ostatnim dziesięcioleciu studia nad tym tematem uległy znacznemu ożywieniu. Jedną z nowszych publikacji dotyczących nurtu tradycyjnego stanowi książka Beaty Guetzalskiej *Aktorstwo polskie. Generacje* (Wydawnictwo PWST, Kraków 2014). Autorka, wbrew tendencji do monograficznego podejścia do opisu sztuki aktorskiej, dostarcza nam wnikliwej interpretacji najważniejszych zjawisk w ujęciu panoramicznym. Ale zaznacza, że zajmuje się tylko aktorstwem dramatycznym w teatrach instytucjonalnych, z przewagą opisu środowiska krakowskich twórców. Guetzalska zauważa, że współczesne badania nad teatrem są zdominowane przez perspektywę twórczości reżysera, jej punkt widzenia jest jednak inny – wychodzi od twórczości aktora.

Ważne teksty, będące próbą całościowego ujęcia problematyki współczesnego aktorstwa głównego nurtu, ukazały się też na łamach specjalnego „aktorskiego” numeru „Notatnika Teatralnego” (2010, nr 60–61): zob. Małgorzata Terlecka-Reksnis *Świadomość obecności aktora, czyli o antymimetycznym zwrocie w grze (na przykładzie dwóch ról)* i Jolanta Kowalska *Aktor na rozdrożu*.

Różne ujęcia metodologiczne pomagające zinterpretować sztukę aktorską pojawiają się z kolei w publikacji *Aktor. Niepewna tożsamość* zredagowanej przez Krystynę Duniec (Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2011). Z perspektywy moich poszukiwań szczególnie interesujący jest w niej artykuł Pawła Goźlińskiego *Czy aktor jest histerykiem?*, w którym autor opisuje fenomen histerii „jako medium przywołujące żywą obecność”⁴². Badacz, powołując się m.in. na artaudowskie ciało-bez-organów tłumaczy, w jaki sposób może dojść do wytworzenia się wrażenia jedności ciała. Postrzega przy tym histerię jako rodzaj kulturowej choroby, która jako „widowisko nietrwałości wszystkiego”⁴³ powraca i naznacza ciała podmiotów, szczególnie tych niemogących uwolnić się od nałożonych na nie kulturowych znaczeń i zobowiązań. W sytuacji widowiska, z kolei, odegrana histeria może doprowadzić wykonawcę do „odnowy symbolicznych ram, do przemiany tożsamości”⁴⁴. W tym kontekście Goźliński odwołuje się do Grotowskiego i koncepcji esencji, którą reżyser przywoływał za Gieorgijem I. Gurdzijewem.

Włoskie środowisko twórców teatru studyjnego jest w Polsce praktycznie nieznane. Literatura przedmiotu obejmuje dwie wymienione powyżej książki Thomasa Richardsa. Do tego kręgu literatury zaliczyć też należy częste publikacje książek Eugenia Barby. Jedną z najistotniejszych prac poświęconych rozważaniom o aktorstwie jest książka *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, redakcja Eugenio Barba i Nicola Savarese (Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005), a także traktat Barby dotyczący aktorstwa *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru* (Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007). Kwestia związków Odin Teatret z Polską podejmowana jest z kolei w książce pod redakcją Zofii Dworakowskiej *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską* (Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014).

W 2015 roku ukazała się książka włoskiego reżysera Gabriela Vacisa – *Awareness. Dziesięć dni z Jerzym Grotowskim* (Wydawnictwo Pasaze, Kraków 2015). Vacis opisuje w niej dziesięć dni, które spędził z Grotowskim w 1992 roku, opiekując się polskim twórcą przy okazji cyklu jego spotkań w Turynie. Książka ta jest jednym z nielicznych źródeł dostarczających nam cennych informacji nie tylko o wizji Grotowskiego, ale także o fermentie artystycznym włoskiego życia teatralnego na początku lat dziewięćdziesiątych, a także o twórczości samego Vacisa.

⁴² Paweł Goźliński, *Czy aktor jest histerykiem?*, [w:] *Aktor. Niepewna tożsamość*, s. 122.

⁴³ Tamże, s. 126.

⁴⁴ Tamże, s. 126.

Włochy są obok Polski, Francji i Stanów Zjednoczonych uprzywilejowane jeśli chodzi o dostępność tekstów Grotowskiego, prawie wszystkie wypowiedzi polskiego twórcy ukazały się właśnie w językach polskim, francuskim, włoskim i angielskim⁴⁵. (W tych też krajach jego praca najczęściej się toczyła i była prezentowana). Najnowsza próba skompletowania bibliografii źródeł włoskich obejmująca lata 1986–2010 została podjęta przez Katarzynę Woźniak⁴⁶. Bibliografia ta, licząca prawie 250 pozycji, uzmysławia czytelnikowi skalę recepcji twórczości Grotowskiego w tym kraju. Autorka na podstawie wcześniej istniejących włoskich i polskich opracowań bibliograficznych⁴⁷ dodała do swojej listy także artykuły umieszczone w czasopismach teatrologicznych.

Do najnowszych tekstów wydanych po 2010 roku należą, m.in.: tłumaczenie książki Zbigniewa Osińskiego *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a l'arte come veicolo*, pod redakcją Mariny Fabbri (Bulzoni, Roma 2011). Studium Antonia Attisaniego *Jerzy Grotowski, L'eredità vivente* (Academia University Press, Torino 2012), a także: *Opere e sentieri. Vol 1. Il workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Bulzoni, Roma 2015 i najnowsze wydanie książki Gabriela Vacisa *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski* (Bulzoni, Roma 2014).

We Włoszech ukazało się wiele książek autorstwa Barby⁴⁸. Najnowszą publikacją jest książka *Bruciare la casa. Origini di un regista*⁴⁹ (Ubulibri, Milano 2009). Często ukazują się także opracowania dotyczące pracy Odin Teatret o charakterze interpretacyjnym, m.in. numer monograficzny *Speciale Odin Teatret* w „Quaderni del CUT/Bari” 1974 nr 13 (maj), *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, red. Ferdinando Taviani (Feltrinelli, Milano 1975), książka Franka Perelliego *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell'Odin* (Edizioni di Pagina, Bari 2005), czy książki napisane przez aktorki tego zespołu – Julię Varley *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret* (Ubulibri, Milano 2006) i Iben Nagel Rasmussen *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti* (Bulzoni, Roma 2006).

⁴⁵ Zamieszczam je w bibliografii źródeł włoskich umieszczonej na końcu tej dysertacji.

⁴⁶ Zob. <http://www.grotowski.net/performer/performer-4/bibliografia-wloska>, źródło z dnia 17.02.2016.

⁴⁷ Zob. m.in. bibliografię źródeł włoskich zestawioną przez Marine Fabbri i Renatę Molinari, obejmującą lata 1963–2005 w książce *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, red. Janusz Degler, Grzegorz Ziółkowski, Marina Fabbri i Renata Molinari, Titivillus, Il Mutamento Zona Castalia, Associazione di Cultura di Torino, Corazzano, Pisa 2005; Olivero Ponte di Pino, <http://www.ateatro.it/olivieropdp/ateatro101.htm#101and10>, „Webzine di Ateatro” nr 101, dostęp 22.09.2006.

⁴⁸ Zob. bibliografię źródeł włoskich.

⁴⁹ Wydana także w Polsce, zob. *Spalić dom. Rodowód reżysera*, przeł. Anna Górka, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa-Wrocław 2011.

Nurt teatru poszukującego określanego we Włoszech jako *teatro della ricerca* omówiony został w pięciu woluminach *Testimonianze ricerca azioni* (Editore Akropolis Libri), wydawanych pod redakcją Clemente Tafuriego i Davida Beroniego rokrocznie od 2010 roku przez Teatro Akropolis. W *Testimonianze* odnajdziemy artykuły napisane przez artystów i badaczy teatru, m.in. Antonia Attisaniego, Marca De Marinisa, Maria Biaginiego, Ang Gey Pin, Iben Nagel Rasmussen.

Praca Workcenter opisana jest we Włoszech dość obszernie, ale głównie przez środowisko związane z tym zespołem. Przykładem może być książka Antonia Attisaniego *Un teatro apocrifo – Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (Medusa, Milano 2006), w której autor omawia ostatni okres twórczości Grotowskiego w Pontederze w kontekście filozofii praktyki, a także w odniesieniu do nurtu gnostycznego. Według Attisaniego poszukiwania Grotowskiego były formą praktykowania gnozy – poszukiwaniem wiedzy poprzez doświadczenie praktyczne. Książce Attisaniego nie można odmówić erudycji, z drugiej strony uderza w tej publikacji stronicza pozycja autora, który stawia się w roli głównego rzecznika Workcenter. Zresztą podobnie jest z innymi tekstami pisanymi we Włoszech na temat tej grupy.

Źródła dotyczące studyjności i laboratoryjności w teatrze zostały opisane w książkach Mirelli Schino *Alchemisti della scene. Teatri laboratorie europeo del Novecento*⁵⁰ (Laterza, Bari 2009), Franka Ruffiniego *L'attore che vola. Boxe acrobazia, scienza della scene*⁵¹ (Bulzoni, Roma 2010) i Franka Perrelliego *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook* (Laterza, Bari 2007).

Do nielicznych publikacji dotyczących pracy Laboratorio di Castaldo należy niewielkich rozmiarów książeczka podsumowująca dziesięcioletnią działalność zespołu *In viaggio da X. Dieci anni del Laboratorio Permanente di Ricerca dell'Arte sull'Attore* (marzec 2007). Jak również książka pod redakcją Tiziana Fratusa, w której praca Laboratorio opisana jest w kontekście innych młodych formacji teatralnych, *Lo spazio aperto. Il teatro ad uso delle giovani generazioni* (Editoria & Spettacolo, Roma 2003). Pozostałe źródła pisane mają charakter krótkich recenzji czy omówień⁵². W moich rozważaniach odwołuję się także do pracy doktorskiej Marca Frendo, obronionej na University of Sussex, zatytułowanej

⁵⁰ Dostępna jest także wersja anglojęzyczna tego wydawnictwa: *Alchemists of the stage. Theatre laboratories in Europe*, trans. Paul Warrington, Holstebro, Malta, Wrocław, Icarus Publishing Enterprise, 2013.

⁵¹ Książka dostępna także w wersji anglojęzycznej: Franco Ruffini, *Theatre and boxing. The actor who flies*, trans. Paul Warrington, Holstebro, Malta, Wrocław, London, New York, Icarus Publishing Enterprise, Routledge, 2014.

⁵² Zob. Tiziano Fratus, *In bicicletta*, [w:] *Lo spazio aperto*, Editoria & Spettacolo, Roma 2002; Silvia Franci, *La magia di Domenico Castaldo trasforma la tragedia di Antigone in uno spettacolo che fa sorridere*, „La Stampa”, 17 lipca 1999.

Musicality and the Act of Theatre: Developing Musicalised Dramaturgies for Theatre Performance. Frendo jest muzykiem i badaczem teatru, który w dysertacji opisuje swoje poszukiwania przeprowadzone we współpracy z zespołem Laboratorio dotyczące tego, jak rodzi się dramaturgia spektaklu oparta nie na tekście, ale na muzyce.

Praca Raúla Iaizy, Teatru Madrugada i projektu „Regula contra Regulam” oprócz kilku recenzji i wzmianek w prasie codziennej również nie doczekała się wielu opracowań. Jedyny fachowy artykuł dostępny w języku polskim znajduje się w książce Elżbiety Kołdrzak *Śakuntala (Abhidhānaśakuntalam): dramat staroindyjski Kalidasy* i dotyczy realizacji *Siakuntali* – projektu zorganizowanego w ramach sesji pracy w Brzezince i poprowadzonego przez Robertę Secchi i Raúla Iaizę. W moich rozważaniach odwołuję się także do książki napisanej przez Iaizę *Al lavoro con Barba* (EnnErre 2004), w której artysta opisuje swoje pierwsze spotkania z Odin Teatret i pierwsze kroki stawiane na drodze reżyserii teatralnej⁵³.

We Włoszech istnieją studia poświęcone pracy Jerzego Grotowskiego, obejmujące różne okresy jego twórczości, nie brakuje też piśmiennictwa opisującego poszukiwania Workcenter. Uderza natomiast luka dotycząca studiów nad mniejszymi zjawiskami, które inspirują się tradycją nakreśloną w tym kraju przez polskiego twórcę, brak jest także, podobnie jak w Polsce, całościowego ujęcia problematyki aktorstwa tego nurtu.

Recepcja pracy Grotowskiego i Barby jest kontynuowana głównie w kręgu teatrów poszukujących i badaczy teatru wywodzących się ze środowisk akademickich. W skali całego kraju nazwiska Grotowskiego i Barby, podobnie jak w Polsce, kojarzą się z działalnością niszową, co potwierdza choćby najnowsza publikacja *Nuovo Teatro Made in Italy (1963–2013)*⁵⁴, opisująca działania najważniejszych włoskich grup teatralnych ostatnich sześćdziesięciu lat, w której nie wspomina się ani o ośrodku prowadzonym w Vallicelle pod Pontederą, ani o wielu innych pokrewnych zjawiskach tego nurtu.

⁵³ Zob. także artykuły napisane przez Robertę Secchi: *Speaking stones. Do you think you are the same or you are changing slowly?*, „Open Page” 2005 nr 10; *Drama and Life: teaching, meeting, changing. Awareness, perspective and make-believe* (tekst powstał z okazji seminarium zorganizowanego przez Creative Drama Association w Eskisehir w Turcji w 2009 roku, a opublikowany został w biuletynie Bibhbaban – The Experimental Theatre Company, Kalkuta, Indie 2010). Najnowszy tekst Secchi dotyczy z kolei jej współpracy z Torgeirem Wethalem, *Torgeir Wethal maestro dell'invisibile*, „Teatri delle diversità” 2010 nr 54/55, później opublikowanym pod tytułem *Lettera*, „Teatro e Storia” 2011 nr 31.

⁵⁴ Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy (1963–2013)*, Bulzoni, Roma 2015.

Rozdział I.

Aktorstwo studyjne – kontekst i źródła

1.1 Oficjalne szkolnictwo teatralne, a recepcja Grotowskiego

W książce pod redakcją Wojciecha Dudzika *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, w części poświęconej sztuce aktorskiej umieszczone zostały artykuły artystów teatru, reprezentujących różne tradycje. Obok wypowiedzi przedstawicieli nurtu klasycznego: Jana Kreczmara, Konrada Swiniarskiego, Gustawa Holoubka, Tadeusza Łomnickiego znajdują się przemyślenia artystów reprezentujących nurt studyjno-laboratoryjny i alternatywny: Grotowskiego, Zbigniewa Cynkutisa, Ewy Wójciak, Mariusza Gołaja. Ten rodzaj wymieszania odmiennych opinii i wizji w tym samym zbiorze uświadamia czytelnikowi, że skończyła się epoka, w której aktorstwo instytucjonalne wiodło prym i górowało nad alternatywnymi modelami pracy aktora. To uświadomienie następuje jednak powoli i, póki co, bardziej dotyczy środowisk artystycznych i samych badaczy niż powszechnej opinii społecznej, w której odczuciu wciąż liczą się przede wszystkim teatry repertuarowe, a dyplom aktorski nadawany jest przede wszystkim absolwentom państwowych uczelni. (Istnieje oczywiście możliwość zdobycia uprawnień aktorskich poprzez podejście do egzaminu eksternistycznego, ale warunkiem jego zaliczenia jest zdobycie doświadczenia podobnego do tego, które reprezentuje absolwent państwowej szkoły teatralnej). Jedną z ciekawszych dyskusji dotyczących przydatności i roli szkoły w przygotowaniu aktora odbyła się podczas konferencji „Aktor wobec przemian teatru XXI wieku”⁵⁵. Zaproszeni pedagodzy i artyści poddali ocenie kwestię kształcenia aktorskiego w szkołach teatralnych, a także podjęli próbę dyskusji nad możliwymi zmianami. Na tle odważnych głosów nawołujących m.in. do spalenia i zburzenia szkół pojawiło się kilka równie wyrazistych, choć nie tak rewolucyjnych opinii. Według Tadeusza Nyczka, za szkołami teatralnymi przemawia istotny argument – uczą one rzemiosła:

Znam ludzi, którzy wchodzili do szkół teatralnych, nie umiając nic, a wychodzili, potrafiąc bardzo dużo. I, co zabawne, szkoły uczą nie tylko gry w „w Gogolu czy Czechowie”, ale [...] także wystawiania Elfride Jelinek. Wynikałoby z tego, że aktor współczesny, mimo że w szkole dostaje narzędzia do grania tradycji, to żyjąc w żywym świecie, także z niego czerpie swoją wiedzę⁵⁶.

⁵⁵ Konferencja odbyła się w Łodzi 7 i 8 maja 2011 r. w ramach XXIX Festiwalu Szkół Teatralnych. Materiały z niej zostały opublikowane w książce *Aktor wobec przemian teatru XXI wieku*, red. i wstęp Elżbieta Baniewicz, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.

⁵⁶ Wypowiedź Krzysztofa Mieszkowskiego, zob. *Aktor wobec przemian teatru XXI wieku*, s. 23.

Szkoły teatralne, jak zauważył Nyczek, wypełniają swoją rolę, która polega na uczeniu sposobów występowania w repertuarze klasycznym i przekazywaniu studentom sprawdzonych technik, gdyż „szkoła ze swej natury jest czymś, co pozostaje w tyle, zawsze”⁵⁷. Nyczek swoją wypowiedzią naprowadza na pytanie o to, czy jakkolwiek szkoła państwowa ma szansę być prekursorską? Czy raczej obalenie wzorców należy zostawić artystom pozostającym poza lub w opozycji do oficjalnego systemu szkolnictwa?

W tym kontekście interesująca jest opinia, którą przy okazji internetowej rozmowy z Łukaszem Maciejewskim wyraził wybitny reżyser – Krystian Lupa. Pomimo osobistego zaangażowania w edukację studentów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie Lupa uważa, że szkoły „produkują” artystów minionej epoki, nieprzystosowanych do potrzeb młodej reżyserii:

Nie znam prawie nikogo z młodego pokolenia reżyserów, kto chciałby uprawiać teatr w minionej konwencji, albo w ogóle w konwencji. To niegdyś wszechpotężne teatralne słowo jest dziś anachronizmem, natomiast nasze szkoły teatralne, a ściślej mówiąc, wydziały aktorskie tych szkół, wciąż produkują aktorów minionej epoki. To nie tylko wypychanie adeptom przy pomocy prymitywnych metod anachronicznego warsztatu, to również – i to jest wręcz groteskowe pod ciśnieniem argumentu, że granie jest szczególnym, powiększonym i wystylizowanym formalnie byciem – produkowanie anachronicznych artystów, a nawet ludzi minionego pokolenia⁵⁸.

Można zgodzić się z Lupą pod warunkiem, że uzna się szkoły za miejsca, gdzie następuje ostateczne kształtowanie aktorskiego fachu. Prawdziwy problem kryje się gdzieś indziej. Szkoły są jedynymi oficjalnymi ośrodkami nauczania, co sprawia, że wzorzec aktorski i określone metody pracy, jakie propagują, dominują w polskim życiu teatralnym. W tym kontekście ważne jest pytanie o to, jaki los spotyka młodych pasjonatów teatru, którzy zostają odrzuceni w procesie selekcji albo których program szkół nie satysfakcjonuje i szukają odmiennego typu wykształcenia i teatru. Czy mają oni szansę uzyskać wykształcenie o podobnym statusie co dyplom szkoły aktorskiej?

W dyskusjach nad polskim szkolnictwem powraca często kwestia umiejscowienia metod pracy Grotowskiego. Krzysztof Mieszkowski podsumowuje to zagadnienie następująco:

Dzisiaj Grotowski jest uznawany za mistrza, ale jednocześnie, jak doskonale wiemy, system kształcenia aktorów pomija wypracowane przezeń metody. Myślę, że warto się nad nimi pochylić. Ktoś może powiedzieć,

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Krystian Lupa, Łukasz Maciejewski, *Maile do Madrytu*, „Notatnik Teatralny” 2010 nr 60–61, s. 49.

że to tylko rzemiosło aktora. Można też wskazywać, że ten typ rzemiosła stworzony przez Grotowskiego z jego aktorami nie nadaje się do zastosowania w teatrze repertuarowym. Ale czym naprawdę jest teatr repertuarowy?⁵⁹

Mieszkowski jasno określa swoje stanowisko. Propozycja Grotowskiego w oficjalnym nauczaniu powinna być bardziej doceniona.

Również Tadeusz Kornaś w swym tekście *Aktor postgrotowski*, odnosząc się do wypowiedzi⁶⁰ Krzysztofa Jędryska – wieloletniego dziekana Wydziału Aktorskiego krakowskiej PWST – porusza ten problem:

Dziekan wydziału aktorskiego w tak lekki sposób mówił tu o przedwczesnej śmierci wielu aktorów Teatru Laboratorium. Ale przede wszystkim mówi o tym, że dzieło Grotowskiego nie ma do zaoferowania nic współczesnemu teatrowi, a na pewno pedagogom i studentom kształconym w szkołach teatralnych. I zapewne tak jest, Grotowski w tym środowisku jest podawany często jako przykład destrukcyjnego działania na aktorów, destrukcyjnego – czyli prowadzącego aż do choroby i śmierci. W domyśle należy czytać to przesłanie do studentów następująco – „nie idźcie tą drogą”⁶¹.

Kornaś skomentował też skądinąd przenikliwą i wyważoną wypowiedź Beaty Guczalskiej z jej tekstu *Polskie środowisko teatralne wobec Grotowskiego*⁶², w którym autorka stwierdziła, że młodzi twórcy uważają idee Grotowskiego za anachroniczne:

Jednak Beata Guczalska pomyliła się, mówiąc, że Grotowski przestał być autorytetem dla młodego teatru i młodych ludzi. Miejsce, w którym Grotowski pozostaje autorytetem w pracy aktora, można odnaleźć w teatrach alternatywnych, poszukujących czy jak je jeszcze nazywać inaczej. Ma ono swoich liderów, swoje festiwale, swoje hierarchie. Przez tak zwany teatr dramatyczny jest ono ignorowane lub posądzane o amatorstwo i dyletantyzm. Paradoks leży w tym, że niektóre z tych teatrów działają już wiele lat, pracując codziennie po wiele godzin nad rzemiosłem⁶³.

Liczne ośrodki niezależne w Polsce, ale też zagranicą, co podkreśla Kornaś, podejmują we własnym zakresie próbę zmierzenia się ze spuścizną Grotowskiego, a jeszcze do niedawna oficjalne szkoły omijały to zagadnienie w swym programie i nie podejmowały

⁵⁹ *Aktor wobec przemian teatru XXI wieku*, s. 20.

⁶⁰ Zob. tę wypowiedź: „Dialog” 1999 nr 6, s. 135.

⁶¹ Tadeusz Kornaś, *Aktor postgrotowski*, [w:] *Portret aktora – Ein Schauspielerporträt*, red. Anna R. Burzyńska, Teatr Lalek Pleciuga, Szczecin 2014, s. 45.

⁶² „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009 nr 91, s. 21. Beata Guczalska w swoim tekście słusznie pyta: „Jak miałyby wyglądać nauczanie «metody Grotowskiego» z drugiej ręki, w oderwaniu od całości poszukiwań i codziennych praktyk?” I dodaje: „Sam Grotowski z pewnością by się na to nie zgadzał. Szkoła kształci zresztą innym systemem, w oparciu o autorskie programy artystów-pedagogów, znaczących osobowości teatru, którzy przekazują własną wizję i doświadczenie. Jest więc dowodem uczciwości, że nikt się – w celach marketingowych – na «metodę Grotowskiego» nie powołuje”.

⁶³ Tadeusz Kornaś, *Aktor postgrotowski*, s. 45–46.

nawet próby zmierzenia się z tym tematem. Mury jednak powoli kruszeją, a to za sprawą nabierającej rozpędu dyskusji na temat przydatności idei Grotowskiego w oficjalnym szkolnictwie. 29 czerwca 2015 roku w Akademii Teatralnej w ramach Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych odbyła się konferencja *Dziedzictwo Grotowskiego w praktyce aktorskiej* na temat obecności Grotowskiego w tradycyjnym kształceniu teatralnym. Udział w niej wzięli m.in. Tomasz Rodowicz, Ryszard Peryt i Maja Komorowska. Wcześniej, 26 czerwca poruszony został temat cielesności w teatrze i tańcu podczas spotkania „Świadomość ciała w nauczaniu aktora”, w której udział wzięli: Iwona Pasińska, Leszek Bzdyl, Cezary Kosiński i Grzegorz Ziółkowski. Rozważania poświęcone były też nowo otwartemu kierunkowi „Aktorstwo teatru muzycznego”, który powstał m.in. z inicjatywy prodziekana Wydziału Aktorskiego warszawskiej Akademii Teatralnej, dr. Waldemara Raźniaka.

Warto też wspomnieć, że pewne próby zaadaptowania sposobów pracy, twórców związanych lub inspirujących się myślą Grotowskiego, na grunt oficjalnego szkolnictwa były i są podejmowane. W latach 1994–99 Grotowski pracował w Pontederze z Przemysławem Wasilkowskim⁶⁴ (absolwentem Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi), który po powrocie do Polski pełnił funkcję asystenta Michała Pawlickiego, prowadząc zajęcia dla studentów swej macierzystej uczelni, a obecnie przygotowuje tam doktorat. Ze szkołą w Łodzi jako wykładowca związany jest też Tomasz Rodowicz. Z kolei Jarosław Fret, założyciel Teatru ZAR i dyrektor Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, prowadził zajęcia ze studentami krakowskiej PWST, oddział we Wrocławiu.

Optymistycznym sygnałem jest także, wspomniane przeze mnie we wstępie tej pracy, wydanie książki *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu*.

Problem adaptowania myśli i praktyki Grotowskiego na grunt oficjalnego szkolnictwa związany jest też z pytaniami o to, czy rzeczywiście istnieje „metoda Grotowskiego”, a jeśli tak jest, jakie są jej wyznaczniki i czy da się ją przełożyć na system szkolnictwa oficjalnego? Grotowski, mówiąc o metodzie pracy, zastrzegał przecież, że powinna ona być indywidualna dla każdego aktora⁶⁵. Zamiast kumulacji technik, proponował aktorowi drogę eliminacji przeszkód:

Wszystkie świadome systemy w dziedzinie aktorstwa stawiają sobie pytanie: „Jak to zrobić?”. I słusznie: metoda polega właśnie na świadomości owego „jak zrobić”. Sądzę, że raz w życiu trzeba sobie to

⁶⁴ Por. Przemysław Wasilkowski, *A Recollection*, tłum. Justyna Drobnik-Rogers, [w:] *Voices from within: Grotowski's Polish collaborators*, red. Paul Allain i Grzegorz Ziółkowski, „Polish Theatre Perspectives”, London, Wrocław, 2015, s. 133–140, a także wcześniejszą wersję tego tekstu, *Wspomnienie*, [w:] „Pamiętnik Teatralny”, 2001 nr 1–2, s. 254–256.

⁶⁵ Por. Jerzy Grotowski, *Badanie metody*, [w:] Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 314–317.

pytanie postawić, ale kiedy wchodzi się w szczegóły, nie należy go więcej stawiać, ponieważ w chwili formułowania go już tworzymy stereotypy, sztamper. Zatem należy postawić sobie pytanie: „Jak nie robić?”, „Czego nie należy robić?”⁶⁶.

Zwrócił na to uwagę także Leszek Kolankiewicz:

Z powierzchownej wiedzy na temat ćwiczeń aktorów w Instytucie Grotowskiego wynikało kilka poważnych nieporozumień, notabene charakterystycznych dla naszego sposobu myślenia o ćwiczeniu w ogóle. Po pierwsze łudzimy się fałszywą nadzieją, że wzbudzimy w sobie akt twórczy, po prostu stając zręcznie na głowie, zapamiętane przebiegając palcami lub wyraźnie artykułując spółgłoski, podczas gdy ćwiczenie zawsze wymaga jeszcze, bagatela, hartu ducha i giętkości umysłu – wymaga całkowitego zaangażowania. Po wtóre, jako nieodrodne dzieci cywilizacji technicznej, we wszystkich dziedzinach szukamy metody obiektywnie najbardziej skutecznej, jakbyśmy wierzyli, że dobra metoda niejako sama za nas wszystko załatwi, a przecież ćwiczenia, odpowiednie dla jednego, mogą być nieodpowiednie dla innego ćwiczącego – tu wszystko zależy od człowieka. Po trzecie, wreszcie, metoda, z zasady przecież oparta na tym, co średnie i powtarzalne, nigdy nie sprostą wielkości i oryginalności aktu twórczego⁶⁷.

Podążanie za wskazówkami Grotowskiego wymagałoby odmiennego podejścia do kształcenia i gruntownej reformy stosowanych metod. Przeszczepienie tej tradycji na grunt szkolnictwa oficjalnego w całości wydaje się bardzo trudne. Nie wystarczy bowiem nauczyć się wykonywania konkretnych ćwiczeń, co – jak podkreślał Kolankiewicz – ma mały wpływ na akt twórczy. Umiejętność korzystania z ćwiczeń wypracowanych przez aktorów Teatru Laboratorium polega przede wszystkim na możliwości swobodnego łączenia ich w ciągi, a także obudzenia poprzez pracę z nimi nie tylko czujności stricte fizycznej, ale także mentalnej, np. poprzez włączenie skojarzeń czy wspomnień, do czego potrzebna jest długotrwała i pogłębiona praca. Ponadto, jeśli metoda nie może być identyczna dla wszystkich studentów, wymagana jest wyjątkowa uważność osoby prowadzącej zajęcia, a wręcz jej osobne podejście do każdego uczestnika. A to tylko początek pracy, która przecież nie powinna zatrzymywać się na ogólnie pojmowanym treningu, ale dążyć do stworzenia partytury scenicznej.

Pomimo tych trudności, studenci powinni mieć szansę zapoznania się z wizją teatru i sztuki tego twórcy, przynajmniej od strony teoretycznej, a także poznania pewnych praktycznych rozwiązań, które przyniosły poszukiwania Grotowskiego, w zakresie pracy z głosem i ciałem. Metody te wielokrotnie były rozpowszechniane na całym świecie przez

⁶⁶ Jerzy Grotowski, *Techniki aktorskie*, tamże, s. 307 i 308.

⁶⁷ Leszek Kolankiewicz, *Aktorstwo w teatrze Grotowskiego*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia*, s. 275.

aktorów Teatru Laboratorium – m.in. Zygmunta Molika⁶⁸, Ryszarda Cieślaka, Zbigniewa Cynkutisa⁶⁹ i Renę Mirecką⁷⁰.

Recepcja pracy Grotowskiego jest procesem złożonym, wymagającym uwzględnienia różnych okresów jego twórczości. Łatwiej snuć opowieści o jego dorobku, niż mierzyć się z praktycznymi zagadnieniami, które pojawiały się w jego poszukiwaniach. Praktyka wymaga w tym przypadku raczej odrzucenia wzorców, jakie proponuje szkoła i przyjęcia innej formy badań – takiej, która staje się możliwa dzięki pracy w studio czy laboratorium. Szkoła jest jednostką realizującą pewien z góry ustalony program. Nawet jeśli jego ramy są dość elastyczne, a ich wypełnienie zależy od osobowości prowadzącego, który dopuszcza podejście eksperymentatorskie, nie może ona sobie pozwolić na zbyt długotrwałe pogłębione poszukiwania. Z tego też powodu tradycja wyznaczona przez Grotowskiego znajduje swoje przedłużenie głównie w ośrodkach mniejszych, teatrach, które realizują model „niekończącej się szkoły”. Według Eugenia Barby:

Wiek dwudziesty jest na Zachodzie stuleciem pedagogiki. Nigdy przedtem potrzeba, by się uczyć, by tworzyć nowe miejsca praktyki, nie była wyrażana tak dobitnie. Dziwne jednak, że najistotniejsza część dwudziestowiecznej spuścizny w dziedzinie pedagogiki teatralnej nie wyszła ze szkół teatralnych, ale z teatrów studyjnych Stanisławskiego, Meyerholda, Wachtangowa, Michaiła Czechowa i Tairowa, z Vieux Colombier Copeau i Atelier Dullina, z projektów Craiga, Appii, Fuchsa, Osterwy, jak również z nieprzejednanego radykalizmu Decroux, The Living Theatre i Laboratorium Grotowskiego. Wielka pedagogiczna tradycja dwudziestego wieku została stworzona i rozkrzewiona właśnie w teatrach Reformatorów⁷¹.

Zdaniem Barby nowe metody pracy, przyczyniające się do rozwoju i reformy szkolnictwa oficjalnego, rodzą się często w dialogu z alternatywnymi ośrodkami nauczania, choć pamiętać należy o tym, że np. Pierwsze Studio Stanisławskiego powstało przy Moskiewskim Teatrze Artystycznym, wyrosło więc ze środowiska teatru instytucjonalnego.

W Polsce co raz częściej pojawiają się inicjatywy pedagogiczne, które można uznać za alternatywne ośrodki nauczania aktorskiego: Akademia Praktyk Teatralnych „Gardzienice” działająca od 1997 roku, różnego rodzaju warsztaty i seminaria organizowane przez Instytut Grotowskiego (m.in. kurs „Atelier” funkcjonujący w Instytucie w latach 2007–09), projekt

⁶⁸ Zob. Giuliano Campo, *Zygmunt Molik's voice and body work. The legacy of Jerzy Grotowski*, London – New York, Routledge, 2010, a także polskie wydanie Giuliano Campo, *Zygmunt Molik Głos i ciało*.

⁶⁹ Zob. Zbigniew Cynkutis, *Aktor. Animator twórczych procesów*.

⁷⁰ Zob. *Podróż. Rena Mirecka – aktorka Teatru Laboratorium*, pod red. Zbigniewa Jędrzychowskiego, Zbigniewa Osińskiego, Grzegorza Ziółkowskiego, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.

⁷¹ Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, s. 113–114.

Inna Szkoła Teatralna prowadzony przez Teatr Wiejski „Węgajty”, a także seminarium praktyczne ATIS Acting Techniques Intensive Seminar realizowane od 2012 roku przez Grzegorza Ziółkowskiego i prowadzoną przez niego PRACOWNIĘ || ROSA. W 2012 roku z inicjatywy Teatru Brama z Goleniowa i Ośrodka Teatralnego Kana ze Szczecina powstała Akademia Teatru Alternatywnego (ATA). Ideą AT-y jest wszechstronna edukacja uczestników projektu, głównie liderów alternatywnych zespołów teatralnych, w zakresie rzemiosła aktorskiego i kompetencji animacyjno-kulturotwórczych. W ramach nowego cyklu (lata 2015–17), realizowanego przy wsparciu Instytutu Grotowskiego, zaplanowano osiemnaście comiesięcznych spotkań, podczas których uczestnicy Akademii pracują z różnymi artystami i ich zespołami: m.in. z Eugeniem Barbą, Theodorosem Terzopoulosem, Tomaszem Rodowiczem, Danielem Jacewiczem, Dariuszem Mikułą, Martą Poniatowską, Jarosławem Frettem, Piotrem Borowskim, Grzegorzem Ziółkowskim i Leszkiem Bzdylem. W 2015 roku w Poznaniu ruszył także projekt pod egidą Teatru Ósmego Dnia – Alternatywna Szkoła Teatru – w ramach której zaplanowano osiem cykli spotkań poświęconych różnym zagadnieniom z kręgu teatru alternatywnego: m.in. sztuce performansu, nowemu cyrkowi i teatrowi Kantora.

Główny problem organizacji kształcenia teatralnego polega jednak na tym, że kursy organizowane przez Akademię Praktyk Teatralnych „Gardzienice” i inne ośrodki funkcjonują jako swego rodzaju uzupełnienie aktorskiego warsztatu, ale nie równoprawny w stosunku do oficjalnego modelu kształcenia. Wyjątkowym przykładem na polskiej mapie edukacji teatralnej był roczny kurs aktorstwa MA Acting organizowany w latach 2004–2012 przez Teatr Pieśń Kozła we współpracy z Manchester Metropolitan University. Zajęcia te kończyły się uzyskaniem dyplomu aktorskiego przyznawanego przez ten uniwersytet. Studia te, bardzo interesujące pod względem artystycznym, były jednak dostępne tylko dla nielicznych, głównie ze względu na bardzo wysoki koszt kursu odpowiadający brytyjskim standardom.

1.2 Aktorski byt i niebyt

Dwudziestowieczne rewolucje teatralne przyniosły wiele odpowiedzi na pytanie: jak stać się aktorem? Służyły temu praktyczne badania nad aktorstwem przeprowadzone przez najważniejszych twórców: Stanisławskiego, Meyerholda, Brechta, Grotowskiego, Copeau. Każdy z nich prezentował odmienne wizje dotyczące aktorskiej postawy w odniesieniu do wykonywanego zawodu, aktorskiego utożsamiania z postacią i aktorskiego rzemiosła. Bogactwo teatralnych teorii doprowadziło do sytuacji, w której nie można przedstawić jednej definicji sztuki aktorskiej, a fundamentalne pytanie o tożsamość aktora pozostaje otwarte.

Jeszcze do niedawna badając aktorstwo, zastanawiano się przede wszystkim nad różnicą pomiędzy aktorstwem odwołującym się do uczuć a aktorstwem opierającym się na rozumie. Polemika ta rozgorzała w pełnym swym kształcie na początku XVIII wieku po ukazaniu się tekstu Denisa Diderota *Paradoks o aktorze*. Dzisiaj różnice pomiędzy grą z dystansem, a bardziej uczuciową wydają się mniej zajmujące, co wynika z większej akceptacji różnych typów teatru i różnych modeli gry. Na plan pierwszy z kolei wysunęło się zagadnienie aktorskiej obecności i konfliktu pomiędzy „teatrem realności” a teatrem iluzji. Dziś wydaje się bardziej aktualne pytanie nie o to, czy aktor utożsamia się z postacią i przeżywa swoją rolę, ale pytanie o to, czy aktor, który „niczego nie gra” jest wciąż aktorem?

Klasycznego aktorstwa i samej idei teatru jako osobnej sztuki broni Jerzy Limon w studium *Brzmienia czasu*. Dla autora fala performatywności czy postdramatyczności jest bliższa ogólnie rozumianej sztuce niż teatrowi. Limon dziwi się, że w najnowszych studiach poświęconych teatrowi postdramatycznemu, w tym w książce Hansa-Thiesa Lehmana, o „aktorstwie jako sztuce praktycznie się nie mówi”, zastępując termin „aktor” pojęciami „performer” bądź „wykonawca”. Zdaniem autora:

[...] jest to ewidentna próba wyrugowania aktora ze sztuki teatralnej, wynikająca – jak się zdaje – z cech systemowych tego, co się określa mianem teatru postdramatycznego, gdzie zamiast «gry» i udawania mamy do czynienia z realną «obecnością»⁷².

Limon zaznacza mocno: „nie wierzę też w istnienie ciała performerera czy aktora «samego w sobie» ani w możliwość zaistnienia jakichkolwiek innych zjawisk czy działań scenicznych bądź artystycznych, które dałoby się wyizolować jako «same w sobie»”⁷³. Zdaniem badacza sedno teatru tkwi w jego powiązaniu z przestrzenią i czasowością, a także w odmiennych procesach percepcji.

Za teatr uważamy sytuację komunikacji międzyludzkiej, w której za obustronną zgodą przynajmniej jedna osoba (aktor) sygnalizuje drugiej (widzowi), że czas realnie należący do czasu przeszłego (rzadziej – przyszłego) stanowi jej faktyczną teraźniejszość; tym samym implikuje, że jest gdzie indziej i w innym czasie⁷⁴.

Najnowszy teatr – zdaniem Limona – odwraca się z kolei od tworzenia znaków czasowości i zwraca się w stronę dyskursu ideologicznego. Autor zdaje sobie sprawę, jak

⁷² Jerzy Limon, *Brzmienia czasu*, s. 14.

⁷³ Tamże, s. 12.

⁷⁴ Tamże, s. 23.

bardzo jego definicja ogranicza zasięg tego, co można uznać za teatr, ale zależy mu właśnie na obronie teatru jako odrębnej sztuki, której podstawą jest ewokowanie fikcyjności. Już sam fakt pokazania siebie i wystawienie czegoś na pokaz sprawia, że tworzy się relacja czasowo-przestrzenna, odmienna od relacji mającej miejsce gdybyśmy niczego nie wystawiali. Limon poświęca dużo uwagi w swej pracy zagadnieniu „udawania”, które sytuuje w opozycji do promowanej przez zwrot performatywny „realności”. Proponuje spojrzeć na mimetyczny sposób gry niekonwencjonalnie. Otóż, jeżeli potraktować aktorstwo jako zawód, a rolę aktorską jako zbiór pewnych zadań do wykonania, znika potrzeba namysłu nad aktorskim „udawaniem”, zaprzeczeniu podlega teoria o „realnej obecności”. W zamian mamy aktora, który realizuje powierzone mu cele, który niczego nie ukrywa, a wręcz przeciwnie, bo przecież chce, żeby widzowie dostrzegli jego kunszt. Limon uważa, że popularność aktorstwa opartego na „byciu sobą” wynika z naiwnej wiary, że zachowania naturalne lub mające uchodzić za takie przekażą więcej informacji niż te sformalizowane. Limon proponuje dość zamkniętą definicję sztuki aktorskiej, postrzeganej głównie przez pryzmat wyuczonego rzemiosła. Odrzuca rolę psychologii, gdyż jego zdaniem odbiorca i tak nie jest w stanie odróżnić, czy emocje prezentowane przez aktora należą do niego, czy do postaci:

Psychika aktora nie jest elementem tekstu scenicznego i nie leży w polu zainteresowania teatrologii; ważna jest natomiast w praktyce teatralnej (przygotowanie roli, współpraca z reżyserem) i może być [...] przedmiotem badań psychologicznych czy socjologicznych⁷⁵.

Powołuje się również na pracę Elly Konijn⁷⁶, która udowadnia, że nie ma zależności pomiędzy emocjami aktora-człowieka a emocjami postaci. Tymczasem jakkolwiek na gruncie teorii zaprzeczalibyśmy wpływowi psychiki na kreowaną rolę i tekst sceniczny, nie możemy zignorować jej roli w historii teatru i w świadectwach wielu praktyków. Grotowski mówił o „procesie wewnętrznym aktora” jako świadomym elemencie tekstu scenicznego. W roli Ryszarda Cieślaka w *Księżu Niezłomnym* obecność tego procesu miała wpływ na widzialną warstwę przedstawienia. Cieślak oparł swój wewnętrzny proces na osobistych wspomnieniach dotyczących młodzieńczego uniesienia miłosnego, co ważne jednak, aktor nie próbował wywoływać w sobie emocji, którymi – czego dowodził Grotowski za Stanisławskim – nie można sterować, ale odwołał się do precyzyjnej linii działań fizycznych, która towarzyszyła mu podczas tego wydarzenia. Emocje były tylko pochodną tego procesu.

⁷⁵ Tamże, s. 11.

⁷⁶ Zob. Elly Konijn, *Acting emotions. Shaping emotions on stage*, trans. Barbara Leach and David Chambers, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000.

Limon stwierdza również, że widz nie może rozpoznać stopnia emocjonalnego zaangażowania aktora w postać, dodając, że w naiwnym odbiorze zwiększona ekspresyjność może być odczytana jako większe zaangażowanie, co jest cechą aktorstwa amatorskiego. Amerykańska aktorka i pedagog teatralny Uta Hagen, w swej słynnej w Ameryce książce *Szacunek dla aktorstwa*⁷⁷, stwierdziła z kolei: „Uważam, że pokazywanie zachowań postaci bez sięgania w głąb własnej psychiki stwarza poczucie izolacji między widzem a aktorem, bez względu na to, jak doskonały efekt sceniczny z tego powstaje”⁷⁸. Opinia tej artystki nie jest odosobniona i skłania do głębszej refleksji nad tematem dotyczącym wpływu psychiki aktora na tekst sceniczny. Można też spojrzeć na tę sprawę z innego punktu widzenia, zaangażowanie emocjonalne aktora może być źródłem, z którego aktor czerpie inspirację na etapie budowania roli (np. opierając się na ważnym dla niego spotkaniu z kimś), w tym sensie zaangażowanie jest takim samym środkiem w budowaniu postaci, jak np. zmiana tembru głosu, sposobu poruszania się w celu uwiarygodnienia działań postaci czy umiejętność posługiwania się rytmem. Zaangażowanie, choć trudne „do zmierzenia”, niekoniecznie wiąże się ze zwiększoną ekspresyjnością. Zaangażowanie jest pewną umiejętnością aktorską, która odpowiednio sterowana może pozytywnie wpłynąć na jakość obecności scenicznej.

1.3 Aktorstwo studyjne wobec modelu tradycyjnego i performatywno-postdramatycznego

W rzeczywistości teatralnej istnieje obok siebie kilka głównych modeli gry aktorskiej⁷⁹. Jak powiedziałam wyżej, w świetle najnowszych badań teatrologicznych i swoistej inwazji „teatru realnego”, który „cechuje głęboki kryzys wiary w iluzję oraz poszukiwanie możliwości dotarcia do prawdy o świecie bez pośrednictwa iluzji, rozumianej jako synonim kłamstwa, oszustwa”⁸⁰, wyznaczanie granic teatru poprzez pryzmat budowania roli i stosowania iluzji stało się przestarzałe. Różne rodzaje aktorstwa wynikają z odmiennych środków, którymi posługuje się wykonawca (np. przewaga tekstu lub fizyczności w grze, obecność muzyki, zanegowanie iluzji itp.), warunkowane są przez typ dramaturgii, ale też związane są ze światopoglądem aktora jako człowieka i wizją reżysera, który często w

⁷⁷ Uta Hagen, Haskel Frankel, *Szacunek dla aktorstwa*, przeł. Iwona Libucha, Mariusz Orski, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2015.

⁷⁸ Tamże, s. 32.

⁷⁹ Zob. Sławomir Świątek, *Modele aktorstwa XX wieku*, [w:] *Aktor w kulturze współczesnej*, pod red. Eleonory Udalskiej, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1944, s. 9–22.

⁸⁰ Artur Duda, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 8.

dialogu z aktorem tworzy swoje przedstawienia. Mając świadomość umowności terminologicznej i płynności granic, można pokusić się o robocze wyodrębnienie z tej wielości zjawisk trzech najważniejszych nurtów aktorskich – tradycyjnego, performatywno-postdramatycznego i studyjno-laboratoryjnego, i na tej podstawie spróbować dotrzeć do kształtowanych przez te nurty stylów gry. Nurt teatru alternatywnego (jeśli można mówić wciąż o jego istnieniu) nie jest tożsamy, co postaram się uzasadnić dalej, z istnieniem osobnego nurtu aktorstwa alternatywnego i dlatego w mojej próbie uporządkowania modeli aktorskich nie stanowi osobnego wzorca.

Nurt i aktorstwo tradycyjne wyrasta w prostej linii z tradycji teatru dramatycznego, gdzie podstawowym wyznacznikiem jest ustalony podział ról, podział uczestników zdarzenia teatralnego na wykonawców i odbiorców. Klasycznie rozumiana przestrzeń teatru dramatycznego, tzw. scena pudełkowa (zakładająca istnienie czwartej ściany)⁸¹, odsyła widza do fikcyjnych miejsc akcji, pozwala wierzyć, że przedstawiony świat i pojawiający się w nim bohaterowie są podobni do nas, w pewnym sensie realni. Przestrzeń jest pozbawiona znaczenia sama w sobie, podobnie jak ciało aktora, które w teatrze dramatycznym pełni funkcję nośnika znaczeń, odsyła do postaci i ma za zadanie przedstawiać sensy zawarte w tekście literackim.

Wyraźny podział na scenę i widownię, a także wymóg iluzyjności wpływa znacząco na sposoby i metody gry aktora. Aktor stara się utrzymać iluzję sceniczną, to znaczy gra tak, jak gdyby widowni nie było – „o doskonałości sztuki aktorskiej decydowały stopień ukrycia się aktora w roli oraz całkowite i jak najbardziej przekonujące uwierzytelnienie postaci”⁸² – wyjaśnia Małgorzata Terlecka-Reksnis. Jest to oczywiście gra pozorów, wykonawca nie zatracą się kompletnie w zamkniętym świecie przedstawionym, świetnie zdaje sobie sprawę z obecności osób patrzących, które ewokując swoje reakcje, mogą mieć większy lub mniejszy wpływ na jego występ.

Aktor, odgrywając postać, operuje odpowiednio głosem, ruchem i mimiką twarzy. Zewnętrzne oznaki przemiany wspierane są u niektórych wykonawców procesem nazywanym „utożsamieniem”. Efekt widoczny na scenie poprzedzony jest większym lub mniejszym procesem przygotowawczym. Analiza postaci pod względem psychologicznym, obserwacja życia codziennego, w którym można znaleźć inspirację do granej roli, a także całościowe zrozumienie problematyki przedstawienia opartego na danym tekście i zgranie się z

⁸¹ Teatr repertuarowy korzysta dziś bardzo często z niekonwencjonalnych przestrzeni, chodzi mi tu jednak o przedstawienie dominującego wzorca teatru tradycyjnego.

⁸² Małgorzata Terlecka-Reksnis, *Świadomość obecności aktora*, „Notatnik Teatralny”, 2010 nr 60–61, s. 34.

partnerami to główne metody pracy aktora tradycyjnego. Teatr tradycyjny utożsamiany jest z teatrem dramatycznym, a sztuka aktorska podporządkowana jest tu tekstowi. Miarą jakości gry w teatrze tradycyjnym jest zdolność aktora nie tylko do imitowania, ale także przekraczania tej imitacji, co polega na nadaniu postaci cech niepowtarzalnych, związanych z osobowością aktora. Wybitnym przedstawicielem takiego podejścia do roli był Gustaw Holubek. Zbigniew Zapasiewicz cytowany przez Małgorzatę Terlecką-Reksnis w taki o to sposób opisywał sylwetkę tego aktora:

Gustaw wniósł sposób grania, który był nam obcy. Nas uczono, że rola to jest gorset, który aktor ma na siebie nałożyć. Ma się do niej dostosować wyglądem, sposobem poruszania się, ma zgubić siebie, niedopuszczać nadmiernie własnej indywidualności. Holubek wprowadził aktorstwo osobiste, osobowościowe, referował rolę przez siebie, wykorzystywał ją do tego, żeby od siebie powiedzieć coś o świecie. To powodowało u widzów wrażenie, że on zachowuje się zupełnie prywatnie. Dla nas było niepojęte, że można tak grać⁸³.

W tym typie teatru widz ocenia stopień, w jakim przedstawiona rola jest bliska rzeczywistości. Im kreacja jest trafniejsza, tym złudzenie realności staje się większe. Mamy tu więc do czynienia z podstawową sprzecznością charakterystyczną dla teatru – im lepiej aktor udaje, tym wydaje się prawdziwszy czy bardziej wiarygodny.

Współcześnie w teatrze tradycyjnym dominują dwie tendencje w podejściu do roli – utożsamianie się aktora z graną rolą w sensie zbliżonym do wzorca stworzonego przez Stanisławskego, i druga, gra z dystansem, przywołująca drugi model: aktorstwa postdramatycznego, wywodzącego pewne środki wyrazu z brechtowskiego teatru epickiego, ale także związanego z rozwojem kina i telewizji. Grę z dystansem cechuje wykluczenie nadmiernego wczuwania się w rolę. Aktor zdystansowany to taki, który buduje rolę przede wszystkim w oparciu o intelekt, nie zatracą się w postaci, w każdym momencie jest w stanie wyjść z roli i wejść w inną, stanąć na pozycji neutralnego obserwatora lub przemienić się w narratora zdarzenia.

Europejski paradygmat teatru, w przeciwieństwie np. do tradycji azjatyckich, jest spadkobiercą „arystotelesowskiej” poetyki i bardziej niż inne kultury, np. dalekowschodnie, akcentuje mimetyczną powinność sztuki. Friedrich Nietzsche w *Narodzinach tragedii* (1872) sprzeciwił się mimetycznej funkcji sztuki teatralnej i związanemu z nią „pierwiastkowi sokratejskiemu”, apelując o akcentowanie w niej tego, co żywiołowe, związane z duchem dionizyjskim. Zakwestionowany paradygmat mimetyczny w literaturze i w teatrze XX wieku

⁸³

Cyt. za: Małgorzata Terlecka-Reksnis, *Świadomość obecności aktora*.

wpłynął znacząco na charakter gry aktorskiej. Zanegowana została funkcja aktora, którego główną materią pracy był do tej pory tekst i kreowanie iluzji. Wytworzyły się nowe „graniczne” formy teatru, a w związku z nimi nowe aktorstwo. „Na początku lat sześćdziesiątych wszystkie dziedziny sztuki w zachodniej kulturze przeżyły powszechny i niemożliwy do przeoczenia performatywny zwrot. Doprowadził on nie tylko do zasadniczych przemian w obrębie poszczególnych sztuk, ale także do powstania nowego gatunku artystycznego, zwanego sztuką akcji i performansu”⁸⁴. Na gruncie teatru, czego dowodzi Erika Fischer-Lichte, dokonało się przeniesienie zainteresowania z tekstu na formę wykonawczą, a także zmiana perspektywy z postrzeganych do tej pory osobno sceny i widowni na współobecność wykonawców i odbiorców. Badanie relacji pomiędzy wykonawcą a widzem, eksperymenty z zamianą ról stały się jednym z ważniejszych wyznaczników estetyki performatywnej w ujęciu Fischer-Lichte. Zrównanie ról i charakterystyczna dla performansu medialność niosły ze sobą skutki w postaci zakwestionowania klasycznego podziału na twórcę dzieła i jego odbiorcę, a także na twórcę i dzieło. Skoro uczestnicy wydarzenia funkcjonowali na równym poziomie trudno było mówić o klasycznym dla teatru zdystansowaniu.

Jedną z ważniejszych konsekwencji tzw. zwrotu performatywnego dla teatru była zmiana relacji, jaka zaszła pomiędzy materialnością i znakowością przedmiotów i dopełnianych działań:

Materialność przestaje już równać się znakowości, uwalnia się od niej i zaczyna istnieć samodzielnie. To znaczy, że bezpośrednie oddziaływanie przedmiotów i działań nie zależy już od przypisywanych im sensów, lecz przebiega zupełnie niezależnie, częściowo jeszcze przed, a w każdym razie poza jakąkolwiek próbą interpretacji⁸⁵.

Zmiana tej relacji uwolniła teatr od przymusu ciągłego odsyłania znaków zastosowanych na scenie do znaków rzeczywistości. Wpłynęła na zmianę rodzaju percepcji, która nie polegała dłużej na poszukiwaniu związków i doszukiwaniu się całości, uwalniała widza od konieczności poszukiwania sensu.

Według Marca De Marinisa „performans oraz performatywność należą do zestawu narzędzi, którymi współczesny teatr posługuje się w swoich próbach przewyciężenia granic

⁸⁴ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, red. Wojciech Baluch, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

⁸⁵ Tamże, s. 29–30.

przedstawienia teatralnego”⁸⁶. W świetle tej wypowiedzi aktorstwo, podobnie jak teatr, byłoby w tym typie teatru nastawione na ciągłe wystawianie na próbę swoich granic. Włoski badacz tłumaczy, na czym polega przenikanie elementów performatywnych do teatru, powołując się na badania Josette Féral przedstawione w jej pracy *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*⁸⁷. Kanadyjska badaczka tak próbowała zdefiniować „teatr performatywny”:

[...] można go spotkać wszędzie, ale został on nazwany „teatrem postdramatycznym” po ukazaniu się książki Hansa-Thiesa Lehmana w 2002 albo „teatrem postmodernistycznym”. Właściwszym terminem byłby „teatr performatywny” bądź „teatr performansu”, dlatego że performatywność stanowi trzon (*au coeur*) jego funkcjonowania⁸⁸.

Dalej Féral wskazuje, jakie cechy teatr przejął z performansu:

[...] jedyną sztuką, która naprawdę skorzystała ze zdobyczy performansu jest właśnie teatr, dlatego, że zaadoptował na swój użytek pewne podstawowe wyznaczniki performansu, dzięki czemu uległ głębokim przeobrażeniom (aktor stał się performerem, działania sceniczne pojawiają się jako demontaż przedstawienia lub iluzji, spektakl z centralną funkcją obrazu i działania, bez oparcia w tekście, podkreślenie aktywnej roli widza, pełniącego dotąd głównie rolę obserwatora oraz wykorzystanie strategii percepcyjnych ukształtowanych przy udziale nowych mediów i technologii). Wszystkie te elementy tworzą podstawowe wyznaczniki tego, co nazywam „teatrem performatywnym”⁸⁹.

Zastanówmy się, jakie konsekwencje dla aktorskiej obecności scenicznej miał wpływ performansu na teatr. Według Féral:

[...] w teatrze performatywnym, bardziej niż w innych formach teatralnych, ważna staje się podmiotowość performera. Podmiotowość dekonstruuje jego własną tożsamość, nakłada na nią inne, pokazując, jak nasze tożsamości ulegają ciągłym zmianom, potwierdzając również to, co mówiła Butler o performatywności płci. Niezależnie od przywołanych nazwisk, podmiotowość performera zmusza do dialogu ciał, gestów, dotyka materialności performerów na scenie jak i performujących maszyn: wideo, instalacji, kina, sztuk wizualnych, symulacji⁹⁰.

⁸⁶ Marco De Marinis, *Performens i teatr. Od aktora do performer i z powrotem?*, przeł. Ewa Bal, <http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z-powrotem>, źródło z dnia 29.06.2015 r.

⁸⁷ Cyt. za: tamże (Josette Féral: *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Editions L’Entretemps, Montpellier 2011; zob. też fragment książki tej autorki: *Rzeczywistość wobec wyzwania teatru*, przeł. Wojciech Prażuch, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012 nr 109–110, s. 19–25).

⁸⁸ Cyt. za: tamże.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Tamże.

W teatrze na drugi plan zepchnięta została więc powinność tworzenia postaci, ważniejszy od niej stał się aktor jako człowiek. Jolanta Kowalska – autorka artykułu *Aktor na rozdrożu* – tłumaczy:

Teatr nie ufa już fikcji. Być może też – jak stwierdza Artur Duda, autor książki *Teatr realności* – stracił wiarę w to, że iluzja może być efektywnym sposobem poznania. Oczywiście reżyserzy wiedzą, że istnienie teatru bez fikcji byłoby trudne, o ile nie niemożliwe, starają się jednak autonomię świata przedstawionego na scenie radykalnie ograniczyć lub przynajmniej podać w wątpliwość. Jedną ze strategii jest eksponowanie tego, co w spektaklu realne. Istotą kreacji scenicznej jest tu doświadczenie, nie zaś imitacja. W takim teatrze istotny staje się fizyczny wymiar przedstawienia. Ma to zasadnicze znaczenie dla gry aktorskiej, która koncentruje się na aktach cielesnych. W centrum uwagi jest tu tworzywo, realna postać aktora⁹¹.

Tradycyjne techniki rzemiosła aktorskiego przestały wystarczać lub straciły w teatrze o znamionach performatywnym swoją wartość. Z jednej strony podważona została rola aktora jako artysty, z drugiej nałożono na niego nowe zadania, takie jak bycie przewodnikiem wydarzenia czy wręcz *quasi*-kapłanem.

Dla Lehmann'a teatr postdramatyczny to w całym tego słowa znaczeniu teatr postbrechtowski. „Drogę utorowały mu pytania Brechta o obecność i świadomość procesu przedstawiania w tym, co przedstawione, oraz jego postulaty nowej «sztuki patrzenia»”⁹². Lehmann, doszukując się źródeł postdramatyczności, odwoływał się do odmiennych od teatru epickiego strategii, które doprowadziły do przewyciężenia scenicznej iluzji i utorowania podstaw teatru postdramatycznego. Należą do nich środki stosowane przez teatr absurdu, teatr scenografii, sztuki mówione, dramaturgię wizualną, teatr sytuacji i teatr konkretny. Na nowy paradygmat teatralny – według Lehmann'a – składa się kompleks zjawisk takich, jak porzucenie tekstu dramatycznego i zwrot w stronę przekazu multimedialnego. Według Lehmann'a „sytuacja tekstu uległa zasadniczej zmianie – by wymienić takich autorów jak Heiner Müller, Einar Schleef, Werner Schwab, Rainald Goetz, René Pollesch, a także Marius von Mayenburg i Theresia Walser. Teksty często uwalniają się od tradycyjnej formy dramatycznej. Stają się monologami, chórami, montażami tekstowymi”⁹³. Tekst mówiony przez aktora ulega umuzyycznieniu i rytmizowaniu:

⁹¹ Jolanta Kowalska, *Aktor na rozdrożu*, „Notatnik Teatralny” 2010 nr 60-61, s. 38.

⁹² Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 36.

⁹³ Hans-Thies Lehmann, *Od sensu do sensualności. O niemieckim teatrze postdramatycznym*, przeł. Krzysztof Zajas, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2002 nr 51–52, s. 133.

Kiedy zastanawiamy się nad zawartą w nowoczesnych tekstach teatralnością, to pierwsze spostrzeżenie dotyczy faktu, że punkt ciężkości z fabuły, roli i akcji został przesunięty na rytm i muzykę. Język już nie jest definiowany przez wymianę dialogów, dynamikę i zamkniętą, całościową akcję. Nawet tam, gdzie mamy do czynienia z formą dialogu, pojawia się cały szereg charakterystycznych trudności, które można ująć następująco: 1. nie wiadomo, kto mówi; 2. dialog odbywa się w kilku potencjalnych przestrzeniach; 3. dialog odzwierciedla pomieszczenie i zaburzenie chronologii; 4. niejasny jest adresat wypowiedzi; 5. nieciągłość oraz – 6. brak rozwoju w wypowiedziach są równie rozpowszechnione jak – 7. repliki bez zagajenia. Jean-Pierre Ryngaert słusznie wskazuje na trudności, jakich owo „pisanie z okrucichów” (*écriture en éclats*) przysparza aktorom – od zwykłego zrozumienia tekstu, poprzez praktyczne kłopoty z zapamiętaniem pozbawionych jakiegokolwiek związku pasaży słownych, aż po problemy z budowaniem na bazie takiego tekstu sensownej i zbornej gestykulacji⁹⁴.

Nowa dramaturgia, pozbawiona ciągłości wydarzeń, tylko szcątkowo zarysowuje postaci lub nie czyni tego wcale. Bohaterowie wyposażeni zostają jedynie w tekst, traktowany nie jako materia, z której budowany jest świat fikcji, ale jako „czysta forma”. Teatr postdramatyczny odrzuca fabułę rozumianą jako przyczynowo-skutkowy ciąg zdarzeń. Wszystkie działania istnieją niejako osobno, wyrwane są z kontekstu i pozbawione celowości. Zamiast akcji lepiej mówić – zdaniem Lehmana – o „stanie” jako estetycznej figurze teatru i dynamicznych obrazach, które nie przedstawiają spójnej historii.

Gdyby chcieć wytyczyć granicę pomiędzy pojęciami performansu i teatru postdramatycznego, dotyczyłaby ona rozumienia akcji. W performansie można mówić o akcji, która dzieje się „tu i teraz”, spełnia się realnie, w teatrze postdramatycznym nie ma jej w ogóle, zamiast tego mamy „stany” i dynamiczne obrazy. Różnica mogłaby dotyczyć również relacji wykonawcy i widza. W performansie odbywa się ciągła próba dotarcia do widza z jakąś myślą, manifestem, prowokacją. Nie tyle chodzi tu o wywołanie w odbiorcy refleksji, co przede wszystkim reakcji afektywnej. W wystawieniach postdramatycznych zamiast silnego kontaktu z widzem udostępnia się wachlarz możliwych konotacji do kontemplacji. Teatr postdramatyczny wciąga widza w rodzaj seansu medytacyjnego.

Istnieją dwa bieguny w wyznaczaniu granic aktorstwa performatywnego, na co wyraźnie wskazuje Lehmann. Jeden z nich ustawia aktora na równi z innymi elementami dzieła, tym samym uprzedmiotawiając go. Aktor w „operach” Roberta Wilsona jest elementem krajobrazu i funkcjonuje na takich samych prawach, jak światło czy ruch elementów scenicznych. Ponieważ nie można odnaleźć tu psychologicznej spójności postaci, postać zredukowana jest do ciała i jego fizyczności. Bardziej niż wykonawca liczy się jego barwa głosu, sposób, w jaki się przemieszcza, tańczy, czy to, jak wygląda. Nieistotne są

⁹⁴

Tamże, s. 134.

procesy, które zachodzą wewnątrz jego psychiki. Obcujemy z ciałem człowieka, które nie jest formą wyrazu tylko materią, tak, jak funkcjonuje ono np. w *body art*⁹⁵, stanowiąc tworzywo dzieła.

Jeszcze inaczej można spojrzeć na rolę ciała w kontekście sztuki *butō*. W spektaklach *butō*, na co zwraca uwagę Magdalena Zamorska, „ciało staje się *tabula rasa*, na której możliwy jest dowolny zapis”⁹⁶, a także „*butō* zmierza w kierunku atomizacji i defragmentacji ludzkiego ciała”⁹⁷. Poprzez rozbicie i deformację ciała tancerz dąży do zmiany stanu psychicznego, jego ciało staje się narzędziem, które umożliwia badanie stanów psychosomatycznych.

Podobnie dzieje się w przypadku nurtu aktorstwa inspirowanego poszukiwaniami Grotowskiego, w których praca z ciałem jest równoznaczna z pracą umysłu, a nawet jak to się dzieje w przypadku zdefiniowanego przez Grotowskiego *Performera* (*doera*/człowieka czynu) pozwala na przekroczenie podziału na ciało i umysł. Bardzo klarownie ujmuje tę kwestię De Marinis:

Poprzez „performera”, a następnie, bardziej precyzyjnie, poprzez „*doera*” lub „człowieka działającego”, Grotowski kształtuje pracę aktora poza, po i bez przedstawienia, jako zasadniczo pracę nad sobą i nad efektami tejże pracy, doświadczeniem przemiany energetycznej albo, jeśli chcemy, zmianami stanów świadomości i sposobów percepcji⁹⁸.

W odróżnieniu jednak od wykonawcy *butō*, który głównym narzędziem swej pracy czyni taniec ciała, *Performer* korzysta z narzędzi przynależących do rzemiosła aktorskiego.

Głównym celem *doera* było zbudowanie bardzo precyzyjnej wewnętrznej akcji, a za jej sprawą kontakt z czymś, co Grotowski nazywał „wertykalnością” lub *higher connection*, albo – jak pisał o tym Grzegorz Ziółkowski – „świetlistą nieskazitelnością, do której po urodzeniu (czytaj: wcieleniu) nie mamy już dostępu, gdyż oddziela nas od niej zasłona iluzji i zapomnienia”⁹⁹. Te poszukiwania w różnym stopniu stały się horyzontem w pracy wielu współczesnych zespołów (m.in. Workcenter, Studium Teatralnego czy Laboratorio di

⁹⁵ W niektórych radykalnych formach *body artu* ciało doprowadzone do skrajnego wyczerpania miało wywoływać pewne stany umysłowe. Por. Marvin Carlson, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, PWN, Warszawa 2007, s. 170.

⁹⁶ Magdalena Zamorska, *Obecni ciałem. Warsztat polskich tancerzy butō*, Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2014, s. 29.

⁹⁷ Tamże, s. 39.

⁹⁸ Marco De Marinis, *Performens i teatr*.

⁹⁹ Grzegorz Ziółkowski, *Guślarz i eremita. Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997–1998)*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 23.

Castaldo). A w innym kształcie objawiają się jako pytania o nieśmiertelność w Teatrze Pieśń Kozła, czy budowanie wewnętrznego rytuału pamięci u aktorów Teatru ZAR.

Nurt laboratoryjno-studyjny i będące jego częścią aktorstwo inspirowane tą wizją, znajduje się na przecięciu modelu tradycyjnego i performatywnego. Korzysta ze zdobyczy performansu, ale jednocześnie ze środków teatru tradycyjnego.

Do modelu performatywnego zbliża je próba tworzenia na scenie aktów realnych. Proces ten następuje jednak za pomocą innych środków lub podyktowany jest innymi celami. W nurcie laboratoryjno-studyjnym upodmiotowione (urealnione) ciało jest przedłużeniem warstwy wykraczającej poza fizyczność człowieka¹⁰⁰. Owo upodmiotowienie wyraża się poprzez integrację ducha i ciała, ucieleśnienie duszy, albo ucieleśnienie umysłu w zależności od przyjętej perspektywy.

Podobieństwo z modelem performatywnym wyraża się również w odmiennym podejściu do aktów słownych i dążeniu do nadania im funkcji sprawczej. W przypadku nurtu laboratoryjnego sfera semantyczna wzmacnia się lub zetraca w aktach o walorach muzycznych. W performansie czy teatrze performatywnym poszukiwanie relacji z widzem często przybiera kształt bezpośredniego zwrotu a nawet prowokacji, która zmusza widza do udzielenia takiej czy innej odpowiedzi. W teatrze laboratoryjno-studyjnym również dąży się do wywołania realnej reakcji, ale przede wszystkim na poziomie osobistym człowieka. W tym sensie typ tego teatru zbliżony jest do teatru tradycyjnego.

Analizując stosunek aktora do postaci, również mamy do czynienia z odwołaniem do obu modeli. Aktorstwo w nurcie laboratoryjno-studyjnym często korzysta z tradycyjnych metod budowania postaci. Perfekcja naśladowcza nie jest tu najważniejsza, aktor kreuje i bada postać, szukając w niej odwołań do samego siebie. W tym typie aktorstwa, podobnie jak u Stanisławskiego, przeważa myślenie: „jak ja bym się zachował/a, będąc w danej sytuacji?”, a nie „jak pokazać, że jestem kimś innym”. Budowanie postaci nie jest głównym celem tego rodzaju aktorstwa, dlatego też nie brak przedstawień, w których aktorzy nie przedstawiają niczego, ale dokonują aktów realnych względem siebie i publiczności. Innymi słowy, nie reprezentują czegoś lub kogoś, ale reprezentują siebie. W tego typu teatrze realne właściwie może być wszystko, czemu udaje się uciec od mechaniczności: realność może dotyczyć wykonania tekstu, akcji fizycznej lub śpiewu. Warunkiem jest próba zmierzenia się aktora z tym, co ma wykonać, jakby po raz pierwszy, biorąc pod uwagę publiczność, którą ma przed sobą, dzień, który przeżył, zapach powietrza w przestrzeni, ewentualne odgłosy itp. Aktem

¹⁰⁰ Por. Artur Duda, *Teatr realności*, s. 223.

realnym może być np. wykonanie pieśni, w Teatrze ZAR przypominające o „innych” – o innych kulturach, pojedynczych osobach, które je śpiewały wcześniej, bądź tragedii narodu ormiańskiego, jak w spektaklu *Armine, Sister*.

Aktorstwo nurtu studyjno-laboratoryjnego może różnić się pod względem użycia konkretnych technik aktorskich, choć, do czego wrócę w kolejnych rozdziałach, istnieją na tym polu punkty wspólne. Techniki, jakkolwiek różne by były (np. bazujące na aikido, ćwiczenia plastyczne, praca z rytmem, praca z kijami, ale też klasyczne techniki pracy nad rolą) prowadzą do psychofizycznego rozwoju aktora. Każde ćwiczenie nastawione jest bowiem nie tylko na rozwój sprawności motorycznej czy umiejętności kreowania obecności scenicznej, ale ma swoje konsekwencje dla psychiki aktora. Odmienność modelu studyjno-laboratoryjnego uwidacznia się też w mniej lub bardziej świadomym dążeniu artystów nie tylko do pracy nad sobą, głębszego zrozumieniu własnego charakteru (co jest cechą pracy także innych modeli aktorskich), ale pozwala ustosunkować się do rozumianej w Eliadowskim sensie sfery *sacrum*.

Próbując zrozumieć, jak współcześnie kształtują się modele aktorstwa i według jakiego klucza można by je podzielić, duży problem stanowiła dla mnie próba uporządkowania zjawisk teatru alternatywnego. Jasne było dla mnie, że istnieje model aktorstwa tradycyjnego, podobnie było z modelem postdramatycznym lub performatywnym, który traktuję jako znak aktualności, model gry, który odpowiada na rzeczywistość wielowidowiskową, nasiąkniętą nowymi technologiami i mediami. Istnienia modelu aktorstwa studyjnego, laboratoryjnego wywodzącego się od Grotowskiego, Barby i innych ważnych twórców teatru poszukującego, też nie musiałam sobie dowodzić, ze względu na swoje praktyczne doświadczenia. A co z tzw. alternatywą? Gdzie umiejscowić ważne zjawiska, które tworzyły dawniej ten nurt (przede wszystkim Teatr Ósmego Dnia), i które dziś realizują się poprzez pracę takich zespołów, jak np. Biuro Podróży, Strefa Ciszy, Usta Usta, Porywacze Ciał, Kana i wiele innych, młodszych grup?

Zastanawiając się nad kształtem aktorstwa tego nurtu, można dojść do wniosku, że jest ono zbyt zróżnicowane, by mówić o osobnym modelu, aktorstwo to inspiruje się zarówno nurtem tradycyjnym, performatywnym i laboratoryjno-studyjnym.

Termin „alternatywny” jest w praktyce wciąż bardzo mocno eksploatowany (pisałam wcześniej o nowych przedsięwzięciach Akademii Teatru Alternatywnego i Alternatywnej Szkole Teatru). Warto jednak pamiętać o jego umowności i rozległości. Pojęcie to zawiera w sobie informację o tym, że jego przedstawiciele są w „alternatywie” do czegoś, w domyśle do teatru tradycyjnego, ale nic więcej poza tym nie mówi. Magdalena Gołaczyńska w książce

Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989 zwraca uwagę, że pojęcie to pod wpływem częstego stosowania zatraciło swoje pierwotne znaczenie – alternatywa oznaczała „dwie wyłączające się możliwości”, a nie tak, jak się powszechnie przyjęło „jedną z możliwości”. Dziś alternatywne są teatry nie tylko angażujące się społecznie, ale również teatry autorefleksyjne i teatry nowych technologii.

Dokładnego podziału środowiska alternatywnego na gruncie amerykańskim dokonał Theodore Shank¹⁰¹. Jego wnioski z powodzeniem można odnieść do całości tych zjawisk. Shank zwrócił uwagę na dwie współistniejące tendencje teatrów alternatywnych – zewnętrzną i wewnętrzną. W pewnych okresach nurt ten bardziej skłaniał się ku jednostce, w innych podejmował tematykę zbiorowości. Obserwacja ta tylko potwierdza fakt, jak bardzo zjawisko to jest zróżnicowane. Czy nie jest przypadkiem tak, że artyści, którzy posługują się wciąż tym pojęciem dla określenia swojej pracy, pozbawiają się swojej odrębności? W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia alternatywność w teatrze była często wyrazem postawy kontrkulturowej i wyrastała z ruchów społecznych. To odmienne rozumienie i kultywowanie kultury narodziło się w sprzeciwie do instytucjonalności, w kontrze do zastanej sytuacji politycznej. Współcześnie określenie to odnosi się więc do zjawisk, które już nie istnieją, a jego użytkownicy niekoniecznie biorą pod uwagę jego źródła i kontekst polityczny oraz społeczny.

Pomocne w refleksji nad tym tematem są wypowiedzi głównego przedstawiciela tego nurtu i założyciela Teatru Ósmego Dnia – Lecha Racza. Racza nie określał swoich działań jako alternatywne, w odniesieniu do teatru używał raczej określenia „polityczny”, a później pragnął, by twórczość zespołów podobnych do Teatru Ósmego Dnia określano jako „awangardę”. Według Racza, w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku nurt, którego był przedstawicielem, niejasno określano ruchem teatru „otwartego”, „kontestacyjnego” czy „politycznego”. W tekście *Dwie awangardy* z 1994 roku założyciel Teatru Ósmego Dnia proponował zamienić te nieprecyzyjne w jego przekonaniu określenia na jedno wspólne – teatr awangardowy¹⁰². Zwrócił też uwagę na istotny podział utrwalony w polskiej tradycji dotyczący rozumienia terminu „awangarda”.

[...] istnieją dwa podstawowe sposoby postępowania innowacyjnego w sztuce. Pierwszy, którego miano artystycznego nigdy nie było kwestionowane, pojmowany jest przede wszystkim jako rodzaj wewnętrznej

¹⁰¹ Zob. Theodore Shank, *Teatr alternatywny w Ameryce*, przeł. Joanna Sztencel, „Dialog” 2003 nr 3, s. 150–161.

¹⁰² Zob. tekst Lecha Racza *Dwie awangardy*, a także *Dwie awangardy po latach* w zbiorze Lech Racza, *Pisma teatralne. Szaleństwo i metoda. 48 tekstów o teatrze*, red. nauk. Juliusz Tyszkowski, Wydawnictwo Miejskie Poznań, Poznań 2012, s. 121–126.

dyskusji nad własną historią, bunt lub rewolta przeciw zastanym środkom postępowania artystycznego, walka o nową estetykę. Drugi nurt [...] cokolwiek podejrzany jako zespół faktów artystycznych, byłby negacją sztuki w ogóle, na przykład w imię natury, „prawdy o rzeczywistości”, etyki, ideologii, religii, położenia socjalnego odbiorców, a nawet... nowej sztuki¹⁰³.

Zdaniem Racza w pierwszy typ awangardy wpisywała się praca Grotowskiego i Kantora, drugi natomiast reprezentowały m.in. takie zespoły, jak Teatr Ósmego Dnia, Akademia Ruchu, Teatr Biuro Podróży, Kana, Wierszalin, Provisorium. W tekście *Dwie awangardy po latach* napisanym w 2011 roku Raczak przeformułował swoje myślenie:

Dziś o awangardzie w teatrze mówi się w Polsce wyłącznie w związku z tym modelem sztuki, który w swoim artykule nazywałem (z ukrywaną pogardą) „teatrem konwersacyjnym”. W najstraszniejszych koszmarach nie podejrzewałem w okolicach roku 1994, że tak radykalny zwrot w wartościowaniu będzie możliwy w nowym tysiącleciu¹⁰⁴.

W dalszej części tego dopisku Raczak stwierdza, że ostatecznie obie awangardy (upraszczając: artystyczna i polityczna) w nowym tysiącleciu odniosły zarazem sukces i poniosły klęskę:

W ciągu kilku następnych lat ruch ten stworzył parę dzieł odkrywczych i przejmujących (Akademia Ruchu, Biuro Podróży, Strefa Ciszy, Cinema, Komuna Otwock, Usta Usta, Usta-Usta Republika, Porywacze Ciał, Zar i inne), odniósł spektakularny sukces społeczny (na przykład fenomen Festiwalu Malta lat dziewięćdziesiątych), ale przede wszystkim... sklasycyzował, utwierdził i skonwencjonalizował metody twórcze, język, systemy kontaktu z publicznością. Określił się jako nowa, odrębna jakość w dziedzinie sztuk widowiskowych i... zatracił charakter awangardy. I wreszcie (na początku nowego wieku) przegrał starcie o społeczną obecność – utracił przestrzeń na cudzych festiwalach i własne festiwale, możliwości prezentacji, dostęp do marnych dofinansowań publicznych, marginalną nawet obecność w mediach¹⁰⁵.

Dość pesymistyczna diagnoza postawiona przez Racza pokazuje, że opisywane zjawiska teatralne nie mają we współczesnym teatrze jasno określonego miejsca. Termin „teatr awangardowy” w odniesieniu do nich, a także jego ramy nie sprawdziły się, bo być może dotyczyły zbyt dużej i zróżnicowanej grupy zjawisk, która na przestrzeni lat ewoluowała w bardzo różnych kierunkach.

¹⁰³ Ibidem, s. 122–123.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 125.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 125–126.

Współcześnie coraz trudniej mówić też o podziale na teatr oficjalny i nieoficjalny. Teatry repertuarowe sięgają po artystyczne środki wypracowane lub/i stosowane przez teatry alternatywne i odwrotnie. Teatry niepaństwowe ubiegają się o dotacje i pozyskują fundusze z różnych źródeł, także tych państwowych. Wymieszanie dotyczy również środowiska aktorskiego. Aktorzy z wykształceniem klasycznym tworzą „nieklasyczne ośrodki” i grają w przedstawieniach zespołów alternatywnych (np. rola Duncana w *Macbeth* Teatru Pieśń Kozła grana była przez aktora Teatru Nowego w Poznaniu Janusza Andrzejewskiego, czy stała obecność w tym zespole znanego szerszej publiczności aktora filmowego Kacpra Kuszewskiego). Wielu artystów rozpoczynających swoją karierę w „alternatywie” łączy się później z teatrami państwowymi lub miejskimi.

W mojej pracy pochylam się tylko nad skrawkiem tego, co dawniej uznawano za teatr awangardowy lub alternatywny. Skrawkiem, który odróżnia się od innych zjawisk zwróceniem większej uwagi na rzemiosło aktora, eksperymentowanie w jego obrębie w odniesieniu do pracy z ciałem, głosem i pieśnią, a także traktowanie go jako narzędzia prowadzącego do wewnętrznego rozwoju.

1.4 Źródła aktorstwa studyjnego. Uobecniona utopia?

Aktorstwo studyjne może być traktowane jako swego rodzaju pierwowzór aktorstwa, pewien ideał, a nawet utopia sztuki aktorskiej, do której dążą wybitni artyści. W tym sensie aktorstwo studyjne pozostaje niedoścignionym wzorem, marzeniem o zgłębieniu tajemnic sztuki aktorskiej. Jako utopia, aktorstwo tego typu jest wiecznym poszukiwaniem, wiecznym sprzeciwem wobec rutyny i stereotypów, próbą doskonalenia i dotarcia do sedna aktorskiego bytu, ciągle umykającego uobecnienia nieobecnego.

[...] aktor rzeczywistość fikcji tworzy po to, by być gdzie indziej. Teatr jest sztuką wszechobecności: wchodzi w związki z warunkami, w które pchnęło nas osobiste przeznaczenie i Wielka Historia, ale zarazem przenosi nas w Utopię, w świat ideału. Pozwala nam żyć jednocześnie w brzuchu potwora i na wyspie wolności¹⁰⁶.

Tekst zatytułowany *W brzuchu potwora*, z którego pochodzi powyższy cytat, Eugenio Barba wygłosił w Hawanie w 2002 roku, odbierając doktorat *honoris causa* w Instituto Superior de Artes. Barba zwrócił w nim uwagę na związek utopii z opozycją i powiązanie

¹⁰⁶ Eugenio Barba, *W brzuchu potwora*, przełożyła Iwona Kurz, „Dialog” 2003 nr 4, s. 164–165.

teatru z buntem. Miejsce i kontekst tych rozważań nie były przypadkowe, biorąc pod uwagę uwarunkowania polityczne Kuby. Założyciel Odin Teatret przywołał postać i życie Tommaso Campanelli – filozofa, byłego dominikanina urodzonego w 1568 roku w Kalabrii, który został skazany za opuszczenie zakonu i odżegnanie się od poglądów kościelnych. Campanella spędził w więzieniu dwadzieścia siedem lat. Udało mu się uniknąć śmierci, pozorując szaleństwo przez wiele miesięcy tortur. Przebywając w izolacji, napisał książkę *Miasto słońca*, nawiązującą do *Utopii* Thomasa Moore’a, w której przedstawił swoją wizję sprawiedliwego i humanitarnego społeczeństwa. Barba podkreśla, że dla Campanelli pisarstwo było formą ucieczki, „inną wolnością”, jego „gdzie indziej”.

Thomas Morus i Tommaso Campanella należą do pierwszych intelektualistów, którzy wykazali związek między utopią a opozycją. Albo raczej wskazali, jak bardzo opozycja wiąże się ze zdolnością do życia w czasie zanurzonym w jakimś „kiedy indziej”, z praktyką wszechobecności, która umożliwia jednocześnie życie w więzieniu i na wyspie szczęśliwej¹⁰⁷.

Dla Barby teatr jest dziś formą opozycji, miejscem „wewnętrznego wygnania”.

Teatr jest wyborem życia w diasporze, poza światem, który znamy, poza pewnikami i usprawiedliwieniami naszej kultury. Niektóre z naszych wysiłków wznoszą nas ku chmurom, wyglądają na piękne i zasługują na oklaski. Ale ich rozbłysk i trwanie w Małych Historiach i w Wielkiej Historii są nierozzerwalne związane z anonimowymi działaniami mężczyzn i kobiet, którzy wcielają paradoksalne rzemiosło wszechobecności: są dysydentami wobec świata, by znaleźć się – na uboczu – w Utopii¹⁰⁸.

Walka i bunt jest rozumiana jako forma stałej obecności. Ale także teatr, według Barby może być pułapką, ukrytym niebezpieczeństwem, który zamiast do poznania doprowadzi do zatracenia siebie (w sławie, w zazdrości, w automatyzmach). Dlatego artysta musi być ciągłym buntownikiem przeciwko sobie samemu, pokusom i kompromisom czającym się w sztuce. Aktorstwo jest szczególnie narażone na „strawienie w brzuchu potwora”, ale jednocześnie – jak wskazuje Barba – może być miejscem ucieczki, spełnioną Utopią. Aktorstwo jako utopia jest więc ciągłym stawianiem oporu wobec zagrażającej martwoty na poziomie artystycznym i osobistym, ciągłym ruchem ku przyszłości. Być może dzięki tej utopii, która co jakiś czas, choćby na chwilę ma szansę urzeczywistnić się, sztuka teatru wciąż podlega ewolucji. Według Jerzego Szackiego, autora książki *Spotkania z utopią*¹⁰⁹, „literacka

¹⁰⁷ Ibidem, s. 168.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 169.

¹⁰⁹ Jerzy Szacki, *Spotkania z utopią*, Sic!, Warszawa 2000.

utopia jest jedyną utopią doskonałą”¹¹⁰, jednak zdaniem myśliciela, to co konstytuuje utopię, to nie forma literacka, a sposób myślenia, którego nie wyczerpuje tylko literatura¹¹¹. Czy teatrowi, a konkretniej poszukiwaniom związanym z aktorstwem udało się choćby w niewielkim stopniu uobecnić utopię, tak jak jest to możliwe w przypadku literatury?

Według Szackiego nieprawdą jest założenie, że utopia jest tylko mrzonką, czymś niepraktycznym, niemożliwym do spełnienia projektem¹¹². Częściej, zdaniem badacza, jest tak, że pewne projekty utopijne albo nowe sposoby myślenia przerastają czasy, w których powstały.

Poszukiwania artystów XX wieku mogą być przykładem dążenia do realizacji prywatnych lub grupowych utopii, swoich własnych miejsc „gdzieś indziej”, a utopia w efekcie ich pracy staje się coraz bliższa i realniejsza, nabiera konkretnych kształtów.

Na utopijny charakter twórczości Grotowskiego i jego dążenia do przemiany człowieka zwrócił uwagę Zbigniew Osiński¹¹³, powołując się zresztą na Szackiego. Jednak zdaniem Dariusza Kosińskiego posłużenie się kategorią utopii przy interpretacji twórczości Grotowskiego nie jest zabiegiem do końca trafnym:

Ja mam z tym słowem problem – pisze Kosiński – o którym miałem już okazję dyskutować z autorem [Osińskim] kilka lat temu. Wydaje mi się, że – mimo wszystkich zastrzeżeń – termin ten umacnia dystans między poszukiwaniami i usiłowaniami Grotowskiego, a możliwymi do nich nawiązaniem w poszukiwaniach każdego z nas. Skoro – jak twierdzi Osiński – utopia może być rozpoznana tylko z zewnątrz, z pozycji obserwatora (s. 277), to naszych własnych działań nie możemy powiązać z czymś, co zostaje tak właśnie opisane. Skoro tego, co sami czynimy, nie możemy nazwać utopią, to Grotowski – utopista – pozostaje od nas oddalony, zamknięty w swoim niemożliwym do przejścia przez nas poszukiwaniu¹¹⁴.

Na inny aspekt związany z utopią zwróciła uwagę Małgorzata Leyko. Według badaczki teatru niemieckojęzycznego:

[...] jeśli przyjąć, że utopie nie są po nic, nie są zabawami bez konsekwencji, lecz każda utopia – zwłaszcza heroiczna – w jakiś sposób zmienia rzeczywistość (choćby poprzez ukazanie zagrożenia dla ludzkości, jakie stwarzają pewne rozwiązania systemowe), to prawidłowość ta objawia się także w

¹¹⁰ Tamże, s. 15.

¹¹¹ Tamże.

¹¹² Por. tamże, s. 16–29.

¹¹³ Zob. Zbigniew Osiński, *Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice*, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1993.

¹¹⁴ Dariusz Kosiński, *Osiński wytycza trasy*, „Performer” 2012 nr 4, źródło z dnia 18.05.2016 <http://www.grotowski.net/performer/performer-4/osinski-wytycza-trasy>.

eksperymentach teatralnych prowadzonych w „zakonach” artystycznych: podejmowane w krainie utopii, realnie zmieniały świat¹¹⁵.

Autorka *Teatru w krainie utopii* w swej książce opisuje szereg zjawisk, których inicjatorzy dążyli do zreformowania życia (tzw. *Lebensreform*), m.in. za pomocą sztuki. Ruchy te, rozpowszechnione głównie na terenie Niemiec, Austrii i Szwajcarii, narodziły się z potrzeby zanegowania rosnącego w siłę industrializmu i powrotu człowieka do środowiska naturalnego, choć – jak pisze Leyko – nie miały realnego wpływu na sytuację ekonomiczno-polityczną. Według autorki:

[...] programy i praktykę poszczególnych ruchów składających się na zjawisko *Lebensreform* można podzielić, przyjmując jako paradygmaty: środowisko – ciało – duchowość, na których koncentrowały się cele i zadania inicjatorów i realizatorów konkretnych przedsięwzięć¹¹⁶.

W wybudowanych ośrodkach, wpisanych w naturalny krajobraz, lub w specjalnie stworzonych miastach-ogrodach (np. Hellerau) schronienie i atmosferę przyjazną poszukiwaniom znajdowali artyści. Jednym z głośniejszych ośrodków była kolonia Monte Verità koło Ascony, mieszcząca się na szwajcarskim brzegu Lago Maggiore. To tu swoje praktyki prowadził przez wiele lat, w każde wakacje, Rudolf Laban – jeden z ważniejszych reformatorów tańca w XX wieku. Innym rodzajem utopijnej krainy było Hellerau – kolonia artystów skupiona m.in. wokół idei rytmu jako „podstawowego impulsu twórczego i jako światopoglądu, określającego także pozaestetyczne aspekty bytu”¹¹⁷. Według Émile’a Jaques-Dalcroza rytm pozwalał zjednoczyć w człowieku to, co duchowe i cielesne.

W nurt „reformy życia” wpisały się też poszukiwania Rudolfa Steinera i jego antropozofia, której celem było samodoskonalenie i samopoznanie. W późniejszym okresie Steiner zdecydował się połączyć swoje poszukiwania w obrębie mistyki ze sztuką, co doprowadziło go do stworzenia misterii, w których występujący amatorzy „spełniali misję duchową i artystyczną”¹¹⁸. W widowiskach tych uwidaczniał się szczególny kult słowa. Te poszukiwania zostały zwieńczone stworzeniem systemu eurymii, która w uproszczeniu polegała na przekładaniu na ruch tego, co pierwotne w języku i składających się na niego dźwiękach: samogłoskach i spółgłoskach.

¹¹⁵ Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità – Mathildenhöhe – Hellerau – Goetheanum – Bauhaus*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 31.

¹¹⁶ Tamże, s. 10.

¹¹⁷ Tamże, s. 121.

¹¹⁸ Por. tamże, s. 186.

Powyższe zjawiska, a także wiele innych opisanych przez Leyko, miały charakter utopijnego pragnienia uzdrowienia życia człowieka za pomocą sztuki.

Dla równowagi warto wspomnieć też o innej stronie utopii. Maciej Zaremba Bielawski w swojej książce *Higieniści. Z dziejów eugeniki* opisuje, do jakich konsekwencji doprowadzić może myślenie o „higienie dziedziczności” czy „higienie rasy”. Autor bazuje tu nie tylko na historii nazistów, ale pokazuje, że utopia tzw. uszlachetniania gatunku ma swoją długą tradycję także w innych krajach (m.in. w Szwecji i Japonii).

Na początku XX wieku również w Rosji, choć na o wiele mniejszą skalę, zaistniała potrzeba „zreformowania” człowieka (ideologia Proletkultu¹¹⁹) poprzez kulturę. W efekcie tego światopoglądu, sprzeciwiając się podejściu burżuazyjnemu¹²⁰, odrzucano profesjonalne nastawienie do sztuki, wysuwając na plan pierwszy twórczość kolektywną. „Aktor zatem stał się głównym wyrazicielem idei teatru masowego, kolektywnego. I nie aktor sterowany przez reżysera, lecz aktor improwizator”¹²¹ – pisze Osińska. Ta idea, jak pokazuje badaczka, bezkonfliktowo znalazła swoje odbicie w Pierwszym Studiu MChTu Stanisławskiego – gdzie „zdjęcie przez aktora maski, odsłonięcie się w akcie szczerości służyło ukazaniu prawdy ludzkich przeżyć, z którą aktor miał docierać do każdego widza z osobna. To w studiach narodziła się utopia «własnego widza», obdarzonego wrażliwością pozwalającą na głęboki, osobisty odbiór spektaklu”¹²².

W tradycji rosyjskiej studyjności teatr i aktorstwo stały się wyrazem utopii artystycznej i społecznej, charakteryzowało je bowiem wizjonerstwo, eksperyment, postawa idealistyczna i alternatywna w stosunku do zastanej rzeczywistości.

Szacki za Lewisem Mumfordem dzieli utopie na eskapistyczne „utopie ucieczki” i heroiczne „utopie rekonstrukcji”. Do heroicznych zalicza m.in. utopie zakonu, które charakteryzuje odizolowanie się od społeczeństwa, zamknięcie się w swoim gronie w celu pielęgnowania własnych wartości. Jest to tworzenie wyspy, która z czasem może rozrosnąć się i przemienić w kontynent, jak mówi o tym metaforycznie Eugenio Barba. Według Szackiego, celem utopii zakonu może być zbawienie świata (wtedy utopie tego typu przyjmują postać szkoły) lub odosobnienie, zbudowanie azylu.

Przyglądając się historii zespołów teatralnych będących częścią nurtu laboratoryjno-studyjnego, dostrzegamy podobieństwo z utopią zakonu. Na klasztorny charakter niektórych ośrodków studyjnych zwróciła uwagę także Osińska w książce *Klasztory i laboratoria*.

¹¹⁹ Zob. Katarzyna Osińska, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji*, s. 28.

¹²⁰ Tamże, s. 35.

¹²¹ Tamże, s. 36.

¹²² Tamże, s. 37.

Osińska opisuje studia nie tylko pod kątem poszukiwań artystycznych, ale przede wszystkim ukazuje je jako miejsca realizowania pewnej utopii społecznej. Autorka porównuje studia do klasztorów i wskazuje na ich sektopodobny charakter. Z drugiej strony podkreśla, że obok ośrodków wcielających w życie bardziej rygorystyczne zasady dotyczące codziennego życia istniały studia o charakterze laboratoryjnym, takie jak Studio na Borodinskiej założone przez Meyerholda, w których przede wszystkim realizowano cele artystyczne, eksperymentowano z różnymi technikami aktorskimi i poszukiwano nowych środków wyrazu.

U źródeł nurtu studyjno-laboratoryjnego występują dwa typy poszukiwań, współcześnie przenikające się. „Studio” w pierwotnym znaczeniu nie było synonimem teatru, ale tylko dopełniało działalność teatralną, było swego rodzaju „szkołą” przy teatrze, stworzoną po to, by aktor nie popadł w szampę. W „studiach” pogłębiało się metody pracy, techniki, poświęcało się więcej czasu na zgłębianie rzemiosła aktorskiego. Obok idei doksztalcenia, w „studiach” większy akcent położony był na etos pracy, postawę uczestników i dążenie do „pracy nad sobą”, w skrajnych przypadkach (np. w pracy Sulerzyckiego) studia pełniły funkcję organizacji sektopodobnych. W laboratorium z kolei na pierwszy plan wysuwały się poszukiwania *stricte* artystyczne, także eksperymentatorskie nastawione na tworzenie zupełnie nowych metod (np. u Meyerholda biomechanika).

Podczas międzynarodowego sympozjum¹²³, zorganizowanego w 2004 roku w Århus z okazji czterdziestolecia pracy Odin Teatret, teoretycy i praktycy teatru rozprawiali nad tematem laboratoryjności. Mottem przewodnim i tytułem tego spotkania było pytanie „Dlaczego teatr laboratorium?”. Wśród wielu ważnych głosów pojawiły się skrajne wizje tego, czym miałyby być laboratoryjność. Leszek Kolankiewicz porównał przestrzeń laboratorium do pracowni alchemika, w której dokonują się różne mutacje, przemiany o często nieznanym pochodzeniu. Zdaniem badacza alchemik zawsze odwołuje się do tradycji mistycznej zakorzenionej w jego kulturze. Zbigniew Osiński zwrócił z kolei uwagę na pragmatyczny aspekt pracy laboratoryjnej, przypominając, że Grotowski z premedytacją odwołał się do formuły laboratoryjności, uzyskując w ten sposób możliwość długoterminowych poszukiwań i pośrednio aprobatę władz, dla których w owym czasie wszystko, co pochodziło z Rosji było pozytywnie waloryzowane.

Wydaje się, że współcześnie w Polsce termin studyjność i laboratoryjność, a także różne ich rozumienia dopełniają się wzajemnie. O wiele bardziej ugruntowanym terminem

¹²³ Dokładnie sympozjum to opisuje i komentuje Mirella Schino w swej książce *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Editori Laterza, Bari, 2009. W książce znalazły się też teksty Zbigniewa Osińskiego i Leszka Kolankiewicza stanowiące odpowiedź na pytanie: „Jerzy Grotowski i Ludwik Flaszen: dlaczego teatr laboratorium?”.

jest „laboratoryjność”, która jednak w odróżnieniu od pierwotnego znaczenia, nie jest tylko wyrazem postawy eksperymentatorskiej, ale niesie ze sobą również to, co stało u podstawy „studyjności”. W mojej pracy odnosząc się do nurtu posługuję się pojęciem „nurtu laboratoryjno-studyjnego”, akcentując obydwie funkcjonujące obok siebie odmienne konotacje tych słów. Odnosząc się jednak do aktorstwa, posługuję się przymiotnikiem „studyjne”, uwypuklając źródło tego aktorstwa, które wywodzi się z tradycji rosyjskich studiów. Warto jeszcze wyjaśnić, że używając terminów „studio” czy nurt studyjno-laboratoryjny, nie mam na myśli pracy realizowanej w mniejszych przestrzeniach teatrów repertuarowych, które często potocznie nazywane są scenami studyjnymi (np. Malarnia Teatru Polskiego w Poznaniu, Teatr Studyjny w Łodzi działający przy szkole filmowej, Scena Studyjna w Słupsku). Sceny te otrzymały swoją nazwę raczej ze względu na swą kameralność, a niekoniecznie w powiązaniu z toczącymi się tam poszukiwaniami o charakterze eksperymentatorskim – których obecności w tych miejscach oczywiście nie można wykluczyć.

Studyjność niosła ze sobą chęć przełamania skostnienia i sztympowości w sztuce teatru, znalezienia nowych środków aktorskiego wyrazu, które nadałyby za ówczesną dramaturgią, a także wprowadzała do pracy artystycznej silniejsze zasady etyczne. U podstaw „studiów” istniało głębokie zainteresowanie rzemiosłem i potrzeba poszukiwania oznaczająca często eksperymentowanie, a co za tym idzie – poszerzanie edukacji aktorskiej poza oficjalny program. W etymologicznym znaczeniu łaciński termin *studeo* oznacza „starać się”, „dążyć do czegoś”, „szukać”. W słowo to wpisana jest aktywność, „czynności do wykonania”. Potocznie rozumiane studiowanie jest dziś kojarzone często z biernym przyswajaniem wiedzy już usystematyzowanej, danej z góry, a niekoniecznie oznacza próbę zgłębiania tej wiedzy czy poznawania, poszukiwania czegoś nowego. Pierwsze „studio” znane jako Studio na Powarskiej albo Teatr-Studio powstało w 1905 roku w Moskwie z inicjatywy Stanisławskiego – uznanego reżysera, pedagoga i aktora. Wraz z impulsem danym przez twórcę systemu w Rosji ruszyła swoista „lawina” studyjności. Osińska w swej książce opisuje ten fenomen na przykładzie najważniejszych ośrodków: Studia na Powarskiej, Pierwszego Studia MChT, Studia Wachtangowa oraz Studia na Borodinskiej.

Jedną z ważniejszych różnic między pracą w teatrze i studiu było przeniesienie zainteresowania z efektu końcowego, jakim jest spektakl, na proces twórczy. Próby i materiał, który nie wchodzi do spektaklu, ogólnie mówiąc cały kontekst, który składa się na ostateczny kształt przedstawionego dzieła w myśleniu studyjnym był traktowany równorzędnie z efektem końcowym. W studiach pracowało się bez ograniczenia czasowego i bez przymusu

zakończenia pracy konkretnym spektaklem. Taką sytuację wspomagały małe potrzeby finansowe ośrodków studyjnych, a także zaangażowanie zespołu artystycznego w prace administracyjno-organizacyjne. Studia skoncentrowane na pracy aktora, a nie na rozwijaniu środków inscenizatorskich stanowiły swego rodzaju inkubatory, w których bez pośpiechu, w warunkach temu sprzyjających powstawały nowe idee artystyczne. Cechą znaną była też kameralność wydarzeń i towarzysząca jej intymność relacji pomiędzy aktorem i widzem. Studia funkcjonowały sprawnie dzięki towarzyszącej im dyscyplinie i wzmożonym rygorom moralnym dotyczącym etyki pracy, zespołowości i zachowania w życiu codziennym. Kodeks etyczny zdaniem Stanisławskiego wspomagał proces twórczy aktora, co wyrażone zostało w słynnej sentencji „Kochaj sztukę w sobie, a nie siebie w sztuce”¹²⁴. Nierzadko artysta podporządkowywał sztuce nie tylko swój czas na próbach, ale praktycznie całe życie codzienne. Jego obowiązki dotyczyły nie tylko realizacji zadań artystycznych, ale obejmowały organizację całego wydarzenia artystycznego (sprzedaż biletów, sprzątanie, prace administracyjne). Poświęcenie życia prywatnego i podporządkowanie się całkowicie pracy sprawiało, że studia często stawały się odrębnymi wspólnotami, odizolowanymi od reszty społeczeństwa.

Pojęcie studyjności dotyczące zespołów teatralnych z powodzeniem można odnieść do aktorstwa, tym bardziej, że to sztuka aktorska stała u podstawy poszukiwań „studiów”. Aktorstwo o charakterze studyjnym nastawione jest – podobnie jak praca w „studiu” – na proces poszukiwania, eksperymentowania i pogłębiania tego, co wyuczone. Aktor studyjny wie, że efekt jego pracy jest poprzedzony równoważnym procesem, a to, co nie przekłada się od razu na „sukces”, może zaowocować w przyszłości. W ten model wpisana jest silna potrzeba samorozwoju, który wykracza poza wymiar artystyczny. Częste kontakty polskich artystów z Rosją i sława systemu Stanisławskiego przyczyniły się do przejęcia idei studyjności na grunt polski. Limanowski spędził w Moskwie trzy i pół roku w latach 1915–18, Osterwa dołączył do niego na okres sześciu miesięcy w 1916 roku. Artyści mieli okazję poznać Stanisławskiego, który był gościem w ich emigracyjnym polskim teatrze, a także zwiedzić Pierwsze Studio MChT¹²⁵.

Pierwszą placówką studyjną, o której wspominają źródła historyczne, było „Studia” założone przez Stanisławę Wysocką w Kijowie w 1916 roku. Jednak najważniejszym ośrodkiem, w przypadku którego można mówić o realizacji modelu studyjności, był Teatr

¹²⁴ Konstantin Stanisławski, *Etyka*, przeł. Jadwiga Żmijewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1951, s. 13.

¹²⁵ Zob. Zbigniew Osiński, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 29 i 30.

Reduta założony w 1919 roku w Warszawie przez Mieczysława Limanowskiego i Juliusza Osterwę. Wspomniałam wyżej, że elementy charakterystyczne dla pracy „studia” (gdzie oprócz rozwoju rzemiosła nacisk kładziony był na etykę zawodową) i pracy w „laboratorium” (gdzie przeważała postawa eksperymentatorska), na gruncie polskim zostały niejako połączone. W Reducie przenikały się zarówno elementy teatru laboratoryjnego, jak i studyjnego. Forma pracy studyjnej, którą artyści poznali w Rosji, wydała im się najbardziej odpowiednia do realizacji marzenia o stworzeniu teatru, który poprzez działania łączące sztukę sceniczną, pracę naukową i patriotyczną stałby się dla jego twórców rodzajem „Nowego Zakonu”¹²⁶. Osterwa i Limanowski przejęli zdobycze studyjności rosyjskiej, nadając jej polskie znamiona, co wyrażało się poprzez silne nawiązanie do tradycji i tekstów powstałych w epoce romantyzmu.

Reduta za przykładem rosyjskim prowadziła pracę zgodnie z duchem zespołowości.

Ponieważ utworzenia takiego zespołu nie da się osiągnąć drogą wyłącznie pracy nad sztuką samą, ale w znacznej mierze musi być rezultatem poprzedzającym życiowe „zgranie się” poszczególnych jednostek: w prawdzie, otwartości, szczerości, współpracy nad sobą, koleżeńskim udzielaniu rad i ostrzeżeń, przyjmowaniu wzajem takowych, gotowości do wszelkich ustępstw i ofiar na rzecz ogółu i zbiorowości, wymagającym jednego, wytrwałego wysiłku dla wielkiej i bezinteresownej Sztuki [...]”¹²⁷.

Podjęcie do sztuki, w której podstawą był kolektyw, było nowe w ówczesnym teatrze, w którym wciąż dominowały wpływy systemu gwiazdorskiego. Wielka Reforma była faktem, ale jej pełny rozkwit na gruncie polskiego teatru miał dopiero nastąpić. Zespołowość była czymś obcym w rzeczywistości, w której spektakl podporządkowany był występom sław. W środowisku teatralnym panowały zasady odwrotne do warunków studyjnych: proces powstawania spektaklu był rzeczą wtórną. Próby nie trwały długo i często odbywały się w niepełnym składzie, bo aktorzy przygotowywali swoje wystąpienia w domu. Warunki te nie sprzyjały rozwojowi idei reżyserskich czy w ogóle teatru jako formy sztuki. Osterwa wraz z Limanowskim jako pierwsi przełamali panujące zasady, tworząc zespół, który zapisał się w historii teatru polskiego jako pierwsze laboratorium teatralne. Zdaniem Dariusza Kosińskiego polska teatrologia za mało docenia wagę tego wydarzenia:

¹²⁶ Cyt. za: tamże, s. 34.

¹²⁷ Mieczysław Limanowski, *O duchu i zamierzeniach Polskiego Studio Sztuki Teatru im. Adama Mickiewicza* [w:] Mieczysław Limanowski, Juliusz Osterwa, *Listy*, oprac. i wstęp Zbigniew Osiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 158.

Zespół Limanowskiego nie był jednym z kilku – był pierwszy i na długie lata jedyny, zaś jego cel stanowiła nie reforma, ale ucieleśnienie idei przekraczającej granice teatru zachodnioeuropejskiego. W sensie głębokim Reduta nie była teatrem dramatycznym – była zespołem ludzi pracujących metodami teatralnymi i pod osłoną instytucji teatropodobnej nad stworzeniem czy też odtworzeniem (w sensie stworzenia na nowo) przedstawienia sakralnego – misterium. [...] Uświadomienie sobie odmienności polskiej tradycji teatralnej stworzonej przez romantyków doprowadziło do przekonania o konieczności przemiany tego, co na Zachodzie rozumie się pod pojęciem teatru. Odrzucane z powodu swej dziwaczności i niesceniczości dramaty romantyczne stały się kamieniem węgielnym pierwszego polskiego laboratorium teatralnego, poszukującego nie nowych form, ale pracującego nad głębokim przekształceniem wszystkich elementów przedstawienia¹²⁸.

Twórczość Reduty była zacznym w uświadomieniu polskiemu teatrowi jego odrębności. Teatr i aktorstwo zyskały nowy, wyższy status, z którym wiązał się postulat zbawienia siebie i narodu. Szukając początków performatywnego wymiaru aktorstwa, które dąży do realności aktu aktorskiego, znajdujemy je w pracy Reduty. Ideałem aktorskiego bytu był dla tego zespołu św. Geneszusz – aktor, który zginął na scenie, wyznając wiarę. Osterwa był zafascynowany męczennikiem, który połączył dar przeżywania z misją służenia innym i duchową metamorfozą. Polski artysta postrzegał aktorski rozwój jako drogę zaczynającą się od poziomu aktorstwa naśladowczego, inspirowanego francuską tradycją, poprzez aktorskie przeżywanie – pierwiastek „słowiański”, „przeistoczenie”, czyli całkowite zespolenie się z postacią, kończąc na obrzędowości. Wierzył, że aktorstwo jest rodzajem misji i posłannictwa, które polega na odtworzeniu aktu zapisanego w dramacie:

Tylko pełna i bezpośrednia twórczość w najwyższym napięciu całego Ja może oddać wewnętrzne, całe, tajemnicze i do ostatka cudowne życie samego dzieła sztuki. Chwila ta musi być dla aktora improwizacją, jak była i dla autora. Nie może zmienić nic tego faktu, że improwizacja ta jest powtórzeniem improwizacji, która już raz narodziła się – będzie ona bowiem tak bezpośrednią i twórczą, jak gdyby była dobytą po raz pierwszy i ostatni¹²⁹.

Owo powtórzenie miało wymiar performatywny, spełniało się bowiem na nowo. Po raz pierwszy w historii teatru polskiego aktorstwo miało szansę uwolnić się od pełnienia roli wtórnej wobec tekstu, nawet jeżeli warunki tego wyzwolenia wciąż zapisane były w tekście. Pierwsze laboratorium teatralne wyniosło sztukę aktorską ponad rzemiosło, do rangi sztuki mistycznej, w której aktorstwo jest rodzajem posłannictwa i misji.

¹²⁸ Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, s. 274.

¹²⁹ Mieczysław Limanowski, *O duchu i zamierzeniach Polskiego Studio Sztuki Teatralnej im. Adama Mickiewicza*, s. 164–166.

Do twórczości Reduty odwołują się zespoły współczesne. Włodzimierz Staniewski wielokrotnie powoływał się na przemyślenia Limanowskiego, szczególnie na tekst *Rok polski i dusza zbiorowa*¹³⁰. Z doświadczeń Reduty, która objeżdżała Kresy Wschodnie pokazując swoje spektakle, Gardzienice wyciągnęły też ideę „wyprawiania się”, a także – biorąc pod uwagę fascynację Limanowskiego – zainteresowanie teatrem antycznej Grecji. Z osiągnięciami Reduty utożsamiał się również Teatr Wiejski „Węgajty”, założony przez Wacława Sobaszka na wsi pod Olsztynem, oraz Towarzystwo „Wierszalin” stworzone przez Piotra Tomaszuka i Tadeusza Słobodziaka (obecnie Teatr Wierszalin w Supraślu pod Białymstokiem).

W drugiej połowie XX wieku głównym twórcą nawiązującym do ideałów Osterwy był Jerzy Grotowski¹³¹. Zbigniew Osiński zwrócił uwagę na to, w jaki sposób tradycja Reduty została włączona do pracy Grotowskiego:

[...] można by powiedzieć, że to nie Reduta tworzyła Teatr Laboratorium, lecz było dokładnie na odwrót: to Teatr Laboratorium z Grotowskim na czele kształtował własny obraz Reduty, obraz który podlegał zresztą rozmaitym przekształceniom i modyfikacjom. Jeśli na przykład w okresie „teatru przedstawień” podstawowe znaczenie miał wysoki etos zespołu Reduty, jego ideeowość, a także reductowe „próby prowadzenia długofalowych badań warsztatu aktorskiego”, „rzemiosło i powołanie poprzez rzemiosło” – wszystko to obowiązywało zresztą aż do końca życia twórcy Teatru Laboratorium – to w latach siedemdziesiątych Grotowski przywoływał obraz Osterwy z ostatniego okresu jego życia, gdy tworzył on szczegółowe projekty „wyjścia z teatru”¹³².

Według Osińskiego tradycja jest więc kształtowana zawsze współcześnie, na bieżąco, poprzez dialog inicjowany i prowadzony przez tego, kto do niej nawiązuje. W tym świetle należałoby też chyba spojrzeć na zainteresowania Grotowskiego studyjnością i współczesne zjawiska teatralne, które powracają do wybranych przez siebie wątków, ważnych – ich zdaniem – w twórczości polskiego reżysera.

Grotowski w tekście *Odpowiedź Osterwie*¹³³ przypomina też, że działania założyciela Teatru Reduta wykraczające poza konwencjonalny teatr, to znaczy próby stworzenia stowarzyszenia klasztornego, były wielokrotnie wyśmiewane. Grotowski zwrócił uwagę na

¹³⁰ Por. Zbigniew Osiński, *Pamięć Reduty*, s. 50.

¹³¹ Por. Zbigniew Osiński, *Powrót do tematu: Tradycja Reduty u Grotowskiego...* [w:] tegoż, *Pamięć Reduty*.

¹³² Tamże, s. 476–477.

¹³³ Tekst ten został skompilowany przez Leszka Kolankiewicza na podstawie dwóch wystąpień Jerzego Grotowskiego: pierwszego, poświęconego Edmundowi Wiercińskiemu (1968) i drugiego, wygłoszonego z okazji dwudziestej piątej rocznicy śmierci Juliusza Osterwy (1972).

to, że chciano zapamiętać Osterwę przede wszystkim jako gwiazdę sceniczną, charyzmatycznego i sympatycznego człowieka teatru, a nie kogoś, kto odrzucił teatr, by szukać czegoś głębszego.

Odczuwał już tak ogromny wstręt do tego, co jest błotem teatru, co jest kompromisem teatru, co jest jego sprzedajnością, co jest wynajmem w teatrze, odczuwał już tak ogromne obrzydzenie, że chciał wyjść z tego ku innej perspektywie, gdzie człowiek mógłby się z człowiekiem spotkać wokół czegoś, co ma jakiś sens, jakiś cel, jakąś czystość, czego można by się nie wstydzić. On miał od teatru wszystko, co człowiek na jego stanowisku może osiągnąć. Nazwijmy to: był wielkim gwiazdorem, a nie dbał o gwiazdorstwo¹³⁴.

Grotowskiego ujęła postawa Osterwy, który gotowy był porzucić wygodne życie, pozycję w teatrze i wiążące się z nimi niebezpieczeństwo inercji. Być może Osterwa stał się mu bliski, bo przypominał mu samego siebie... A może sam starał się go naśladować?

1.5 Stosunek Grotowskiego do aktorstwa

W niniejszym podrozdziale chciałabym przedstawić punkty węzłowe dotyczące pracy Grotowskiego z aktorem. Szczegółowo do tych zagadnień, a także technik stosowanych przez aktorów Grotowskiego powracam w kolejnych rozdziałach, omawiając je w kontekście pracy współczesnych twórców.

Grotowski doszedł do wniosku, że podstawą teatru i jedynym jego niezbędnym elementem jest relacja pomiędzy aktorem i widzem. Wniosek ten stał się podstawą stworzonej przez Grotowskiego i Ludwika Flaszena idei „teatru ubogiego”, w której naczelną rolę pełnił aktor:

Teatr jakkolwiek by rozbudował swoje zaplecze techniczne, i tak – w tym zakresie – pozostanie uboższy od filmu i telewizji. A zatem postulujemy przyjęcie przez teatr statusu ubóstwa. W naszej praktyce zrezygnowaliśmy nawet ze sceny i widowni, niezbędna okazała się po prostu pusta sala, w której od nowa dla każdej premiery lokuje się miejsca dla aktorów i widzów¹³⁵.

W konsekwencji tej idei Grotowski pozbawił aktora charakterystyki, a także niepotrzebnych atrybutów związanych z kostiumem i przestrzenią sceniczną. Przedstawienia były co prawda realizowane przy wykorzystaniu oprawy świetlnej i architektonicznej, ale ich

¹³⁴ Jerzy Grotowski, *Odpowiedź Osterwie*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 990.

¹³⁵ Tamże, s. 249.

obecność musiała być uzasadniona i wspomagać proces aktorski. Źródłem dźwięków i wszelkich wyobrażeń tworzących się na scenie miał stać się aktor. W efekcie aktor musiał poszerzyć swoje środki wyrazu, pogłębić tajniki sztuki transformacji. W tym celu Grotowski wypróbowywał różne zapożyczone techniki:

[...] starałem się zapoznać z kierunkami kształcenia w Europie i poza nią. W szczególności godne uwagi wydały się ćwiczenia Dullina na rytm postaci, badanie przez Delsarte'a reakcji odśrodkowych i dośrodkowych w zachowaniu się człowieka, Stanisławski w zakresie „działań fizycznych”, trening biomechaniczny Meyerholda i próby łączenia tego typu ekspresji zewnętrznej ze szkołą Stanisławskiego, czynione przez Wachtangowa. Interesowały mnie metody szkolenia, a zwłaszcza treningu aktorskiego w teatrze orientalnym, np. w operze pekińskiej, w indyjskim teatrze *kathakali* i japońskim teatrze *nō*¹³⁶.

Powyższe techniki nie były celem samym w sobie, ale raczej środkiem, który pozwoliłby aktorowi przekroczyć – jak to ujmował Grotowski – „stan połowiczności”. Według twórcy „nie być podzielonym – to, w gruncie rzeczy, zaakceptować siebie. Nie mieć zaufania do własnego ciała to nie mieć zaufania do siebie”¹³⁷. Jego zdaniem „cywilizacja chora jest na schizofrenię, to znaczy na oderwanie umysłu od uczucia, duszy od ciała”¹³⁸. Paweł Goźliński również poruszył ten problem w swoich rozważaniach dotyczących, jak to ujął, aktorstwa histerycznego:

Wciąż więc w zmieniających się dekoracjach rozgrywa się histeryczny spektakl przemiany traum i lęków w manifestacje ciała. Manifestacje, których kulminacją jest gest ujawnienia, prezentacji kruchości ludzkiej egzystencji i jej śmiertelnej powłoki. [...] Ten gest, ten komunikat bardzo jest podobny do krzyku obrazów Bacona, histerycznego ciała-bez-organów Artauda czy też ciała-esencji Grotowskiego. Jednak w porównaniu ze swoiście heroicznym, pełnym pychy krzykiem ciała cierpiącego lub ogarniętego erotyczną ekstazą, zawiera on również inną treść. Mówi mianowicie o tym samym, o czym usiłowały być może opowiedzieć histeryczki z Salpêtrière: o naszej symbolicznej identyfikacji – w sferze tożsamości seksualnej chociażby – i o nieadekwatności form narzuconych przez nią ciału¹³⁹.

Podmiot jest więc niewolnikiem znaczeń narzuconych mu przez kulturę i społeczeństwo, które mogą odbijać się na jego stanie psychicznym i fizycznym. Aby się ich wyzbycić, potrzebne jest przetrwanie swoich lęków, a nawet wystawienie ich na widok

¹³⁶ Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 245–246.

¹³⁷ Jerzy Grotowski, *Ćwiczenia*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 390.

¹³⁸ Jerzy Grotowski, *Nie był cały sobą*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 296.

¹³⁹ Paweł Goźliński, *Czy aktor jest histerykiem?*, [w:] *Aktor. Niepewna tożsamość*, s. 125.

publiczny – swoista terapia, оголошение, które pozwala na nowo dotrzeć do swojej tożsamości i ją umocnić.

Do podobnych wniosków doszedł Aleksander Lowen – amerykański psychiatra, twórca bioenergetyki i autor *Duchowości ciała*. Według badacza „istoty ludzkie są stworzeniami duchowymi, musimy również przyjąć, iż zdrowie ma związek z duchowością”¹⁴⁰. Lowen upatrywał zagrożenie w normach społecznych, które nadmiernie ograniczają zwierzęcy aspekt natury człowieka, czy też przyrodzoną mu spontaniczność reakcji, np. płacz w obliczu zagrożenia. Lowen, śladem swojego nauczyciela Wilhelma Reicha, twierdził, że człowiek pod wpływem różnych emocjonalnych trudności, w okresie od dzieciństwa do dojrzewania, może wytworzyć coś na kształt zbroi mięśniowej lub pancerza – chronicznych napięć, które objawiają się w postawie ciała. Lecząc pacjenta np. z depresji, należy nie tylko zwrócić uwagę na jego psychikę, ale też blokady cielesne, a jednocześnie odwrotnie, symptomy utraty gracji lub łaski (kluczowe pojęcia u Lowena) mogą być pierwszymi oznakami rozwijającej się choroby:

Na ogół nie dostrzega się faktu, że gdy połączenie ze światem zewnętrznym zostanie przerwane, to następuje również utrata łączności ze swym cielesnym „ja”. To właśnie brak odczuwania ciała leży u podłoża depresji i stanów schizoidalnych. Wynika on z obniżonej żywotności ciała, spadku jego ducha witalnego czy kondycji energetycznej. W istocie nie da się oddzielić zdrowia umysłowego od zdrowia fizycznego, bowiem prawdziwe zdrowie łączy w sobie oby dwa aspekty osobowości¹⁴¹.

Proces terapii bioenergetycznej polega m.in. na pracy z blokadami fizycznymi, napięciem mięśniowym, problemami z oddechem, uświadomieniem sobie, jak zachowuje się ciało w sytuacji stresowej i kontrolą energii, wszystko po to, by przywrócić harmonię pomiędzy ciałem i umysłem. Przypomina to sposób, w jaki pracował Grotowski z aktorami, stosując strategię *via negativa*, która polegała na eliminacji wszystkich przeszkód, blokujących integralność jednostki. W praktyce technika ta sprowadzała się do treningu fizycznego, ćwiczeń plastycznych, pracy z głosem, oddechem, pamięcią i wyobraźnią. Grotowski szczególną uwagę poświęcał poszukiwaniom organiczności, którą aktor osiągał na scenie poprzez dotarcie do jedności ciała i umysłu, a także ciała i głosu.

Droga ta doprowadziła Grotowskiego do urzeczywistnienia idei „aktora оголошеного”. Twórca wyszedł z założenia, że w zawodzie aktora istnieje niebezpieczeństwo znizenia się do poziomu teatralnej prostytucji:

¹⁴⁰ Aleksander Lowen, *Duchowość ciała*, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 1991, s. 13.

¹⁴¹ Tamże, s.13–14.

Aktor jest człowiekiem, który pracuje swoim ciałem i który czyni to publicznie. Jeśli jednak poprzestaje na traktowaniu swego ciała w taki sam sposób, jak czyni to każdy przeciętny człowiek w życiu codziennym, jeśli nie staje się ono dlań instrumentem posłusznym i zdolnym do spełnienia pewnego aktu duchowego, jeśli wykorzystywane jest dla pieniędzy lub dla przypodobania się publiczności, sztuka aktorska staje się czymś zbliżonym do prostytutki¹⁴².

Pomimo tego dość kategorycznego osądu, Grotowski uważał, że sztuka aktorska posiada w sobie niezmierzony potencjał do badania natury ludzkiej. Aktorowi-kurtyzanie przeciwstawiał aktora-świętego:

Aktor dopełnia publicznie aktu prowokacji wobec innych poprzez prowokację wobec siebie samego; jeśli wykracza poza swoją maskę codzienną i przez eksces, przez profanację, przez niedopuszczenie świętokradztwa usiłuje dotrzeć do rzeczywistej prawdy o sobie – wówczas pozwala na powstanie podobnego procesu w widzu. Z chwilą gdy nie demonstruje swego ciała dla podbicia go w cenie, lecz gdy uwalnia je od wszelkiego oporu wobec bodźców duchowych, gdy je spala, gdy je niejako unicestwia – z tą chwilą nie sprzedaje już swego organizmu, ale ofiarowuje go, powtarza gest odkupienia, osiąga coś zbliżonego do świętości¹⁴³.

Idea ogołocenia, a za nią aktora świętego, o czym pisał Zbigniew Osiński, została zaczerpnięta z pism św. Jana od Krzyża. Według chrześcijańskiego mistyka, jak tłumaczył Carl Gustav Jung:

Chętnie sobie wyobrażamy, że Bóg to tylko światło, ale święty Jan od Krzyża uważa, że mrok i pozorna odległość od Boga to również skutki boskiej obecności [...]. Ten stan mroku to zaiste najtrudniejsza, najbardziej niebezpieczna faza doświadczenia mistycznego. Stanu tego doznaje się jako Pustki, ale to właśnie jest to, co buddyzm czci jako najbardziej pożądaną stan nirwany. Buddyści dostępują go w taki sam sposób jak mistycy chrześcijańscy, to znaczy przez skrajne wyrzucenie się siebie¹⁴⁴.

Role Ryszarda Cieślaka jako Don Fernanda w *Księżu Niezłomnym*, a także jako Ciemnego w *Apocalypsis cum figuris* były zdaniem Osińskiego „klasycznym przykładem anihilacji ja (ego) na rzecz otwarcia się na archetyp i w konsekwencji – stawania się Ja (Jaźnią); przy czym był to zarazem akt i proces. Na tym właśnie polegało «ogółocenie»

¹⁴² Jerzy Grotowski, *Aktor ogołocony*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 255.

¹⁴³ Tamże, s. 255–256.

¹⁴⁴ Cyt. za: Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 82.

aktora, równoznaczne z dokonywanym przezeń «aktem całkowitym»¹⁴⁵. Osiński zwrócił też uwagę na to, że już wtedy praca Grotowskiego z aktorem nosiła znamiona sztuki jako wehikułu, gdyż wykraczała po za to, co uważano za definicję teatru i jego możliwości.

Dorobek artystyczny Grotowskiego i jego praca z aktorem nie opierała się na konsekwentnej metodzie, ale raczej była ciągiem eksperymentów, obserwacji i wyciągania wniosków, potem ich burzeniu albo pogłębianiu, znowu eksperymentowaniu i wyciąganiu kolejnych wniosków. Grotowski wielokrotnie powtarzał, jak ważna jest precyzja w pracy aktora.

Wydaje się, że Grotowski jako pedagog był wnikliwym i przede wszystkim cierpliwym obserwatorem i słuchaczem, o czym świadczą chociażby długie okresy przygotowań do pokazu spektakli. Wielokrotnie powtarzał, że to praca z aktorem pozwoliła mu rozwijać swoje poszukiwanie i spełnić się reżysersko.

Odkąd zarzuciliśmy ideę świadomego manipulowania widzom, niemal natychmiast pogrzebałem ideę siebie jako inscenizatora i w następstwie, co wydaje się logiczne, podjąłem badania możliwości aktora jako twórcy. Dziś widzę, że rezultaty raz jeszcze okazały się paradoksalne: w momencie kiedy reżyser zapomina o sobie, zaczyna istnieć rzeczywistość; to paradoks ale tak właśnie jest¹⁴⁶.

W innym fragmencie o swojej relacji z aktorem pisał tak:

W teatrze, który prowadzę, dana mi jest dość szczególna pozycja osobista; nie po prostu dyrektora czy reżysera, o wiele bardziej majstra, przewodnika w działaniu czy nawet, jak to niekiedy było określane, „duchowego instruktora”. [...] czymś nieporównanie intymnym i zapładniającym jest praca z aktorem, który mi zawierzył; jeśli jego gotowość i to, co niedokładnie można by nazwać zaufaniem, są konkretne, baczne i właściwie nieograniczone, nieograniczone staje się u mnie pragnienie, aby ujawnić ostateczność jego, nie moich, możliwości¹⁴⁷.

Grotowskiemu zależało więc na zgłębianiu natury człowieka za pomocą sztuki aktorskiej. Relacje pomiędzy Grotowskim a jego aktorami przypominały tradycyjne formy nauczania kulturowane na Dalekim Wschodzie, gdzie wciąż, np. w Indiach, obecne jest terminowanie ucznia u *guru* (nauczyciela-mistrza).

Na inny aspekt tych poszukiwań, powiązany jednak wciąż z poszukiwaniami „człowieka wewnętrznego”, o którym pisał św. Jan od Krzyża, zwrócili uwagę Richard

¹⁴⁵ Tamże, s. 83.

¹⁴⁶ Jerzy Grotowski, *Teatr a rytuał*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 366.

¹⁴⁷ Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, s. 254.

Schechner¹⁴⁸ i Leszek Kolankiewicz¹⁴⁹. Według obydwu badaczy kluczowa dla Grotowskiego była próba dotarcia do esencji, zajmującej centralne miejsce w koncepcji Gieorgija Iwanowicza Gurdżijewa. Jego uczeń Piotr Demianowicz Uspieński wyjaśniał to zagadnienie w następujący sposób:

[...] przeznaczenie związane jest z jedną tylko częścią człowieka, mianowicie z jego esencją. Należy zrozumieć, że człowiek składa się z dwóch części: esencji i osobowości. Esencją w człowieku jest to, co jest jego własne. Osobowością w człowieku jest to, „co nie jest jego własne”. „Nie jego własne” oznacza to, co przyszło z zewnątrz¹⁵⁰.

Esencja człowieka jest jakością przedsocjologiczną, która towarzyszy nowo narodzonemu dziecku. Z biegiem lat, dostosowując się do warunków życia społecznego, człowiek wykształca w sobie osobowość, która zazwyczaj oddala go od jego esencji. Zdaniem Gurdżijewa, a za nim Grotowskiego możliwe jest jednak obranie drogi, która rozwijać będzie nie tylko osobowość człowieka, ale także ową esencję – czyli przyrodzoną mu istotę, co pomóc może mu spełnić jego jednostkowe przeznaczenie.

Czy silne relacje, które łączyły Grotowskiego w różnych okresach pracy z jego najbardziej oddanymi uczniami (m.in. z Ryszardem Cieślakiem, Jackiem Zmysłowskim, Thomasem Richardsem), można odczytać jako próbę pomocy w dotarciu do ich esencji? Pozostawię to pytanie – jakkolwiek fascynujące – bez odpowiedzi, gdyż kwestia ta wymaga osobnych studiów, prowadzonych pod tym właśnie kątem.

Wydaje się, że wszystkie jego poszukiwania, a także relacje, jakie budował ze swymi uczniami nie byłyby możliwe, gdyby nie warunki pracy laboratoryjnej, które stwarzały możliwość spokojnego wyczekiwania i czuwania nad powoli wykluwającymi się efektami pracy. Można odnieść wrażenie, że Grotowski niczym taoistyczny mędrzec czekał aż odpowiedzi same do niego przyjdą, narodzą się pod wpływem cierpliwej i skrupulatnej pracy.

Przy okazji swych poszukiwań Grotowski wyjaśniał wiele paradoksów dotyczących teatru, jak choćby ten, mówiący o tym, że „proces duchowy, któremu nie towarzyszy

¹⁴⁸ Richard Schechner, *Exoduction*, [w:] *The Grotowski Sourcebook*, red. Lisa Wolford i Richard Schechner, Routledge, London, New York 1997 (drugie wydanie 2001). Zob. przekład polski: Richard Schechner, *Kameleon, szaman, łgarz, artysta, mistrz*, przeł. Joanna Krakowska-Narożniak, „Dialog” 1999 nr 6, s. 71–97.

¹⁴⁹ Leszek Kolankiewicz, *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, [w:] tegoż, *Wielki mały wóz*, Wydawnictwo słowo-obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 249–339.

¹⁵⁰ Piotr D. Uspieński, *Fragmenty nieznanego nauczania. W poszukiwaniu cudownego*, przeł. Magda Złotowska, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1991, s. 233. Zob. także: Piotr Demianowicz Uspieński *Fragmenty nieznanego nauczania*, przekł. na podstawie wyd. ang. i franc. Magda Złotowska, wyd. 2 zmienione, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2010.

formalna artykulacja, dyscyplina, strukturalizacja roli, rozbija się o bezkształtność¹⁵¹. Praca aktora musiała być zakorzeniona w technice, a jego proces oparty na precyzyjnej strukturze działań, pod którą kryła się jeszcze inna partytura, tzw. partytura żywych impulsów, które powstawały we wnętrzu ciała, poprzedzając działanie. Celem było urzeczywistnienie albo urealnienie aktorskiego aktu, czyli „reakcji ludzkiej, która mogłaby być – dosłownie – jednocześnie z przedstawieniem i być w jego ramach czymś całkowicie rzeczywistym, lub, jeśli chcecie, całkowicie organicznym, całkowicie naturalistycznym. To zasada Arystotelesa: jedność miejsca, jedność czasu, jedność akcji, jedność ale *hic et nunc*”¹⁵². W tym sensie Grotowski wyprzedzał rzeczywistość artystyczną dzisiaj tak bardzo zakorzenioną w filozofii performatywnej (zwrócił na to uwagę Tadeusz Kornaś¹⁵³). W performansie dąży się do osiągnięcia stanu „tu i teraz” i swoistej realności aktów. U Grotowskiego podstawą osiągnięcia aktów realnych była bardzo precyzyjna struktura oparta na działaniach fizycznych, przy czym działania te dotyczyły nie tylko fizyczności, ale były powiązane z osobistymi doświadczeniami aktora lub z jego marzeniami. Aktor pracując nad rolą poszukiwał nierozłączności pomiędzy impulsami wynikającymi z pracą nad postacią, a tymi pochodzącymi z wnętrza aktora jako indywiduum.

W finalnym etapie twórczym (1985–99) Grotowski odróżniał „sztukę jako prezentację” od „sztuki jako wehikułu”. Pierwsza powstawała z myślą o widzu, druga przeznaczona była dla wykonawcy. W „sztuce jako wehikuł” Grotowski nie mówił o aktorze, ale o performerze – tym, który czyni. Jak zauważa Tadeusz Kornaś w artykule *Aktor postgrotowski*¹⁵⁴, w tym etapie pracy najważniejszy dla Grotowskiego był „naddatek metafizyczny”¹⁵⁵. Grotowski uważał – pisze Kornaś – „że precyzyjne działanie aktora daje precyzyjny skutek energetyczny. Rzemiosło jest więc absolutną podstawą. „«Performer», a dokładniej «czyniący» (*doer*) – to człowiek czynu, ktoś, kto skrajnie precyzyjnie wykonuje partyturę działań – a wykonuje ją nie dla widza, lecz dla siebie”¹⁵⁶.

W badaniach Grotowskiego nad naturą aktorstwa odnajdujemy kilka kwestii fundamentalnych dla współczesnego aktorstwa wpisujących się w tę tradycję. Pierwsza sprawa to stosunek do techniki. Grotowski podchodził do metod i technik pragmatycznie, a

¹⁵¹ Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, s. 24.

¹⁵² Jerzy Grotowski, *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, wybór i red. Janusz Degler, Zbigniew Osiński, „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1990, s. 78.

¹⁵³ Kornaś pisał: „Przełom performatywny, teatr postdramatyczny i inne jeszcze idee, które stoją u podstaw rozumienia dzisiejszego aktorstwa, właściwie już go bezpośrednio nie dotyczyły. To paradoks, bo Grotowski jest uznawany za prekursora wielu z tych przełomów”. Zob. tegoż, *Aktor postgrotowski*.

¹⁵⁴ Tamże, s. 43.

¹⁵⁵ Tamże.

¹⁵⁶ Tamże.

nie dogmatycznie. Dla współczesnego aktora inspirującego się tą pracą istotna jest przede wszystkim strategia eliminowania przeszkód, które stopują jego działanie na scenie, a także – szerzej – rozwój artystyczny (ciało, głos) i osobisty. Inna i chyba najbardziej fundamentalna kwestia (a zarazem sięgająca czasów antycznej Grecji) dotyczy integralności działań aktorskich, połączenia z tym, co pochodzi z jego wnętrza, to znaczy poszukiwanie sposobów, dzięki którym działanie i głos aktora będzie naturalnym przedłużeniem pracy ciała. Takie dążenie do jedności w wielości środków (ruch, tekst, śpiew) odnajdujemy w twórczości wielu teatrów nurtu studyjno-laboratoryjnego.

Podsumowując można powiedzieć, że w pierwszym okresie, czyli według nomenklatury Grotowskiego okresie „teatru przedstawień”, aktor pracował, aby zanegować swoje „ja”, tak jak jest ono potrzegane przez innych, na rzecz dotarcia do „prawdziwego siebie”, to znaczy „ja”, które nieprzykryte byłoby maskami społecznymi. Ponadto akt aktorski był swego rodzaju darem dla publiczności, który dokonywał się na drodze odkrycia, obnażenia swego wnętrza. Aktor osiągał ten stan poprzez konkretne ćwiczenia i techniki, które przełamywały jego blokady i których efektem było poczucie integralności, spełnienia. W ostatnim okresie twórczości w ramach sztuki jako wehikułu, akt wykonawcy przeznaczony był nie dla widza, ale dla samego czyniącego. Odwróciła się więc perspektywa, początkowe „ofiarowanie siebie”, „ogłoszenie” wobec czy dla innych zastąpiła praca nad wewnętrzną przemianą energetyczną (omawiam to szczegółowo w rozdziale poświęconym Workcenter).

1.6 Gardzienice – matecznik

Gardzienice są matecznikiem w pełnym rozumieniu tego słowa: miejscem, które stało się ostoją dla wielu artystów i zarazem ich szkołą. Lista osób zainspirowanych wizją Staniewskiego i jego współpracowników, które tworzą dzisiaj własne niezależne teatry bądź projekty muzyczne, stale się powiększa i obejmuje artystów takich, jak: Grzegorz Bral (Teatr Pieśń Kozła), Anna Zubrzycka (w Teatrze Pieśń Kozła do spektaklu *Macbeth*), Tomasz Rodowicz (Teatr CHOREA), Dorota Porowska (Teatr CHOREA), Elżbieta Rojek (Teatr CHOREA), Krzysztof Czyżewski (Fundacja Pogranicze), Piotr Borowski (Studium Teatralne), Małgorzata Dzygadło (Schola Teatru Węgajty), Wolfgang Niklaus (Schola Teatru Węgajty), Jadwiga M. Rodowicz (badaczka teatru japońskiego, reżyserka), Jarosław Fret (Teatr ZAR), Maciej Rychły (Kwartet Jorgi).

Teatr Gardzienice, utworzony w 1977 roku na wsi, około trzydziści kilometrów od Lublina, po prawie czterdziestu latach działalności wciąż jest miejscem pulsującym nie tylko

rytmem wydarzeń teatralnych, ale przede wszystkim miejscem uwalniania potencjału energetycznego młodych, współpracujących z Gardzienicami artystów. Jednym z ostatnich przedsięwzięć Gardzienic jest organizowany od 2010 roku Międzynarodowy Festiwal Teatrów Błądzących. Wydarzenie to jest okazją do wymiany doświadczeń różnych młodych teatrów eksperymentalnych, a także do wypromowania twórczości artystów współpracujących z Gardzienicami (w szczególności absolwentów Akademii Praktyk Teatralnych Gardzienice).

Staniewski mówiąc o swoim zespole wielokrotnie posługiwał się terminem „konstelacja”, mając na myśli grupę osób, która w danym momencie tworzy zespół i przedstawienie:

Nigdy nie zakładałem wiązania się z nikim na piętnaście lat – ani nikt nie zakładał tak długiego związania ze mną. Utrzymywanie tego samego zespołu nie było dla mnie celem. Apoteoza idei „zespołu”, czy grupy jest domeną „trzeciego teatru”. Uważam to za nieporozumienie. Zawsze powtarzałem kolegom, że nie ma zespołu. Ważne są tylko konstelacje ludzkie. Aczkolwiek fakt, że ci sami ludzie mają coś jeszcze wspólnie do zrobienia, stał się wartością¹⁵⁷.

Astronomiczną metaforykę można by ciągnąć dalej i porównać pracę Gardzienic, oczywiście w mikroskali czasowej, do procesu konstruującej się galaktyki powstającej na skutek grawitacji i zagęszczającej się materii, doprowadzającej do utworzenia chwilowego punktu stałego – konstelacji, a potem do jej zwięźczenia w postaci wybuchu supernowej (stworzenia spektaklu). Do metaforyki tej Staniewski nawiązuje też w wymyślonej przez siebie formie prezentacji nazwanej *Kosmosem*, na który składają się pokazy spektakli, koncerty, pokazy materiałów i inne formy obcowania z widzom, np. poczęstunek. Być może te odwołania astronomiczne czynione są na wyrost, ale oddają atmosferę pracy twórczej i spektakli Gardzienic, które wprost „eksplodują energią”, a także różnorodnością osobowości aktorskich, wynikającą z co jakiś czas zmieniającego się składu zespołu.

Gardzienice przyciągają nie tylko badaczy, krytyków i widzów, ale przede wszystkim młode osoby, które mają szansę rozwinąć tu swój potencjał artystyczny. Zastanawiając się, jaka jest recepta Staniewskiego na przetrwanie (zespół Gardzienic w 2017 roku będzie obchodził swoje czterdziestolecie), można dojść do wniosku, że jest nim – oprócz rzecz jasna obecności stałych aktorów, przede wszystkim Mariusza Gołaja, ale także Joanny Holcgreber (w zespole od 1995 roku) – ciągły kontakt i włączanie młodych twórców do tworzenia ich teatru. Będąc członkinią Akademii Praktyk Teatralnych, miałam okazję przekonać się „od

¹⁵⁷ Cyt. za: Zbigniew Taranienko, *Gardzienice*, s. 29.

środka”, jak wygląda proces kreacji i trening aktorski w tym teatrze. Punktem wspólnym, który odnajdywałam we wszystkich działaniach, była przywołana już żywiołowość i spontaniczność reakcji, a także postulat bycia „gotowym” do podjęcia interakcji z partnerem, z grupą i z przestrzenią.

Akademia Praktyk Teatralnych powstała w 1997 roku, jej studenci przechodzą dwuletni kurs, który kończy się przygotowaniem spektaklu, granego przez pewien czas razem czy równolegle ze spektaklami z repertuaru Gardzienic¹⁵⁸. Zajęcia w Akademii są nieodpłatne, co jest możliwe dzięki dotacjom, które otrzymuje szkoła z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Kursy odbywają się zazwyczaj raz w miesiącu i trwają od trzech do pięciu dni. Oprócz pracy twórczej studenci są zobowiązani do pracy organizacyjnej i porządkowej, dbają m.in. o publiczność w trakcie wystąpień, które mają charakter kilkugodzinnych wydarzeń, kiedy to część oficjalna (pokazy spektakli) przeplata się z mniej lub zgoła nieoficjalną (przywitanie gości, poczęstunek, rozmowy).

Włodzimierz Staniewski, powołując do życia Akademię, stworzył w Polsce nowy model edukacji teatralnej, w której twórczość powiązana jest z postawą ekologiczną:

Młodzież miasta musi mieć miejsce, w którym wyobraźnię rozbudza się nie tylko przy pomocy konwencjonalnych metod szkolnych, ale poprzez wciąganie jej do prac artystycznych i organiczniczkowskich, posiadających walory duchowe i najwyższe wymagania specjalistyczne. Miejsce takie musi być wyłączone z kontekstu urbanistycznego, w którym wszystko robione jest pośpiesznie i fasadowo. Musi gwarantować możliwość skupienia i przeżywania jego środowiskowych wartości. Musi być „nowym naturalnym środowiskiem sztuki i kształcenia”. Środowiskiem, w którym trud istnienia staje się zaczynem dla tworzenia. Pobyt w takim miejscu powinien być treningiem wyobraźni. Powinien budować poczucie wewnętrznej wolności¹⁵⁹.

Akademia jest miejscem rozwoju artystycznego, ale także miejscem, które przewartościowuje myślenie młodych ludzi, tak bardzo zakorzenione dziś w kulturze miasta i związanych z nim wartości: szybkim tempem, dążeniem do kariery, technologizacji, które zmniejszają potrzebę bezpośredniego kontaktu.

W ramach tej alternatywnej szkoły aktorstwa organizowane były spotkania z wybitnymi osobowościami teatru, badaczami i praktykami (m.in. z Kazimierzem Braunem, Phillipem Zarrillim, Andrzejem Stasiukiem, Leszkiem Kolankiewiczem, Krzysztofem Miklaszewskim). Co jakiś czas podejmowane są także przez studentów próby „wyprawiania się”, które

¹⁵⁸ Dokładny spis spektakli stworzonych przez Akademię, a także lista studentów poszczególnych roczników jest zamieszczona na stronie internetowej zespołu www.gardzienice.org.

¹⁵⁹ Fragment *Memoriału* Włodzimierza Staniewskiego złożonego w Ministerstwie Kultury i Sztuki w 1996 r., <http://gardzienice.org/Akademia-Praktyk-Teatralnych.html>, źródło z dnia 04.07.2015.

są przejętym od Gardzienic sposobem na „wnikanie” w życie małych, pozamiejskich społeczności i zebranie materiału do spektaklu. Akademia jest także miejscem, w którym kształtują się przyszli aktorzy stałego zespołu Gardzienic i reżyserzy, których spektakle (np. *Supermarket i narodowe Wodoo*, w reżyserii studenta VI kursu Akademii Jacka Timingeriu, czy spektakl Pawła Passiniego, dyplomowanego reżysera warszawskiej PWST *Met emoi*), są następnie prezentowane w ramach *Kosmosu*.

Początki zespołu Staniewskiego wiązały się z potrzebą wyjścia ze spektaklami do ludzi żyjących na wsi. W 1979 roku, w tekście odczytanym na forum międzynarodowego kongresu ITI w Sofii (Bułgaria) Staniewski przedstawił punkty węzłowe swojej wizji, której centrum stanowiła idea poszukiwania „nowego naturalnego środowiska teatru”, obejmująca:

- opuszczenie miasta, opuszczenie nie tylko budynku teatralnego, ale i ulicy miejskiej,
- odwołanie się do ludzi [widzów, odbiorców] nieskażonych „rutyną zachowań” ani wyuczonym, modelowanym sposobem odbioru i szablonową skalą ocen,
- wyjście w przestrzeń teatrowi nie znaną lub przezeń zaniechaną.

Przez przestrzeń rozumiem nie jakiś kolejny, obwarowany kostycznymi regułami, rytuałami „krąg zamknięty”... nie jakąś kolejną scenę; przez przestrzeń rozumiem obszar... a na tym obszarze wartości jego ziemi i wartości jego nieba. I nie chodzi mi o tło albo o beczynną, poetycką kontemplację natury. Chodzi o to, żeby te wartości stały się żywymi uczestnikami zdarzeń. By były pojmowane tak, jak w podaniach ludowych – i tak, jak mówił o nich Bachtin, kiedy interpretował Rabelais’go: *Wszystkie przedmioty – słońce, gwiazdy, ziemia... itd. – są człowiekowi dane nie jako przedmioty indywidualnej kontemplacji ani też bezinteresownej refleksji... Wszystkie przedmioty wciągają ruch życia, czyniąc je żywymi uczestnikami jego zdarzeń. Przedmioty te biorą udział w fabule, nie są przeciwstawne działaniom jako ich bierne tło. Zanurzenie, konkretniej – wędrowanie – w tak pojętą przestrzeń jest w stanie przypomnieć, a może nawet przywrócić tę magiczną wartość, która wpisana jest w rdzeń słowa „teatr”. Bo thea znaczy „widzenie”*

- znaczy więc postrzeżenie,
 - znaczy jak pisze Mickiewicz – dźwięk mnie uderzył, nagle moje ciało...
- oznaczać musi wiedzę, moc i czystość¹⁶⁰.

Staniewski postrzegał otaczający go krajobraz i sferę brzmień w nim występującą, jako dynamiczną część tworzonego przez siebie teatru.

Pierwszą formą poszukiwań zainicjowanych przez Gardzienice były Wyprawy i związane z nimi Zgromadzenia. Podczas wędrówek do pobliskich domostw, a także dalej, do wiosek we wschodniej Polsce i za granicę (m.in. Laponia, Ukraina, Meksyk, Gotlandia) artyści włączali się do życia ludzi, których spotykali, organizując zabawy, słuchając opowieści, wy-

¹⁶⁰ Cyt. za: Zbigniew Taranienko, *Gardzienice*, s. 8.

mieniając się pieśniami i odnajdując ślady dawnych obrzędów. Wyprawy były sprawdzianem postaw i naturalnym środowiskiem, w którym konstituował się zespół. W oparciu o zebrane materiały, a także sięgając do motywów księgi Franciszka Rabelais'go *Gargantua i Pantagruel* Gardzienice stworzyły swoje pierwsze przedstawienie *Spektakl Wieczorny* (1977).

Fascynacja tradycją romantyzmu i wartościami, które niosła ta epoka przede wszystkim w swym dążeniu do zrównania kultury wysokiej z ludową, a także prymatem uczuciowości nad logicznym myśleniem, znalazła swój wydzźwięk w *Guslach* (1981) opartych na *Dziadach* wileńsko-kowieńskich Adama Mickiewicza. W kolejnym przedstawieniu – *Żywocie protopopa Awwakuma* (1983) – Gardzienice odwołały się do tradycji prawosławia. Przy okazji tej pracy ujawniał się charakterystyczny dla późniejszych poszukiwań sposób pracy z pieśnią i dźwiękiem, traktowanym jako integralna część ciała. Początkowo Staniewski porównywał pieśń do tworzenia ikony:

Nasza obecna praktyka, widoczna w *Awwakumie*, jest bliższa dyscyplinie (używam tego słowa zamiast słowa technika) inkantacji cerkiewnych, ale pojmowanych w zdecydowanie niedogmatyczny sposób – wbrew temu, co się uprawia jako chóralny śpiew cerkiewny. My to rozumiemy jakoś tak: Jest linia wiodąca z określoną wyjściowo melodyką i rytmem, niesiona przez jednego aktora – jakby psalmistę. To jest jakby psalmodia; rodzaj dominanty. A wokół niej podróżują inne kantacje, inne do-śpiewy, które mogą być i brzmieniami, i zawołaniami, i lamentami, i śmiechami – i wszelkim zawartym w głosie dobrem i złem ludzkim. A wszystko to gna jednym traktem. Takie stwarzanie pieśni może być jak malowanie ikony. Krótki akt takiej pracy nazywamy ikonogramem¹⁶¹.

W *Awwakumie* pieśni liturgii prawosławnej, włączone w ruch ludzkich ciał, przeplatały się z innymi melodiami zebranymi podczas wypraw na Łemkowszczyznę. W trakcie pracy nad tym spektaklem rozwinięty został trening opierający się na pracy z kręgosłupem – miejscem, w którym według Staniewskiego powstawał ruch. Aktorzy początkowo inspirowali się postaciami i ich pozycjami przedstawionymi na ikonach.

O znaczeniu i funkcjach kręgosłupa, „krzyża”, jak to się u nas mawia, wiedzą od dawna w kulturach Wschodu. Tę wiedzę wykorzystuje się u nich także w pracy aktora. [...] Nasze „jądro techniczne” zostało wzięte z tradycji ludowej. Lud traktuje „krzyż” jako jedną z najważniejszych części ciała, jako jego podstawę. „Krzyżem” się pracuje, „krzyżem” dużo się odczuwa. [...] Postawa krzyża, przy której eksponuje się plexus solaris jest ponadto pozycją pytania, zaproszenia, wyzwania, odkrycia, gotowości, początku działania i jego końca¹⁶².

¹⁶¹ Cyt. za: tamże, s. 227.

¹⁶² Tamże, s. 149.

Praca z kręgosłupem była podstawą pracy partnerskiej i całej serii tzw. gardzienickich akrobacji. Figury te wykonywane były jednak nie tylko jako ćwiczenia, w których liczy się precyzja ruchu, ale wpisywała się w nie osobowość aktora i odpowiednia intencja, jeśli aktorzy włączali pracę z akrobacjami do konkretnej sceny lub posługiwali się w celach treningowych różnymi wyobrażeniami.

W kolejnym spektaklu – *Carmina Burana* (1990) – stworzonym na kanwie *Dziejów Tristana i Izoldy*, legend arturiańskich i manuskryptu *Carmina Burana*, świat średniowieczny został zmieszany z elementami ludycznymi i żywiołowymi. *Carmina Burana* zakończyła ważny etap poszukiwań zespołu dotyczących aktorskiego treningu ciała i głosu, opartego na idei wzajemności. Według Staniewskiego:

W naszym stuleciu uprawiano w teatrze wiele rodzajów treningu – wszystkie z nich podnosiły sprawności aktorów. Niektóre z nich, na przykład zestawy ćwiczeń stosowane przy ostatnich spektaklach Teatru Laboratorium, doprowadziły do pogłębienia indywidualnych możliwości aktorskich i otworzyły nowe perspektywy poznawania człowieka. Inne, umożliwiły ukonstytuowanie się nowych form scenicznych lub sposoby budowania scen zbiorowych. Żaden ze stosowanych w teatralnej Europie treningów nie dotarł jednak do mieszczących się w ciele i w psychice ludzkiej organicznych źródeł, uruchamiających naturalne zasady zespołowej gry¹⁶³.

Staniewski od początku poszukiwał treningu, który rozwijałby całą grupę, a nie tylko pojedynczego aktora. Trening oparł na technikach lub fragmentach technik zapożyczonych z różnych kultur, które w trakcie swoich poszukiwań spotykały Gardzienice. Początkowo inspirację stanowiła muzyka cygańska i jej tańce – z charakterystycznymi skrętami głowy i krzyża. Do kultury cygańskiej, ale także łemkowskiej Gardzienice nawiązywały też poprzez pracę z rytmem, jego akcentowaniem i kontrapunktowaniem¹⁶⁴. Tym, co wyróżniało trening w Gardzienicach, była idea wzajemności, objawiająca się w relacjach w pracy grupowej i partnerskiej: „Ćwiczenie, w moim rozumieniu, to konieczna wzajemność dwóch żywych obecności, to dzielenie się energią, ciepłem, jak gdyby – zapasy miłosne”¹⁶⁵ – mówił Staniewski. Istotnym elementem aktorskiego treningu było „odczynianie” – termin zaczerpnięty z języka magii, który można by wyjaśnić jako zdolność aktora do rozpoznania w sobie i przełożenia wewnętrznej melodii na śpiew. Według reżysera:

To technika pozainterypretacyjna. Polega na pobudzeniu w sobie muzyczności, jakby wewnętrznej melodii, która sama już aktora prowadzi. Aktor musi ją później zaśpiewać. Można to od biedy nazwać improwizacją.

¹⁶³ Tamże, s. 133.

¹⁶⁴ Por. tamże, s. 134.

¹⁶⁵ Tamże.

Tyle, że termin „improvizacja” oznacza posłużenie się impresjami płynącymi z zewnątrz, a „odczynianie” (bo tak bym to nazwał) to posłużenie się impresjami wewnętrznymi, które pobudza muzyczność i wewnętrzne brzmienie. To, co w sercu i w duszy gra¹⁶⁶.

Grotowski w pracy z aktorem również odwoływał się do wewnętrznej sfery człowieka, ale mniej dotyczyła ona (jak u Staniewskiego) skojarzeń związanych z daną sytuacją i odczuciami śpiewającego „tu i teraz” – a bardziej, jak sądzę, przeżyć, wspomnień i marzeń, z których aktor budował precyzyjną strukturę. Dla założyciela Gardzienic każda podróż, każda kultura i każdy napotkany człowiek był źródłem unikatowego brzmienia. W rozmowie z Peterem Hultonem Staniewski opowiadał o technice lapońskiego joiku – w której odnalazł echo swoich poszukiwań muzycznych:

Joikerzy stosują szczególny sposób ekspresji, wyrażanej głosem. Nie mówią nigdy, że śpiewają. Mówią, że joikują coś. Co to znaczy? Zazwyczaj, kiedy śpiewamy, śpiewamy o czymś. Oni jednak mówią, że joikują coś. Więc joikuję drzewo w lesie, a nie joikuję o drzewie. Joikuję drzewo. Joikuję niebo. Joikuję trawę. Joikuję wiatr. Joikuję wilka. Joikuję ciebie. Siedzisz przede mną i próbuję joikować ciebie. To nie znaczy, że improwizuję pieśń o tobie, albo że próbuję ciebie opisać. To znaczy – według moich terminów – że czytam ciebie¹⁶⁷.

Staniewski porównywał joikowanie do tworzenia poezji. Wiersz *Widzenie* Mickiewicza postrzegał jako początek swego teatru, jako swoiste jego źródło:

Dźwięk mię uderzył – nagle moje ciało,
Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,
Prysło, zerwane anioła podmuchem,
I ziarno duszy nagle pozostało.
I zdało mi się, żem się nagle zbudził
Ze snu strasznego, co mię długo trzymał.
I jak zbudzony ociera pot z czoła,
Tak ocierałem moje przeszłe czyny,
Które wisały przy mnie, jak łupiny
Wokoło świeżo rozkwitłego zioła.
Ziemie i cały świat, co mię otaczał,
Gdzie dawniej dla mnie tyle było ciemnic,
Tyle zagadek i tyle tajemnic,
I nad którymi jam dawniej rozpaczał, -
Teraz widziałem jako w wodzie na dnie,

¹⁶⁶ Tamże, s. 135.

¹⁶⁷ Tamże, s. 138.

Gdy na nią ciemną promień słońca padnie.
 Teraz widziałem całe wielkie morze,
 Płynące z środka, jak ze źródła, z Boga,
 A w nim rozlana była światłość błoga.
 I mogłem latać po całym przestworze,
 Biegać, jak promień, przy boskim promieniu
 Mądrości bożej; i w dziwnym widzeniu
 I światłem byłem, i żrenicą razem (...) ¹⁶⁸.

Wiersz ten wchodzi w skład *Liryk lozańskich* (choć niektórzy badacze zaliczają go do okresu polożańskiego), wydanych po śmierci poety, i należy do cyklu poezji przesiąkniętej mistycyzmem ¹⁶⁹. Staniewski, a później także Jarosław Fret, twórca Teatru ZAR są zafascynowani tym lirykiem, a szczególnie jego pierwszymi słowami. Marta Piwińska w swym artykule „*I ziarno duszy nagie pozostało*”: *późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego* ¹⁷⁰, porównując obrazy w *Widzeniu* i innych późnych wierszach Mickiewicza z *Królem Duchem* Juliusza Słowackiego, zwróciła uwagę na zawarty w nich obraz „wyjścia ducha z ciała”. Według autorki obraz ten nie jest znakiem śmierci ¹⁷¹. Piwińska tłumaczy też, na czym mogłaby polegać metafora ziarna (*I ziarno duszy nagie pozostało*):

Niby wiadomo, czego symbolem jest ziarno: „umierać musi co ma żyć”. Ale wydaje mi się, że nie o to w tych wersach chodzi i że nie ta historia w *Królu-Duchu* jest opowiadana, gdy pojawia się ziarno duszy, ogołocone z przeszłych uczynków i z ciała, z wszystkiego, co nieważne – właśnie „nagie ziarno”, podobnie jak w *Widzeniu* u Mickiewicza. Wydaje mi się, że tu mowa o skupieniu się w sobie, o koncentracji do istoty, o ściągnięciu się w centrum i oczyszczeniu, że chodzi o to „wypalenie na jasność białą”, nie o naukę, iż trzeba umierać, by żyć ¹⁷².

I dalej autorka uzasadnia:

Wyjście duszy z ciała nie jest tylko śmiercią albo wcale śmiercią nie jest – bo jest także lotem, ekstazą, uniesieniem. Skupienie duszy w ziarno nie jest „nieśmiertelnym substratem palingenezy”, ale – dosłownie –

¹⁶⁸ Adam Mickiewicz, *Dzieła*, red. Julian Krzyżanowski, Wyd. Jubileuszowe, t. 1, Warszawa 1955, s. 412.

¹⁶⁹ Por. przełomową interpretację Mariana Maciejewskiego *Mickiewiczowskie „czucia wieczności” (czas i przestrzeń w lirykach lozańskich)*, [w:] *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. Marian Stala, Universitas, Kraków 1998, a także starsze opracowania: Juliusz Kleiner, *Liryki lozańskie*, [w:] tegoż, *Studia inedita*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1964; Czesław Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

¹⁷⁰ „Pamiętnik Literacki” 1987 nr 78 (1), s. 135–153.

¹⁷¹ Por. tamże, s. 141.

¹⁷² Tamże.

skupieniem w jakieś centrum, koncentracją. To „ziarno” nie jest ochronnym uśpieniem, lecz raczej „środkiem duszy”, istotą istoty¹⁷³.

Sugeruje to możliwość wyjścia duszy z ciała również za życia, na drodze aktu mistycznego, ekstatycznego, który może dokonać się w człowieku m.in. za pomocą sztuki. Perspektywa ta pozostaje ważnym odniesieniem dla twórczości wspomnianych wyżej artystów teatru. Mickiewiczowską metaforę ziarna można porównać do Gurdżijewowskiej esencji człowieka, choć w tym przypadku dusza uwalnia się z ciężaru ciała, a u Gurdżijewa esencja jest zawarta w ciele. Tak czy inaczej po raz kolejny powraca tu motyw próby dotarcia człowieka do swego centrum, swojej istoty i pragnienie zrozumienia, czym ona jest.

Fascynacja Staniewskiego (i Freta) wierszem *Widzenie* wynika też z użycia przez Mickiewicza muzycznej metafory¹⁷⁴. W wierszu to dźwięk unicestwił ciało, pozwolił wydobyć się duszy pogrążonej we śnie, stał się początkiem wizji, a także wędrówki duszy, która mogła zbliżyć się lub stać się częścią całego świata. Źródłem dźwięku jest anioł, czyli istota należąca do porządku boskiego.

Aktorskie działanie – według Staniewskiego – jest wywiedzione z dźwięku, „z zestrąjania brzmień swoich wewnętrznych z brzmieniem zewnętrznym, na przykład z brzmieniem przestrzeni”¹⁷⁵. Aktorzy gardzieniccy budując fonosferę spektaklu posługują się pieśnią, zaśpiewem, krzykiem, śmiechem, płaczem, szeptem, wołaniem, a także oddechem i tzw. rytmo-oddechami. Wszystko to tworzy harmoniczną, muzyczną całość spektaklu. Tekst podobnie jak inne elementy dźwiękowe traktowany jest jak „pełen sensu dźwięk, który można muzycznie formować”¹⁷⁶.

W roku 1997 Gardzienice po raz pierwszy zaprezentowały spektakl *Metamorfozy* oparty na tekście Apulejusza *Metamorfozy albo Złoty osioł*. Praca ta zainicjowała nowy rozdział poszukiwań związany z kulturą antycznej Grecji. W *Metamorfozach* zespół po raz pierwszy tworzył muzykę praktycznie od podstaw:

Jak każda praca u nas (od zawsze od początku), tak i ta ma za swoje źródło muzykę. Muzyka jest początkiem i istotą każdej rzeczy, którą powołujemy. Tu, w tej pracy, pierwszy raz zmieniliśmy naszą filozofię i nie od żywych ludzi nauczyliśmy się muzyki, a od kamieni. Od żywych kamieni. Bo tej antycznej muzyki Grecji, od V do II wieku przed naszą erą, ślady pozostały (w wielu przypadkach) tylko wyryte na kamieniach. Śpiewać z kamienia, to jakby śpiewać kamień, dając świadectwo temu, że jest on przynajmniej tak żywy, jak przyroda. To,

¹⁷³ Tamże, s. 142.

¹⁷⁴ Por. podrozdział tej pracy *Od rytualności w teatrze do człowieka religijnego*.

¹⁷⁵ Zbigniew Taranienko, *Gardzienice*, s. 140.

¹⁷⁶ Tamże, s. 141.

na co was zapraszamy, to przede wszystkim śpiewanie; w starożytnych tonacjach, w starożytnych liniach melodycznych, głosami dzisiejszymi. Trochę to wszystko przerobione, np. tempa, rytmy, dynamika... A może nie-przerobione, może organicznie zgodne z Duchem Epoki, bo linii życia rytmu nikt nie jest w stanie odtworzyć¹⁷⁷.

Celem Gardzienic nie była więc próba rekonstrukcji muzyki helleńskiej, ale próba oddania jej ducha¹⁷⁸. Autorem artystycznej interpretacji tego, jak mogła brzmieć muzyka „zapisana na kamieniu” był Maciej Rychły wraz z Tomaszem Rodowiczem¹⁷⁹. W późniejszym okresie opracowany materiał stał się bazą dla osobnego projektu prowadzonego przez Rychłego w ramach Orkiestry Antycznej, którego celem była także próba rekonstrukcji instrumentów starożytnej Grecji.

Staniewski wielokrotnie podkreślał, że jego spektakl jest esejem teatralnym – artystyczną próbą oddania ducha starożytnej Grecji. Tadeusz Kornaś, autor książki o Gardzienicach, wyjaśniał, że: „esej jako forma literacka, dopuszcza najbardziej nawet odległe skojarzenia, nie krępują go wymogi naukowej precyzji”¹⁸⁰.

Kornaś zwrócił też uwagę, że po raz pierwszy w Gardzienicach uwidocznił się inny stosunek do pieśni:

Swobodne traktowanie pieśni nie jest w „Gardzienicach” nowością. Nowością jest natomiast dystans wobec pieśni, który ani w *Guslach*, ani w *Awwakumie* praktycznie nie istniał. W tamtych przedstawieniach sceniczna rzeczywistość budowana była zupełnie na serio. Pieśni były wszechobecną tkanką, która stwarza przedstawienie, buduje napięcie i nastroje. Oczywiście nie znaczy to, że Staniewski nie posługiwał się nigdy dystansem – dowodem choćby scena w *Guslach*, komentowana cytatem z Miłosza. Ale w *Metamorfozach* teatralną iluzję demaskuje się na każdym kroku, czasem ostentacyjnie¹⁸¹.

Kolejne spektakle zespołu – *Elektra* (2004), *Ifigenia w Aulidzie* (2007), *Ifigenia w Taurydzie* (2010), a także *Ifigenia Cygańska*, opracowana przez kurs VI Akademii, oraz *Oratorium Pytyjskie* (2013) – rozwijały tematykę związaną z mitami starożytnej Grecji. W *Elektrze* pojawiła się próba odtworzenia techniki zwanej cheironomią, którą artyści próbowali wskrzesić, studiując pozycję ciała, układy rąk zachowane na starożytnych wazach i rzeźbach.

¹⁷⁷ Cyt. za: stronę internetową <http://gardzienice.org/METAMORFOZY.html>, źródło z dnia 05.07.2015.

¹⁷⁸ Dyskusyjna pozostaje sprawa możliwości rekonstrukcji starożytnych brzmień, zachowały się bowiem nieliczne transkrypcje nutowe (por. dwa peany delfickie umieszczone w zbiorze poezji hellenistycznej Johna Undershell Powella, cztery utwory kreteńskiego muzyka Mesomedesa) i innego typu świadectwa informujące m.in. o dwóch systemach zapisywania muzyki greckiej i o używanych przez starożytnych instrumentach. Zob. Martin West, *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. Anna Maciejewska, Maciej Kaziński, Homini, Kraków 2003.

¹⁷⁹ Materiał ten jest dostępny na płycie *Gardzienice. Metamorfozy – Music of Ancient Greece* (Altmaster i przyjaciele, 2000).

¹⁸⁰ Tadeusz Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, s. 209.

¹⁸¹ Tamże, s. 212.

Najnowsze przedsięwzięcie zespołu, pozostające wciąż w fazie przygotowań *Tagore... Kronika – Szkice Sceniczne*, do którego zaproszony został Andrzej Seweryn, zapowiada nowy cykl poszukiwań Gardzienic związany z Indiami.

1.6.1 Grotowski i Staniewski. O podejściu do pracy z ciałem i głosem

Staniewski współpracował z Grotowskim w okresie „kultury czynnej”, zwanej później okresem parateatralnym¹⁸². W 1970 roku w Nowym Jorku, Grotowski przedstawił projekt poszukiwań zatytułowany *Święto* inicjujący ten okres poszukiwań:

Niektóre słowa umarły, mimo że ich jeszcze używamy. Są takie, które umarły nie dlatego, że należałoby je zastąpić innymi, ale dlatego, że umiera to, co oznaczają. Tak jest przynajmniej dla wielu z nas. Do takich słów należy: spektakl, przedstawienie, teatr, widz itd. A co jest potrzebne? Co żyje? Przygoda i spotkanie, nie byle jakie: aby stało się to, co pragniemy, by się z nami stało, a później, by stało się także z innymi, pośród nas. Co nam jest do tego potrzebne? Na początek, aby było miejsce i swoi, a później, abyśmy nie byli w tym sami. A co znaczy swoi? To ci, którzy oddychają tym samym powietrzem – można by powiedzieć – dzielą nasze zmysły. Co jest możliwe wspólnie? *Święto*¹⁸³.

Remedium na wyczerpanie się sztuki teatralnej miały być działania, które wykraczałyby poza tradycyjną konwencję teatru podzielonego na wykonawców i widzów. Działania te, przy zachowaniu pewnych teatralnych narzędzi, umożliwiały spotkania ludzkie, które „z upływem czasu wiodły do wyzwolenia [...] najprostszej, najbardziej elementarnej ekspresji międzyludzkiej”¹⁸⁴. W tym celu część ekipy aktorskiej Teatru Laboratorium (Elizabeth Albahaca, Ryszard Cieślak, Antoni Jahółkowski, Zygmunt Molik, Andrzej Paluchiewicz, Teo Spychalski) prowadziła różnego rodzaju, przedsięwzięcia i projekty (*Special Project*, 1973–76; *Czuwania*, 1976; *Przedsięwzięcie Góra*, 1976–77), opierające się na przygotowanym scenariuszu dramatycznym, ale znoszące podział pomiędzy wykonawcą i obserwatorem. Do istniejącego zespołu dołączyli nowi współpracownicy, wśród których znalazł się Staniewski, a także m.in. Teresa Nawrot i Jacek Zmysłowski (który pojawił się po pierwszym stażu). Wiele z tych inicjatyw prowadzonych było w Brzezince mieszczącej się

¹⁸² Por. *Na drodze do kultury czynnej: o działalności instytutu Grotowskiego Teatr Laboratorium w latach 1970–1977*, oprac. i dokumentacja prasowa Leszek Kolankiewicz, Wrocław 1978; książka jest dostępna w sieci:

http://otworzksiazke.pl/images/ksiazki/na_drozdze_do_kultury_czynnej/na_drozdze_do_kultury_czynnej.pdf, źródło z dnia 5.05.2016.

¹⁸³ Jerzy Grotowski, *Święto*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 950.

¹⁸⁴ Leszek Kołodziejczyk, *Teatr ekspresji człowieka*, „Polityka”, 1974 nr 4. Cyt. za: *Na drodze do kultury czynnej*, s. 12.

pod Oleśnicą koło Wrocławia, ale też zagranicą, m.in. we Włoszech, w Stanach Zjednoczonych i we Francji. Ważnym zwieńczeniem tego etapu poszukiwań było zorganizowanie we Wrocławiu Uniwersytetu Poszukiwań Teatru Narodów w 1975 roku¹⁸⁵. W trakcie realizacji działań parateatralnych Grotowski pracował szczególnie blisko ze Staniewskim, traktując go przez pewien czas jako nowego po Cieślaku „pierwszego ucznia”¹⁸⁶. W tym samym roku został zorganizowany Drugi Uniwersytet Poszukiwań w Wenecji, a wkrótce po nim Staniewski przerwał współpracę z Grotowskim. Założyciel Gardzienic, w przeciwieństwie do Grotowskiego pragnął tworzyć spektakle:

Wiedziałem, że muszę odejść od czegoś, czego wartość jest weryfikowana przez środowisko zewnętrzne, obce, a nie przez samooceny, które najczęściej prowadziły w tamtym środowisku do samozachwytów i poczucia spełniania dziejowych zadań. [...] Chciałem uciec od tych namaszczeń [...] do jakiegoś conradowskiego porządku¹⁸⁷.

Dokładne kulisy rozstania tych dwóch twórców nie są znane. Kornaś w swojej książce poświęconej Gardzienicom przytacza całą serię wypowiedzi Staniewskiego, w których ten unika jasnej odpowiedzi na pytanie „co się stało?”, a także o to, ile zawdzięcza Grotowskiemu¹⁸⁸. „Włodzimierz Staniewski po odejściu z Teatru Laboratorium stanowczo protestował, gdy jego pracę określano jako kontynuację lub rozwinięcie idei Grotowskiego. Odnosi się wręcz wrażenie, że próbuje wymazać nazwisko Grotowskiego ze swojej przeszłości”¹⁸⁹ – pisze Kornaś. Autor zwraca też uwagę na pewne punkty zbieżne w poszukiwaniach obu artystów dotyczące idei wypraw, zainteresowania obrzędowością i śpiewem tradycyjnym. Według Kornasia można mówić o swoistej koincydencji: „Po stworzeniu «Gardzienic» wpływ dokonań Staniewskiego na Grotowskiego był równie silny, a silniej jeszcze oddziaływał na pozostałe prace Teatru Laboratorium. Rozpoczęcie przez Grotowskiego nowego etapu – Teatru Źródeł – wkrótce po odejściu ucznia-partnera może być

¹⁸⁵ Wraz z 1975 rokiem nie zakończyły się działania parateatralne, ale były kontynuowane także bez udziału Grotowskiego, ostatnim projektem było *Drzewo ludzi*, prowadzone w 1979 roku przez aktorów Teatru Laboratorium. O trudności w uporządkowaniu tego okresu pisze Tadeusz Kornaś w cyklu swych artykułów: *Parateatr*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, cz. I: 2002 nr 51/52, s. 49–55; cz. II: 2003 nr 53, s. 98–102; cz. III: 2003 nr 54–55–56, s. 77–84.

¹⁸⁶ Potwierdzają to wypowiedzi Leszka Kolankiewicza, Paula Allaina i Zygmunta Molika, por. Leszek Kolankiewicz, *Grotowski w poszukiwaniu esencji*; Paul Allain, *Gardzienice: Polish Theatre in Transition*, s. 49; zob. także materiały z konferencji „Parateatr (1969–1978) i Teatr Źródeł (1976–1982)”, zorganizowanej przez Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław, Brzezinka, 26–29 września 2002.

¹⁸⁷ *Goście Starego Teatru. Spotkanie jedenaste. Z Włodzimierzem Staniewskim rozmawia Małgorzata Dziewulska*, spisała Maryla Zielińska, „Teatr” 1994 nr 12, s. 10.

¹⁸⁸ Por. Tadeusz Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, s. 43–44.

¹⁸⁹ Tamże, s. 44.

konsekwencją wspólnie dostrzeżonych niepowodzeń”¹⁹⁰, z kolei Gardzienickie Wyprawy – zdaniem Kornasia – nie byłyby tym samym bez doświadczeń wywiedzionych z parateatru. Autor książki o Gardzienicach przypomina też, że jedyną szkołą teatralną dla Staniewskiego były dwa lata pracy w Teatrze STU i doświadczenie nabyte w Teatrze Laboratorium, w które wpisywało się m.in. wielokrotne oglądanie ostatniego spektaklu Grotowskiego *Apocalypsis cum figuris*.

Dokonując porównania pracy obu artystów z aktorem, można wyciągnąć wiele wniosków. W tym miejscu chciałabym jednak skupić się tylko na jednym obszarze dotyczącym stosunku do ciała i idei jedności, a także dążenia do organicznego związku ciała i głosu, ciała-pieśni i wszystkiego, co to ciało otacza.

Amerykański filozof, twórca somatoestetyki Richard Shusterman skłania się do pojmowania ciała jako najbardziej podstawowego medium ludzkiego życia. Zdaniem badacza „[...] w wielu starożytnych czy niezachodnich kulturach ciało stanowiło istotny obszar filozofii pojmowanej jako krytyczna życiowa praktyka kształtowania siebie, sztuka życia”¹⁹¹.

Shusterman tematem swoich badań uczynił zwrot ku cielesności, który dokonał się w XX wieku. Zwrot ten ma swoje wielorakie konsekwencje. Badacz proponuje uporządkować to zagadnienie, wyróżniając praktyki cielesne, które dążą do zewnętrznej poprawy wyglądu ciała: m.in. kosmetyka, chirurgia, różnego rodzaju aktywność fizyczna, i te które dostarczają ciału wewnętrznych doznań i przyjemności, sumując je jako somatyczne praktyki przedstawienia¹⁹². Innym rodzajem praktyk, zwanych przez filozofa somatyką doświadczenia, są z kolei różne dyscypliny mające na uwadze harmonijny rozwój człowieka, rozwój świadomości ciała i umysłu. Główną cechą pierwszej koncepcji jest uprzedmiotowienie ciała. „W przeciwieństwie do tego somatoestetyka doświadczenia nie zgadza się, by eksterioryzować ciało jako rzecz odrębną od aktywnego ducha ludzkiej intencjonalności. Skupia się nie na ciele *per se*, ale na cielesnej świadomości i działaniu, na ucieleśnionym duchu”¹⁹³ – pisze autor eseju.

Według badacza zwrot ku cielesności jest spowodowany trzema czynnikami. Jednym z nich jest pogłębiająca się utrata poczucia tożsamości przez jednostki, które straciły zaufanie do samych siebie m.in. pod wpływem odkryć Freuda dotyczących różnych aspektów świadomości. W wyniku tego „że świadomy umysł traci swą niepodzielną zwierzchność

¹⁹⁰ Tamże, s. 45.

¹⁹¹ Por. Richard Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i przeł. Wojciech Małecki, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław 2007, s. 74.

¹⁹² Tamże, s. 99.

¹⁹³ Tamże, s. 101.

względem Ja i jest postrzegany jako kierowany w głębi przez nieświadome siły psychosomatyczne, ciało na nowo pojawia się jako miejsce samookreślenia, dzięki któremu nawet świadomość może zostać przekształcona¹⁹⁴. Inna sprawa dotycząca również poczucia braku tożsamości związana jest według Shustermana z zagubieniem indywidualności pod wpływem norm społecznych. Filozof, powołując się na Moshe Feldenkraisa, obala mit jakoby społeczeństwo postmodernistyczne było idealnym środowiskiem dla rozwoju indywidualności. Według Feldenkraisa wszystko zostaje zneutralizowane przez „wszechogarniający aparat normalizacyjny, który urabia nawet nasze «osobiste» gusta i wartości”¹⁹⁵. Pozostałe przyczyny „renesansu ciała”¹⁹⁶ związane są z oddaleniem człowieka od religijności, a także potrzebą dostosowania się ciała ludzkiego w sensie ewolucyjnym do nowego stylu życia, często naznaczonego technologią (Shusterman podaje tu przykład częstych problemów społeczeństwa z bólem kręgosłupa).

W świetle tych rozważań poszukiwania Grotowskiego i jego następców związane z integralnością ciała i umysłu, a także praktyka związana ze śpiewem pieśni jako narzędziem przemiany energetycznej wykonawcy mogą być odczytane jako jeden z przykładów somatoestetyki doświadczenia. Podobnie zresztą jak bioenergetyka Lowena, do której nawiązywałam wcześniej.

Można powiedzieć, że Grotowski – w pewnym sensie – oddał aktorowi jego ciało. Bez ciała nie byłoby aktu całkowitego – aktu przekroczenia własnej połowiczności. Poprzez trening eliminujący bariery fizyczne i psychiczne, tkwiące w człowieku na skutek funkcjonowania w określonych modelach kulturowych i wpisanych w nie zachowań społecznych, pomagał aktorowi zaakceptować siebie. Elementarnym zadaniem treningu było przywrócenie integralności własnemu ciału. Grotowski dostrzegał¹⁹⁷ dwie drogi, które pozwalały osiągnąć ów stan. Pierwsza polegała na poskromieniu ciała, któremu poddają się na przykład tancerze baletu. Twórca twierdził, że w tym typie pracy istnieje niebezpieczeństwo wzmocnienia podziału pomiędzy głową i ciałem, kiedy głowa traktuje ciało jak „marionetę”, ale dostrzegał też możliwość przekroczenia tego problemu. Sam jednak postulował inne podejście:

Drugie podejście to rzucić wyzwanie ciału. Rzucić wyzwanie, stawiając mu zadania, cele, które zdają się przekraczać zdolności ciała. Chodzi o to, żeby zaprosić ciało do „niemożliwego” i dać mu odkryć, że

¹⁹⁴ Tamże.

¹⁹⁵ Por. tamże, s. 103.

¹⁹⁶ Por. tamże, s. 101.

¹⁹⁷ Por. Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 847.

„niemożliwe” można podzielić na małe kawałki, małe elementy i uczynić możliwym. Przy tym drugim podejściu ciało staje się posłuszne, nie wiedząc o tym, że powinno być posłuszne. Staje się przewodem drożnym dla energii i odnajduje związek między rygiem elementów a strumieniem życia („spontanizacją”)¹⁹⁸.

Kolejny etap pracy dotyczył tego, jak wykorzystać to „przygotowane ciało”. Jak znaleźć przedłużenie pomiędzy ciałem i oddechem, ciałem i głosem, ciałem i słowem zapisanym w tekście. Jak sprawić, by ciało było przekątnikiem nie tylko formy zewnętrznej, ale także by odbijało wewnętrzne życie człowieka, nadając zewnętrznej formie, w zależności od intencji artysty, efekt wiarygodności, siłę wyrazu. Jak sprawić, by ciało było przekątnikiem pamięci? Jak sprawić, by ciało było wehikułem łączącym teraźniejszość z przeszłością? Wydaje mi się, że te pytania w różnych konfiguracjach leżą u podstawy pracy aktorskiej w opisywanych przeze mnie teatrach.

Grotowski powtarzał, że choć jego aktorzy, w danym okresie poszukiwań uprawiali konkretny rodzaj treningu (w okresie teatralnym: ćwiczenia plastyczne, pozycje z hatha jogi połączone z akrobacjami, trening głosu, a w Workcenter także pracę z *Motions* i innymi formami ruchu np. z haitańskim woduistycznym tańcem *janwalu*, a także z działaniami fizycznymi inspirowanymi pracą Stanisławskiego), to był to tylko jeden z możliwych sposobów pracy z ciałem.

W okresie parateatralnym, a także w Teatrze Źródeł, Grotowski eksplorował ideę pracy odbywającej się w otoczeniu przyrody, próbował m.in. odnaleźć lub przywołać pierwotną integrację człowieka z naturą, którą ten utracił pod wpływem rozwoju cywilizacji i kultury. Ćwiczenie *Motions* nastawione było m.in. na poszerzenie świadomości wobec tego, co znajduje się w otoczeniu wykonawcy. Ten sposób pracy był jednak tylko pewnym etapem w poszukiwaniach Grotowskiego, w którym mniej ważne było samo obcowanie z naturą – a bardziej – zgłębianie natury ludzkiej. Inaczej było w przypadku Staniewskiego, który nie tylko prowadził pracę w naturalnym krajobrazie, ale uczynił przyrodę równoprawnym partnerem aktorów, a kontakt z ludźmi ze wsi – źródłem inspiracji do niektórych ze swych spektakli.

W przypadku Gardzienic mamy do czynienia ze stworzeniem autorskiego treningu, który w dużej mierze wynikał z okoliczności, w jakich pracowali artyści. Trening ten, choć dziś można z łatwością wyrwać go z kontekstu Gardzienickiego¹⁹⁹, pierwotnie nie powstawał w warunkach laboratoryjnych. W pierwszym okresie twórczości tego zespołu na trening

¹⁹⁸ Tamże, s. 847.

¹⁹⁹ Co czynią często grupy i jednostki wychodzące z Gardzienic.

aktorski wpływały mocno inspiracje płynące z kontaktu z prostymi ludźmi, a także z przyrodą. Życie wiejskie wymagało od jej mieszkańców wielu prac porządkowych i gospodarczych, takich jak przynoszenie wody, rąbanie drewna, rozpalać w piecach. Aktor prezentował się na scenie z pochylonym lekko kręgosłupem, ugiętymi nieznacznie kolanami, w postawie, które wyrażała gotowość do podjęcia tańca, skoku, akrobacji, ale też postawie, która kojarzyła się z gotowością do fizycznej pracy, np. dźwigania ciężkich bali drewna. Pod wpływem tych czynników powstawało nowe, harmonijnie zestrojone ze środowiskiem ciało aktora. Na te naturalne okoliczności nakładała się wizja Staniewskiego, który zafascynowany był bachtinowską teorią karnawału, tekstami François Rabelais'go, romantyzmem. Warto zastanowić się, na ile stworzenie treningu było w ich przypadku naturalne, wynikało z kontaktu ze środowiskiem wsi, a na ile było kreacją Staniewskiego? Żyjąc z dala od miasta, w sąsiedztwie lasu artyści włączyli do swojego treningu np. bieg. Ale trzeba pamiętać, że zainteresowanie biegiem było też konsekwencją wyprawy Staniewskiego do Meksyku, gdzie twórca spotkał przedstawicieli plemienia Indian-biegaczy Tarahumara.

W podobny organiczny sposób twórcy Gardzienic zaczęli śpiewać: „Śpiewanie było najbardziej otwartym kanałem komunikowania się. Zobaczyliśmy, że pewne «figury» stylistyczne zaczęły się wyłaniać. Stanęliśmy naprzeciwko tradycji, która istniała zawsze”²⁰⁰.

W przypadku Gardzienic można więc mówić o istnieniu osobnego modelu treningu, podczas gdy u Grotowskiego należałoby chyba mówić o głównych pryncypiach pracy przygotowawczej aktora.

W ostatnim okresie twórczości²⁰¹ Grotowskiego mamy do czynienia, podobnie jak w Gardzienicach, z przejściem i włączeniem do pracy elementów przynależących do tradycyjnych kultur. Grotowski tworząc wraz z Richardsem *Akcję* sięgali do afrykańskich i afrokaraibskich „technik źródłowych” (termin Grotowskiego), takich jak: taniec *janwału* i tzw. pieśni wibracyjne. Ale motywy czerpania materiału źródłowego z przywołanych tradycji były inne. Gardzienice traktują materiał inspirowany kulturami dawnymi jako punkt wyjścia swoich artystycznych poszukiwań. U Grotowskiego techniki źródłowe były nie tyle środkiem artystycznym, co praktycznym narzędziem umożliwiającym przemianę energii w performerze.

²⁰⁰ Cyt. za: Alison Hodge, *Włodzimierz Staniewski: Gardzienice i aktor naturalizowany*, przeł. Anna Wyka, „Dialog” 2003 nr 1, s. 112.

²⁰¹ Grotowski odwoływał się do technik źródłowych różnych kultur już wcześniej, szczególnie w okresie Teatru Źródeł, ale dopiero w ostatnim okresie poszukiwań poszukiwania te przyjęły formę dopracowanej struktury.

Kolejną ważną kwestią przy próbie porównania pracy obu artystów z aktorem jest stosunek do dualności istoty ludzkiej. Zniesienie dualizmu, które odnajdujemy w twórczości Grotowskiego, dotyczyło przede wszystkim indywiduum człowieka. Nie oznaczało to bynajmniej, że praca grupowa była zaniedbana. Aktorzy w spektaklach odznaczali się silnym zsynchronizowaniem działań, byli czujni wobec siebie. Również w ostatnim etapie pracy w Pontederze wspólna praca nad pieśnią czy treningiem fizycznym nastawiona była m.in. na naukę słuchania, bycia obecnym wobec innych²⁰². Zbiorowość u Grotowskiego podporządkowana była jednak celowi dla niego ważniejszemu, którym był indywidualny akt performerów.

Również u Staniewskiego odnajdujemy dążenie do osiągnięcia organicznej jedności elementów, z którymi pracuje aktor, ale akcent przenosi się tu z poziomu jednostki na poziom grupowy. Dualizm zostaje zniesiony pomiędzy aktorem i jego partnerami, a także światem, który go otacza.

W trakcie tworzenia roli aktor w spektaklach Grotowskiego korzystał z historii przynależącej do postaci i tekstu, a pod jej płaszczem ukrywał swój osobisty świat przeżyć i impulsów. Grotowski pracując z aktorami nawiązywał do działań fizycznych Stanisławskiego, opartych na impulsach rodzących się wewnątrz ciała pod wpływem precyzyjnej struktury działań. Działania te musiały być jednak silnie umotywowane i posiadały swoją logikę. W Gardzienicach, na co zwraca Alison Hodge, następuje wyraźny odwrót od psychologii:

Koncentracja Gardzienic na radykalnym, wywrotowym i ekspresyjnym potencjale ciała doprowadziła do tego, że forma aktorskiej ekspresji w trakcie spektakli wywodzi się raczej z zachowaniowych niż psychologicznych impulsów. Istotną sprawę stanowi nie to, co mogłoby być wyobrażone lub poszukiwane wewnątrz aktorskiego procesu poznawczego, ale to co da się osiągnąć przez uzewnętrznianie, bezpośrednie działania fizyczne bądź wokalne w określonej relacji do przestrzeni i do innych aktorów²⁰³.

Aktor u Staniewskiego swoim działaniem zależnym zawsze od kontekstu, w którym pracuje, wywołuje pewne konsekwencje, które jego partner musi podjąć. W tym sensie, według Hodge, działania aktorów Gardzienic są bardziej naturalistyczne niż realistyczne, „[...] przez absolutną koncentrację na tym co konkretne i bezpośrednie; trening, próby i

²⁰² Zajmuję się tym bardziej szczegółowo w rozdziale poświęconym pracy Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

²⁰³ Alison Hodge, *Włodzimierz Staniewski: Gardzienice i aktor naturalizowany*, s. 114.

spektakl, budują na nowo, odtwarzają zarówno intensywność ludzkiego kontaktu jak i nasze miejsce w kosmosie”²⁰⁴.

Gardzienicki trening odnoszący się do rzemiosła aktorskiego jest rodzajem symbiozy pomiędzy tekstem, ciałem, gestem i muzyką, a także wynikiem impulsów płynących z zewnątrz, z przyrody i od partnerów. Źródło tego myślenia Staniewski wywodzi z romantycznego sposobu pojmowania świata, a także z kultury antycznej Grecji.

Podobne idee dążące do wskrzeszenia harmonijnego związku człowieka z ziemią odnajdujemy u Grotowskiego, przede wszystkim w okresie poteatralnym:

We wszystkich trzech fazach szło ciągle o to, co na początku nazwałem „sytuacją dramatyczną”. Szło o czas, przestrzeń i fakt między ludźmi. A percepcja? To uwolnienie i człowieka, i świata, w który on wchodzi, jak ptak wchodzi w powietrze. Oczy wtedy widzą, uszy słyszą jakby po raz pierwszy, wszystko jest nowe i jest pierwsze. Widzenie jak ptak, a nie – myśl o ptaku. Ptak, a nie – myśl o widzianym. Myśl to dalsza sprawa. Wkoło jest świat. Zwykle człowiek go nie postrzega. Wszystko zakryte przed nim. Jak odkryć świat? Są takie spotkania, które wiążą się z tym, co żywe, co organiczne. Człowiek wyrzeka się maski, ról, wraca do obcowania. Wchodzi w świat jak ptak w przestrzeń²⁰⁵.

Grotowskiemu bardziej jednak niż o harmonię ze światem chodziło o harmonię wewnętrzną człowieka, o dotarcie człowieka do stanu przedsocjologicznego, do wspomnianej już Gurdżijewowskiej esencji. Do metafory ptaka Grotowski powrócił w tekście *Performer*:

Można czytać w bardzo starych tekstach: *Jest nas dwóch. Ptak, który dziobie i ptak, który patrzy. Jeden umrze, jeden będzie żył*. Pijani istnieniem w czasie, zajęci dziobaniem, zapominamy *dać żyć* tej części siebie, która patrzy. Grozi nam więc, że istniejemy tylko w czasie, i na żaden sposób poza czasem²⁰⁶.

O ile harmonia w Gardzienicach dotyczyła horyzontalności istnienia człowieka, jego kontaktu z tu i teraz, z partnerem, z naturą, u Grotowskiego ważna była oś wertykalna – chodziło o przekroczenie uwarunkowań historyczności, tego, co tu i teraz, i zanurzenie się w uniwersalności, swoistej *quasi*-mitycznej pozaczasowości.

W Gardzienicach trening istnieje też oczywiście na poziomie osobistym. Jego zadanie polega – zdaniem Staniewskiego – na odnawianiu kontaktu z własną osobą:

²⁰⁴ Tamże.

²⁰⁵ Jerzy Grotowski, *Świat powinien być miejscem prawdy*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 621.

²⁰⁶ Jerzy Grotowski, *Performer*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 813–814.

Istnieje wątek w tradycjach kontemplacji mówiący, że każdy człowiek zmienia się w siedmioletnich cyklach. Pisał o tym na przykład Zeami w XIV-wiecznym traktacie o japońskiej sztuce *nō*, pisał też Rudolf Steiner. Na zrębach nowego jestestwa tworzy się jestestwo nowe. [...] z latami zmienia się rodzaj ludzkiej energii i jej kwalifikacja. W każdym okresie twórczego życia trening jest więc dla aktora niezbędny – trzeba dowiedzieć się nowej prawdy o sobie samym. Ludzka mentalność ją przecież fałszuje, podpowiada, iż istniejemy w sposób ciągły. Poddają się temu także aktorzy. Odwołują się do ukształtowanego wcześniej własnego *image* jako do czegoś stałego. Nie zdają sobie sprawy, że wszystko się w nich pozmieniało, nie tylko w ludziach, ale także – w artystach. Aby pozostać w zgodzie z własną naturą, trzeba wykonać na nowo wielką pracę. Jej ciężar polega na konieczności spenetrowania samego siebie przez trening²⁰⁷.

Trening służy więc pozbywaniu się warstwy własnych schematów, które z biegiem lat nawarstwiają się jak kurz i odkryciu pod nią czegoś nowego, co pojawiło się w człowieku pod wpływem przeżytych doświadczeń.

Podsumowanie

Zaproponowaną w niniejszym rozdziale koncepcję aktorstwa studyjnego starałam się przedstawić na tle najważniejszych nurtów teatralnych, a także w odniesieniu do tradycji studyjnej ufundowanej na bazie rosyjskich „studiów”. Aktorstwo studyjne zostało potraktowane przeze mnie w ujęciu szerokim (jako wzorzec aktorskiej utopii, do której dążyć mogą wszyscy aktorzy) i w perspektywie węższej ograniczającej ten model do tradycji ustanowionej przez takich twórców, jak Grotowski, Barba i Staniewski.

Wydaje się, że trudne do dookreślenia granice aktorstwa studyjnego posiadają dwa stałe obszary, na których pewnie można postawić stopę. Z jednej strony, aktorstwo to wpisuje się we wzorzec opisywany przez autora *Canoe z papieru*. W ujęciu Barby aktorstwo można analizować pod kątem trzech transkulturowych aspektów²⁰⁸: osobowości wykonawcy, kontekstu kulturowego, w którym tworzy artysta (konkretne techniki), a także biorąc pod uwagę fizjologię człowieka.

Z drugiej – aktorstwo to ma wymiar introwertyczny, który skłania aktora do zajrzenia w głąb siebie celem uzyskania samowiedzy, która może stanowić punkt wyjścia do samodoskonalenia. Granica tego wymiaru może dotyczyć poszukiwań tego, co Grotowski i Brook nazywali – za Gurdżijewem – esencją człowieka, która jest od narodzin integralną jego

²⁰⁷ Cyt. za: Zbigniew Taranienko, *Gardzienice*, s. 335.

²⁰⁸ Por. *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, red. Eugenio Barba, Nicola Savarese, przeł. zespół, red. wyd. pol. Leszek Kolankiewicz, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005, s. 5.

częścią, jego wewnętrzną istotą, utożsamianą z najwyższą lub najgłębszą prawdą lub pierwiastkiem transcendencji (Bogiem). Teatr nurtu laboratoryjno-studyjnego i jego aktorstwo jawi się więc jako próba ciągłego przekraczania granic – tych zewnętrznych, związanych z formą teatru, i wewnętrznych – związanych z rozwojem osobistym.

Rozdział II.

Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards

2.1 Richards – Grotowski

Thomas Richards (urodzony w 1962 roku w Nowym Jorku) spotkał się z pracą Grotowskiego po raz pierwszy za pośrednictwem Ryszarda Cieślaka. W 1984 roku polski aktor poprowadził dwutygodniową sesję pracy na Yale University, w której uczestniczył dwudziestodwuletni wówczas Richards²⁰⁹. Wkrótce potem okazało się, że Grotowski sam poprowadzi warsztat w New Haven, który miał być okazją do selekcji uczestników do projektu Focused Research Program in Objective Drama, prowadzonego na Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine. Richards wziął udział w tym wydarzeniu, a także w kolejnej dwumiesięcznej sesji pracy z Grotowskim, organizowanej latem w 1985 roku we Włoszech, którą jednak opuścił po miesiącu. W swej książce *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi* Richards dokładnie opisuje powody, dla których zrezygnował, wymieniając jako najważniejszy ostrą krytykę za swój dyletantyzm ze strony Grotowskiego.

Podróż do Europy dla młodego Amerykanina, którego przodkowie pochodzili z Karaibów i z Europy, stanowiła punkt zwrotny – moment, w którym uświadomił sobie, że to, czego do tej pory nauczył się o pracy aktora, jest tylko kroplą w morzu możliwości. Korzystając z okazji pobytu na Starym Kontynencie, Richards wziął udział w warsztacie prowadzonym przez Renę Mirecką, udał się do Paryża do Petera Brooka, a także do Odin Teatret w Holstebro, gdzie zapoznał się z dokumentacją dotyczącą pracy Teatru Laboratorium. Ostatecznie fascynacja pracą Grotowskiego wzięła górę. Richards skontaktował się ponownie z polskim twórcą, prosząc o drugą szansę. Grotowski zgodził się i zaprosił go do udziału w kalifornijskim projekcie – pod warunkiem, że ten zostanie przez cały rok.

Na przełomie 1985 i 1986 roku Richards wraz z najbliższymi asystentami Grotowskiego Jairo Cuestą i Pablem Jimenezem opracowywali główny motyw działania nazwanego *Main Action* opowiadającego o inicjacji młodego człowieka, który wystawiany jest na szereg prób przez innych uczestników akcji.

W 1986 roku Grotowski przeniósł się do Włoch wraz z Jimenezem i Jamesem Slovakiem, proponując również Richardsowi dalszą wspólną pracę. Ostatecznie Amerykanin towarzyszył Grotowskiemu przez ostatnich trzynaście lat jego życia. W 1996 roku Grotowski akcentując znaczenie swojego – jak to określił – „esencjonalnego ucznia” przemianował Workcenter of Jerzy Grotowski na Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Ostatnią wolą Polaka było też uczynienie Richardsa głównym spadkobiercą swojej spuścizny

²⁰⁹ Zob. Thomas Richards, *Ryszard Cieślak w Yale*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Odra” 1996 nr 1, s. 69–72. Jest to fragment książki Richardsa *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*.

artystycznej, a Maria Biaginiego, który pojawił się w Workcenter w 1986 roku, właścicielem, razem z Richardsem, praw do swoich tekstów.

2.2 Przemiana ciałoświadości i jej elementy

Główny cel ostatniego okresu pracy Grotowskiego ogniskował się wokół nauki rytualnych pieśni o specjalnej jakości wibracji pochodzących z Haiti, Zachodniej Afryki i kręgu afrykańsko-karaibskiego. Obszary te są ze sobą powiązane, z Nigerii bowiem przewożono niewolników na Karaiby, Haiti, a także do Brazylii. Kult *wodu*, z którego zaczerpnięte zostały pieśni, jest rdzenną praktyką zachodnioafrykańskich ludów Joruba, Kongo i Fulanów. Pod wpływem ruchów kolonizacyjnych, na przełomie XVII i XVIII wieku, ich wierzenia uległy synkretyzacji z elementami religii katolickiej.

Na Haiti *wodu* jest praktykowane przez większość chłopów i najuboższą część społeczeństwa. To bardzo złożony rytuał, nie sposób opisać tu jego wszystkich niuansów. Haitańczycy wierzą, że po śmierci jaźń albo dusza zwana przez nich *gros-bon-ange* oddziela się od ciała człowieka²¹⁰, stając się jego metafizycznym sobowtórem. Wśród żywych pozostaje pamięć o przodku i możliwość ponownego przywołania go w tzw. ceremonii odzyskania, podczas której dusza zmarłego wprowadzana jest do glinianego dzbanu zwanego *govi*. Tancerka i dokumentalistka, a przy tym znawczyni *wodu*, Maya Deren, tłumaczy, że z biegiem czasu dusza zamknięta w *govi* traci swój kształt osobowościowy, staje się archetypem „autorytatywną wyrocznią”²¹¹ obdarzoną boskimi mocami:

Czas oddzielił go od najbliższych potomków i uwolnił od zbyt emocjonalnego stosunku wynikającego z takiej bliskości. W pewnym sensie został on oczyszczony z ludzkiego ego. Dopiero po takim oczyszczeniu mógł uzyskać boskie moce. Szczególna siła *loa*, *les Mystères*, jak Haitańczycy nazywają te duchy, które osiągnęły pewien stopień boskości, polega na tym, że mogą przejawiać się one w żywej formie. W niektórych, ściśle określonych przez rytuał okolicznościach, *loa* może czasowo zająć miejsce *gros-bon-ange* żywej osoby, stać się siłą, która ożywi jej fizyczne ciało. Stan ten znany jest nam jako „nawiedzenie” lub „opętanie”. W terminologii wuduistycznej mówi się, że *loa* „dosiada” osobę lub że osoba jest „dosiadana” przez *loa*. Ta metafora pochodzi od wierzchowca i jego jeźdźcy; działania i wydarzenia, które wtedy następują, są wyrazem woli jeźdźcy. Ponieważ świadoma jaźń osoby nawiedzanej jest tymczasowo nieobecna, nie może ona pamiętać wydarzeń, które miały miejsce²¹².

²¹⁰ Por. Maya Deren, *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*, przekł. Małgorzata Wiśniewska, Zbigniew Zagajewski, Wydawnictwo A, Kraków 2000, s. 40–43.

²¹¹ Por. tamże, s. 45.

²¹² Tamże.

Celem kultu *wodu* jest wsparcie społeczeństwa, rytuał pozwala bowiem włączyć dawne dziedzictwo w obecny czas. Tu „żywi nie służą umarłym, umarłym każe się służyć żywym”²¹³ – tłumaczy Deren.

Grotowski w swych końcowych poszukiwaniach przejął tylko część bogatego dziedzictwa Haitańczyków. Mniej interesowała go społeczna funkcja kultu *wodu*, choć na pewno zainspirował go aspekt związany z możliwością odnalezienia w sobie czegoś, co nas poprzedza, śladów praojca, przodka²¹⁴. Jego zainteresowanie skupiło się przede wszystkim na technikach, które wykorzystywali uczestnicy tego rytuału, konkretnych pieśniach, polirytmiach wystukiwanych na bębnach i tańcu, których uczyli się jego współpracownicy. Ziółkowski tłumaczy, że „studenci w Irvine przyswajali sobie pieśni i tańce na drodze niezliczonych powtórzeń, nie znając znaczenia słów pieśni, ich charakteru, ani miejsca, jakie zajmują w strukturze rytuału. Grotowskiego interesowało przede wszystkim ich oddziaływanie na osoby śpiewające”²¹⁵.

W początkowym okresie pracy w Workcenter Grotowski ściśle współpracował z Marie Maud Gerdes Robart – Haitanką urodzoną w Port-au-Prince w 1946 roku. Robart wychowywała się w rodzinie katolickiej, ale jak pisze jej współpracownik Jiménez²¹⁶, odkąd uzyskała dojrzałość, fascynowana się kultem *wodu* i rdzennymi tradycjami. Po zawarciu małżeństwa z Guyem Robartem – francuskim etnologiem i botanikiem – rozpoczęła cykl podróży po Haiti, w trakcie których miała okazję przyjrzeć się bliżej praktykom religijnym i innym obrzędom mieszkańców tej wyspy. Jej poszukiwania w obszarze kultu *wodu* umocniły się w 1971 roku, po poznaniu malarza Jean-Clauda Garouta (znanego jako Tiga), z którym w 1973 roku Robart założyła ruch artystyczny Saint Soleil. Ośrodek położony na farmie w Soisson-La-Montagne skupiał artystów, którzy przyczynili się do rozwoju haitańskiego malarstwa naiwnego. W większości tworzyli go prości ludzie, którzy pragnęli wyrażać się za pomocą malarstwa, rzeźby, śpiewu, teatru i poezji.

W 1977 roku Robart poznała Grotowskiego. W latach 1978–80 artystka współorganizowała w Polsce i na Haiti staże będące częścią programu Teatru Źródeł,

²¹³ Tamże, s. 43.

²¹⁴ Por. Jerzy Grotowski, *Performer*, s. 814.

²¹⁵ Grzegorz Ziółkowski, *Guślarz i eremita*, s. 170.

²¹⁶ Zob. pracę magisterską Pabla Jiménezza poświęconą Maud Robart i haitańskiemu tańcowi *janwalu*: *Transformation through dance: Maud Robart and Haitian yanvalou*, https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/100337/1/Jimenez_Pablo_r.pdf, źródło z dnia 19.07.2016 r.

następnie współpracowała z polskim twórcą w okresie Dramatu Obiektywnego w USA i w Workcenter we Włoszech, aż do 1993 roku²¹⁷.

Rola Robart w historii Workcenter do dziś nie jest chyba należycie uwypuklona, a to właśnie ona była odpowiedzialna za poszukiwania, które umożliwiły wydobycie pieśni i tańca *janwalu* praktykowanego podczas rytuałów *wodu* z ich kontekstu obrzędowego²¹⁸. Wspomnieć należy także, że Grotowski podczas realizacji Dramatu Obiektywnego w Stanach Zjednoczonych powołał specjalny zespół techniczny zajmujący się kwestiami materiałów źródłowych. Dokładnie opisuje ten proces Grzegorz Ziółkowski:

Grotowski opierał swój wybór nauczycieli na doświadczeniach zdobytych w Teatrze Źródeł, które poszerzyć chciał o „tradycyjne sztuki balijskie, a także buddyjskie i szamańskie tradycje koreańskie”. I rzeczywiście, szkolenia podjęli się nie tylko współpracownicy Grotowskiego z Teatru Źródeł, Maud Robart i Tiga, którzy od listopada 1983 do końca sierpnia 1984 roku uczyli w Irvine haitańskich pieśni i tańców z tradycji wudu, ale także świeżo wybrani asystenci – Balijszczyk I Wayan Lendra oraz Koreańczyk Du Yee Chang, dzielący się z uczestnikami działaniami z ich własnych kultur; pierwszy – technikami tańca i śpiewu keczak, drugi – tradycyjnymi koreańskimi pieśniami, tańcami i elementami rytuałów szamańskich²¹⁹.

Efekty wypracowane w Workcenter były więc owocem zaangażowania wielu twórców. Robart po odejściu z Workcenter kontynuuje swoje poszukiwania, prowadząc cykliczne warsztaty m.in. w Las Téoulères International Center for Theatrical Research and Training w Labarrère we Francji. W ostatnich latach artystka rozwinęła pracę nad tzw. cichym tańcem *janwalu* (*silence dance yanvalou*), któremu nie towarzyszy rytm wystukiwany przez bęben ani śpiew. W *wodu* rytualny krok *janwalu* poświęcony jest bóstwu Damballa – wężowi, który jest ojcem wszystkich innych *loa*. W tym kroku:

Ciało tancerza jest delikatnie przechylone ku przodowi w okolicach bioder, a kolana ugięte. Wykonawca dotyka wpięrk podłoża przodem stopy, jakby pieścił ziemię, potem podnosi ją na chwilę i stawia ponownie, przenosząc ciężar ciała z jednej nogi na drugą. Całość powtarza z niezwykłą delikatnością. Górna część jego ciała faluje przy każdym kroku w sposób nasuwający na myśl ruch węża. Ruch ten inicjowany jest z miejsca u podstawy kręgosłupa²²⁰.

²¹⁷ Zob. też Maud Robart w rozmowie z Lilią Ruocco, *Maud Robart: między sztuką rytualną a sztuką teatru*, przeł. Patrycja Tomczak, oprac. Grzegorz Ziółkowski, „Pamiętnik Teatralny” 2001 z.1–2, s. 248.

²¹⁸ Jiménez pisze w swej pracy, że do 1985 roku nauka tańca i pieśni była w Workcenter karykaturą w porównaniu z tym, czego nauczył się od Robart po dołączeniu tej artystki do zespołu.

²¹⁹ Grzegorz Ziółkowski, *Guślarz i eremita*, s. 162.

²²⁰ Lisa Wolford, *Początek, którego nie można przedstawić*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1999 nr 29, s. 27.

Jacek Dobrowolski tłumaczył, na czym polegała moc tego tańca:

Taniec *janwalu* węzowego bóstwa Damballa ma stymulować tzw. w sanskrycie energię *kundalini*. Według nauk indyjskiej tantry, jest to moc *Siakti* – żeńskiej partnerki Sziwy. *Kundalini* przedstawia się jako węża zwiniętego trzyipółkrotnie wokół podstawy ludzkiego kręgosłupa. Dzięki medytacyjnym praktykom wizualizacyjnym i mantrycznym można uruchomić jej ruch wstępujący w kręgosłupie poprzez centra energetyczne, zwane *czakramami*, aż nad sklepienie czaszki, gdzie jednoczy się z boską świadomością Sziwy²²¹.

Według Robart nauka tego tańca nie polega na wyuczeniu się jego formy, czyli sposobów poruszania się ciała, ale na poszukiwaniu przedrefleksyjnych impulsów pochodzących z jego wnętrza, które wyrażają się w postaci tańca *janwalu*²²². Impulsy te artystka nazywa „wewnętrzną kreatywną pulsacją człowieka”²²³.

Poszukiwania Robart dotyczą także praktyki pieśni afrokaraibskich, które mają to samo źródło rytmu/pulsacji co taniec *janwalu*. W jej opinii eksploracja pieśni i tańca pozwala połączyć rytm indywidualny człowieka z rytmem wszechświata, rozbudzić w człowieku wewnętrzny puls, który artystka nazywa *élan*. Jimenez zwraca uwagę na bliskość tego terminu z sanskryckim pojęciem *spanda*, oznaczającym w monistycznym śiwaizmie kaszmirskim właśnie „pulsację”, „wibrowanie”, które utożsamiane jest z Śiwą – jedynym bogiem, źródłem całej rzeczywistości, tego co znajduje się w człowieku i poza nim.

Według Robart pieśni haitańskie i afrokaraibskie są narzędziem pozwalającym dotrzeć do źródła człowieczeństwa²²⁴, które nie jest podporządkowane linii upływającego czasu, ale znajduje się ponad nią.

Również Grotowski zwrócił uwagę na szczególny walor omawianych pieśni, które wraz z innymi elementami *Downstairs Action* (pierwszym opus tworzonym w latach 1988–92 roku) i *Akcji* (tworzonej od 1994 roku) były w Workcenter narzędziem umożliwiającym pracę nad, jak się wyraził, „ciałem, sercem i głową osób działających”²²⁵, podczas której dokonywała się przemiana energii w człowieku o charakterze jakościowym, a nie ilościowym²²⁶.

²²¹ Por. artykuł Jacka Dobrowolskiego *Tańczący zbawiciel Jerzego Grotowskiego*, http://www.taraka.pl/tanczaczy_zbawiciel_jerzego_grotowskiego, źródło z dnia 6.04.2016. Tekst ten ukazał się w dwóch częściach na łamach miesięcznika „Teatr” (1998 nr 12, s. 38–42 i 1999 nr 1, s. 43–45).

²²² Por. Pablo Jimenez, *Transformation through dance*, s. 84.

²²³ Por. tamże.

²²⁴ Por. tamże, s. 2.

²²⁵ Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 841.

²²⁶ Thomas Richards, *Heart of practice*, s. 7.

Według Grotowskiego, pieśni haitańskie i afrokaraibskie obejmowały swych zasięgiem szeroki obszar kulturowy. Ich źródła miały wywodzić się z pradawnych obrzędów palestyńskich, greckich, a nawet poprzedzających kulturę starożytnego Egiptu.

Orędownikiem innej teorii jest z kolei Jacek Dobrowolski, który stwierdził, że Grotowski pomylił się, wskazując na tak odległe ich źródła, co wynikało częściowo ze stereotypowego przekonania, że społeczności zamieszkujące Afrykę nie mogły same dorobić się tak złożonego systemu muzycznego²²⁷. Dobrowolski starał się uargumentować swą tezę, opierając się na wielu źródłach i opiniach badaczy zajmujących się kulturą afrykańską. Z *Encyklopedii Religii Świata* dowiadujemy się z kolei, że Fulanie – jedno z plemion, które praktykuje kult *wodu*, przybyło najprawdopodobniej z Palestyny, a „źródła niemal wszystkich nazw rodowych Fulanów (Ba, Ka, Barry, Ly, So) sięgają Egiptu faraonów”²²⁸.

Zdanie na temat pochodzenia pieśni afrykańskich są więc podzielone, nie miejsce tu też, żeby ostatecznie rozstrzygnąć ten spór. Nie ulega natomiast wątpliwości, że w kulcie *wodu* odnajdujemy nie tylko wierzenia rdzennych plemion karaibskich (takich jak Arawakowie), ale także motywy inspirowane wiarą katolicką (np. krzyż, wizerunki świętych), co związane jest, o czym wspomniałam wcześniej, z synkretycznym charakterem tych rytuałów. Być może dlatego Grotowski uznał, że moc działania tych pieśni nie była i nie jest zarezerwowana tylko dla ich rdzennych wykonawców. Wydaje się, że jego intuicja była słuszna, materiał ten, o czym świadczą badania prowadzone przez Workcenter, posiada potencjał, który może uaktywnić się także w innym kontekście kulturowym. Podkreślić należy także fakt, że Robart nie była wychowana w rodzinie, która praktykowała *wodu*, również więc w jej przypadku pieśni i taniec musiały ulec swoistej asymilacji. Choć oczywiście można by tu osobno rozważyć kwestię, na ile Robart miała większe predyspozycje do ich wykonywania, z racji urodzenia i bliższego kontaktu z tą tradycją. Podobnie zresztą Richards, którego korzenie były w części pochodzenia karaibskiego.

O swoistej uniwersalności tego materiału świadczą też relacje osób, które zetknęły się z kultem *wodu* i doświadczyły stanu transu (przywoływana wcześniej amerykańska reżyserka i antropolożka Maya Deren).

Deren pisząc o *wodu*, stwierdziła że forma ta „jest w całości wypowiedzią, a jej charakterystyczną cechą stanowi pełne czci oddanie, jakie człowiek kieruje tylko do

²²⁷ Zob. Jacek Dobrowolski, *Tańczący zbawiciel Jerzego Grotowskiego*.

²²⁸ *Encyklopedia religii świata*, t. 1. *Historia*, pracami zespołu kierowali Frédéric Lenoir oraz Ysé Tardan-Masquelier, red. prowadzący Władysław Żakowski, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2002, s. 1139.

bóstwa”²²⁹. Oznaczałoby to, do czego nawiązuje także Ziółkowski, że sama forma nie wystarczy, by dokonał się proces, w którym zmienia się stan świadomości wykonawcy. W tym kontekście badacz zadał bardzo ważne pytanie dotyczące tych pieśni: „Czy abstrahując od obrzędowego kontekstu ich wykonywania, a przede wszystkim nie uwzględniając wpisanej w formę tych praktyki czci, jaką otaczano konkretne bóstwa, Grotowski ryzykował już w punkcie wyjścia zafałszowanie wyników swego eksperymentu?”²³⁰. Ziółkowski wyjaśnia dalej, że w tym przypadku „substytutem religijnego oddania był charakterystyczny dla Grotowskiego etos pracy w *Objective Drama* – nastawienie na uważność, wyciszenie, skupienie na niezbędnych działaniach”²³¹.

Istnieją też badania, które stwierdzają, że doświadczenie religijne nie musi być powiązane z doznaniem mistycznym. Łukasz Jędrzejczak, powołując się na pracę pod kierunkiem Niny Azari²³², opisywał eksperyment, w którym skonfrontowano ze sobą grupę osób wierzących z niewierzącymi:

Przeprowadzone w Niemczech badania przedstawiają interesujące wyniki, uzyskane metodą neuroobrazowania PET. Poprzez wykonanie kilku czynności, o które zostali poproszeni badani, została wskazana różnica w aktywacji mózgu pomiędzy jednostkami określonymi jako religijne a jednostkami niereligijnymi. Religijność określono na podstawie deklaracji podmiotów oraz ich sposobu na życie. I tak, do grupy osób religijnych (2 kobiety i 4 mężczyzn) zostali wybrani członkowie Fundamentalnej Społeczności Ewangelickiej w Niemczech, którzy przyznają się do przemiany religijnej i byli nauczycielami w prywatnej szkole prowadzonej przez tę społeczność. Ponadto, ludzie z tej grupy zostali dodatkowo wyselekcjonowani na podstawie wywiadu, który miał ocenić ich rygorystyczne podejście do kwestii religijnych. Natomiast fragment biblijny, o którego przeczytanie zostali poproszeni podczas eksperymentu, był dla nich esencją wyznania wiary oraz osobistego doznania religijnego. Grupa druga (2 kobiety i 4 mężczyzn) to studenci nauk przyrodniczych, którzy określili się jako osoby niereligijne²³³.

Powyższy eksperyment pokazał, że istnieją znaczne różnice w aktywacji rejonów w mózgu u obu badanych grup. U osób religijnych uruchamiały się dodatkowe grupy neuronów zlokalizowane w obszarze kory nowej – czyli najmłodszej części układu mózgowego. Ważną rolę w tym procesie pełnił prawy zakręt przyśrodkowo-ciemieniowy zwany przedklinkiem.

²²⁹ Cyt. za: Grzegorz Ziółkowski, *Guślarz i eremita*, s. 170.

²³⁰ Tamże, s. 171.

²³¹ Tamże.

²³² Nina Azari, *Neural correlates of religious experiences*, „European Journal of Neuroscience” 2001 nr 13, s. 1649–1652.

²³³ Łukasz Jędrzejczak, *O powstawaniu doznań mistycznych. Podejście neurokognitywne*, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2010, s. 81–82.

Andrea C. Cavanna²³⁴ dowodzi, że przedklinek najprawdopodobniej odpowiedzialny jest za wytworzenie się świadomości, a także odgrywa ważną rolę podczas wyższych funkcji mentalnych. Jędrzejczak zastanawia się też w swej książce nad stopniem obiektywności badań Azari i stwierdza, że być może badaczka dążyła do tego, by pokazać, że doświadczenie religijne jest procesem poznawczym wyższego rzędu. Jędrzejczak stwierdza dodatkowo, że gdyby zmienić grupę osób religijnych np. na pasjonatów literatury Czesława Miłosza, wyniki mogłyby być podobne. Konkluzją całego wywodu jest stwierdzenie, że doznania mistyczne powoływane są w innych rejonach mózgu niż doświadczenia religijne powiązane z intelektem. Według Jędrzejczaka za doznania mistyczne najprawdopodobniej odpowiedzialna jest najstarsza część mózgu – układ limbiczny, niższy na drabinie ewolucyjnej niż kora nowa, i odpowiedzialny m.in. za stany emocjonalne, zachowania popędowe i sensoryczne.

Powyższy wywód jest próbą odpowiedzi na pytanie zadane przez Ziolkowskiego o rolę oddania religijnego (lub czci) w procesie pracy z pieśnią i w procesie wchodzenia w trans. Już przykład Mayi Deren, którą opętała Ezyli, pokazywał, że nie trzeba być wyznawcą, by doznać fenomenu transu. Eksperymenty Niny Azari opisywane przez Jędrzejczaka tylko umacniają tę hipotezę.

Wynika z nich, że oddanie religijne nie jest warunkiem koniecznym, do zaistnienia transu, gdyż zjawisko to tworzy się w innym – przedrefleksyjnym – obszarze mózgu. Tu warto dookreślić, że oddanie religijne jest traktowane przez Jędrzejczaka jako element, który nabywa się w kulturze:

[...] by skupić się na mistyczności, trzeba odseparować od niej religijność jako formę intelektualną. [...] Dzięki technikom neuroobrazowania można wręcz palcem pokazać jak bardzo różnić się mogą obydwie zjawiska, które powszechnie uznaje się za silnie ze sobą związane²³⁵.

Religijność jako „forma intelektualna”, o czym przypomina Jędrzejczak, przynależy do konkretnej teologii i związana jest z konkretnym obszarem geograficznym. Nie może więc być częścią nam przyrodzoną. Wyjaśniałoby to, w jaki sposób osoby spoza tradycji haitańskiej mogą wchodzić w trans.

Można też stwierdzić, że niektóre osoby mają większą predyspozycję do wchodzenia w odmienne stany świadomości. Kwestię tę rozważa również Jędrzejczak, powołując się tym

²³⁴ Zob. *The Precuneus and Consciousness*, „The International Journal of Neuropsychiatric Medicine” 2007 nr 12, s. 545–552.

²³⁵ Łukasz Jędrzejczak, *O powstawaniu doznań mistycznych*, s. 81.

razem na badania²³⁶ kanadyjskiego profesora Michaela A. Persingera z Laurentian University w Sudbury dotyczące skroniowej odmiany epilepsji. Jędrzejczak podsumowując wnioski Persingera stwierdza:

Persinger i Makarec [...] argumentują, że występujący podczas ataku epileptycznego hiperkonekcyjnizm, pojawiający się między korą nową a układem limbicznym w rejonach płatów skroniowych [...], choć w mniejszym stopniu, może występować także u ludzi zdrowych. W związku z tym, że nie będzie to regułą w całej populacji, Persinger proponuje stworzenie pewnej krzywej, która określa stopień, w jakim dany człowiek jest podatny na występowanie takich zjawisk w swoim mózgu. Tym sposobem zostaje zaproponowane „kontinuum labilności płatów skroniowych”, czyli umowna skala, dzięki której można określić predyspozycje danej osoby do przemijających okresowych mikrowyładowań w płatach skroniowych u ludzi racjonalnie myślących²³⁷.

Jak tłumaczy dalej Jędrzejczak, badania Persingera przeprowadzone na grupie 448 osób potwierdziły, że istnieje zależność pomiędzy czynnikiem podatności na oznaki epileptyczne (*complex partial epileptic signs* – CPES) a występowaniem w zdrowej populacji predyspozycji do przeżyć o charakterze paranormalnym²³⁸.

W tym kontekście można zapytać, czy większa lub mniejsza predyspozycja do praktykowania pieśni afrokaraibskich, tych konkretnie, które zawierają w sobie potencjał wyzwalający trans²³⁹ (czyli tym samym predyspozycja do osiągania szeroko rozumianych stanów odmiennej świadomości) może być usprawiedliwieniem do korzystania z tego materiału poza jego rdzennym kontekstem?

Odmienny stan świadomości czy odczucia paranormalne mogą być interpretowane różnie, w Workcenter wiążą się z wyostreniem percepcji i przemianą energii. Według Grotowskiego:

[...] trans to idealny stan aktora w przedstawieniu. Trans (jako potencjalny fenomen energetyczny) zachodzi, kiedy pojawia się inny rodzaj świadomości – bardziej pobudzonej, czujniejszej niż zazwyczaj, która wiąże się z dostrzegalną przemianą energii²⁴⁰.

²³⁶ Michael A. Persinger, *Neuropsychological Bases of God Beliefs*, New York, Praeger, 1987.

²³⁷ Łukasz Jędrzejczak, *O powstawaniu doznań mistycznych*, s. 50.

²³⁸ Por. tamże.

²³⁹ Można oczywiście śpiewać te pieśni, nie docierając do ich rytualnego rdzenia (tak jak czyni to np. Raúl Ilaiza), ale rozpatruję tutaj przypadek Workcenter, które świadomie dąży do odkrycia transgresywnej jakości pieśni.

²⁴⁰ Jairo Cuesta, James Słowiak, *Jerzy Grotowski*, przeł. Koryna Dylewska, red. naukowa Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 80.

Efektem pracy z pieśniami afrokaraibskimi ma być więc w Workcenter czasowa przemiana świadomości (rozwinę ten temat dalej). Warto jednak ponowić pytanie o aspekt etyczny z tym związany. Zapożyczanie materiału grozi niebezpieczeństwem jego wypaczenia. Na ryzyko z tym związane zwrócił uwagę również Ziółkowski:

Nie wolno jednak przeoczyć niebezpieczeństwa, jakie wiąże się z projekcją własnych wyobrażeń na pieśń. Ani wypowiedzi Grotowskiego, ani praktyka jego ucznia nie przynoszą wyczerpującej odpowiedzi, jak uniknąć tego zagrożenia. Znaczenie słów (jeśli oczywiście tradycyjna pieśń posiada słowa, których znaczenie jest znane, a nie opiera się na zbitkach dźwięków czy wyrazach, których sensu już nikt nie pamięta) oraz kontekst jej przejawiania się (np. miejsce i funkcja w obrzędzie) składają się moim zdaniem na niepowtarzalną jakość danej pieśni. Mówiąc inaczej wrywając pieśń z gleby tradycji, co może wiązać się z odcięciem jej od niesionych przez nią znaczeń (choć nie ogranicza się do tego), ryzykujemy, iż utraci ona swe przeznaczenie i stanie się zakładnikiem naszych pragnień. A w takim wypadku lepiej byłoby pokusić się o skomponowanie własnego rytuału niż aranżować do swoich potrzeb materiał obdarzony własną „biografią”²⁴¹.

W świetle słów badacza można zaryzykować stwierdzenie, że pieśni śpiewane w Workcenter „wyrwane z gleby tradycji” zachowują przede wszystkim swoją funkcję pracy nad odmiennymi stanami świadomości, a pozbawione mogą być, w zależności od indywidualnej postawy wykonawcy, swej funkcji kulturotwórczej, religijnej, a nawet etycznej, związanej z pierwotnym kontekstem ich wykonywania²⁴². Zabieg ten można też porównać do praktyki różnych technik somatoestetycznych mających na celu przemianę stanu percepcji, które są powszechnie uprawiane poza kontekstem źródłowym (np. joga).

Do tej pory poszukiwania Richardsa w dużej mierze skupiały się na coraz głębszym wnikaniu w techniki pracy z pieśnią. Według Richardsa w samym powtórzeniu tkwi wartość:

Nie boję się powtarzać. Moja postawa jest postawą poszukiwacza. Rozwijam wraz z zespołem możliwości konkretnych narzędzi i jestem zadowolony, jeśli one działają. Podejrzewam, że tak samo jest w przypadku jogina. Kiedy wypracuje on *asana*, pozycję ciała lub technikę medytacji, która zaczyna funkcjonować, pewnie nigdy nie przyjdzie mu do głowy myśl, że ktoś mógłby przyjść zobaczyć jego jogę i powiedzieć: „Nie zmieniłeś nic, powtarzasz się”. Naturalny postęp dla takiej osoby polega na pogłębieniu relacji z narzędziami, a nie unikanie powtórzenia²⁴³.

²⁴¹ Grzegorz Ziółkowski, *Guślarz i eremita*, s. 263.

²⁴² Por. z wnioskami dotyczącymi zapożyczenia struktury pieśni rytualnej przez Laboratorio w podrozdziale *Pieśń rytualna i pieśni w Laboratorio*. Tutaj warto też wyjaśnić, że najnowsze poszukiwania Workcenter przybierają bardziej otwarty wymiar, ale dotyczy to przede wszystkim działań Biaginiego z grupą Open Program, której członkowie pracują przede wszystkim z pieśniami opartymi na tekstach Ginsberga.

²⁴³ Thomas Richards, *Heart of practice*, s. 134.

Z powyższej wypowiedzi jasno wynika, że praktyka pieśni, a także elementy rzemiosła aktorskiego, są dla Richardsa narzędziem pracy nad wertykalnością, pracy podobnej do tej, którą wykonują osoby oddane praktykom psychosomatycznym.

Kilku słów wyjaśnienia domaga się też kwestia przekazu ustnego, która według Richardsa nie polega, jak często się uważa, tylko na nauce pieśni ze słuchu. Dyrektor artystyczny Workcenter wiąże tradycję przekazu oralnego z wieloletnią pracą i stopniowym przekazywaniem pieśni, a także towarzyszącym jej kontekstem:

Dziecko zaczyna przyswajać sobie pieśni i żywe impulsy, które je wspierają, jeszcze w ramionach matki. Jednocześnie stopniowo poznaje praktyczną wiedzę poprzez obecność/zabawę w ramach kontekstu zdarzeń, w którym niektórzy dorośli mogą wchodzić głęboko w proces związany z tymi pieśniami. Zatem, zanim jeszcze dziecko zacznie śpiewać, pieśni już wnikają głęboko w jego ciało i można powiedzieć, że rezonują w nim, w jego byciu. Wydaje mi się jednak, że „ustny przekaz” nie kończy się na tym. Jeśli bowiem później młoda osoba wykazuje szczególny talent czy związek z tym procesem rozwijającym się poprzez pieśni, może zostać przyjęta na naukę przez starszą osobę dysponującą szczególną wiedzą. Osoba ta rozpocznie wówczas długotrwały proces przekazywania umiejętności posługiwania się tymi narzędziami tradycyjnymi w praktyce. Oto, jak możemy sobie wyobrazić ustny przekaz w społeczeństwie, w którym dana tradycja jest wciąż naprawdę żywa. Zabiera całe lata, jest kwestią czasu, stopniowego i coraz głębszego zanurzania się w niej, a w końcu – zdolności danej osoby do działania²⁴⁴.

Powyższe słowa Richardsa świadczą o tym, że pełne zagłębienie się w obcą sobie tradycję jest praktycznie niemożliwe.

W podtytule tego rozdziału użyty został przeze mnie termin „ciałoświadomość”. W odniesieniu do postępujących badań nad świadomością (m.in. Daniel Dennet, Antonio Damasio, Gerald Edelman) i jej relacji z cielesnością (Merleau-Ponty, Schustermann) dyskusyjne pozostaje według mnie mówienie o zjawisku „świadomości” bez powiązania jej z ciałem, szczególnie w kontekście omawiania zagadnienia odmiennych stanów świadomości.

W przypadku kiedy odmienne stany świadomości lub inaczej, w nomenklaturze Jędrzejczaka, doznania mistyczne pojawiają się pod wpływem bodźców płynących z ciała, można chyba mówić o odmiennych stanach „ciałoświadomości”. Na ten sam aspekt zwraca uwagę autor *Psychologii religii*²⁴⁵, David M. Wulff:

²⁴⁴ Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia*, rozmawiała Lisa Welford, przeł. Artur Przybylski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2004, s. 76–77.

²⁴⁵ Por. David M. Wulff, *Psychologia religii*, przeł. Przemysław Jabłoński, Małgorzata Sacha-Piekło, Paweł Socha, red. nauk. Paweł Socha, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1997.

W różnych kontekstach, szczególnie jednak religijnych, wrażenia czy uczucia wywołane przez organy wewnętrzne oraz różne stany organizmu, takie jak głód i pragnienie, poczynają służyć jako symbole wyrażające złożone postawy. Jednym słowem, nie da się znaleźć jakiegokolwiek doświadczenia religijnego, które nie byłoby oparte na fakcie naszej cielesności²⁴⁶.

Wychodząc od wniosków Wulffa, Jędrzejczak dokonuje typologizacji źródeł doświadczeń mistycznych, dzieląc je na te, które powstają pod wpływem:

1. Deprywacji fizjologicznej (głodówka, brak snu, izolacja, ograniczenie przestrzeni)
2. Przebodźcowania (hiperwentylacja czyli technika pogłębionego i szybkiego oddychania²⁴⁷; kontrolowane wdychanie dwutlenku węgla, który wpływa na układ siatkowy odpowiedzialny za bodźce czuciowe i ruch; taniec ekstazy)
3. Działań farmakologicznych
4. Chronicznego zaburzenia pracy mózgu (przede wszystkim epilepsja).

Swoista przemiana ciałoświadości, która dokonuje się w Workcenter pod wpływem pracy z pieśniami i strukturą akcji, mogłaby być wynikiem korelacji dwóch powyżej wymienionych czynników, to znaczy: deprywacji fizjologicznej, która w tym przypadku polegałaby na precyzyjnym wpisaniu działań ciała w konkretną strukturę, i przebodźcowania wynikającego z pogłębionej pracy z oddechem i ruchem. Wydaje mi się jednak, że taka próba uporządkowania tego zjawiska nie jest wystarczająca. W podziale stworzonym przez Jędrzejczaka brakuje kategorii, która opisywałaby stany odmiennej świadomości uzyskiwane na drodze bardziej złożonego procesu (np. medytacji). Kategorie: deprywacja fizjologiczna i przebodźcowanie kojarzą się ze stawianymi sobie przez człowieka ograniczeniami, czy nawet zadawaniem sobie bólu. W przypadku praktyk takich, jak medytacja czy hatha joga, do których można przyrównać poszukiwania Workcenter, wyostrzony stan ciałoświadości jest efektem bardziej pozytywnych bodźców, to znaczy konkretnych technik (ćwiczeń ciała i oddechu, tańca i śpiewu) i ich kompozycji, których nie można porównać z brakiem jedzenia czy snu.

Podział Jędrzejczaka mógłby też przebiegać według innego klucza, w którym głównym wyznacznikiem byłoby to, czy doznanie mistyczne pojawia się pod wpływem manipulacji zewnętrznej (leki, zewnętrzne ograniczenia percepcji, np. zamknięcie człowieka

²⁴⁶ Cyt. za: Łukasz Jędrzejczak, *O powstawaniu doznań mistycznych*, s. 39.

²⁴⁷ Por. Stanislav Grof, *Przygoda odkrywania samego siebie. Wymiary świadomości. Nowe perspektywy w psychoterapii*, Uraeus, Gdynia 2000.

w ciemności), czy pod wpływem działań podmiotu na samym sobie, np. wybór ascezy, ale też praktyka różnych technik pracy z głosem i ciałem.

Jędrzejczak w swej książce, o czym pisałam wcześniej, odróżnia „doznanie mistyczne” od „doświadczenia religijnego” i wyjaśnia różnicę pomiędzy nimi:

Zwrócić należy uwagę na samoistność i wolność „doznania” względem „doświadczenia”; na akcent samoistnej, wspólnej wszystkim zmysłowości i tym samym uniwersalności mistyczności względem religijności. Mówiąc „wolne (uwolnione) doznanie mistyczne”, staje się ono mniej werbalne i nie poddające się prostej racjonalizacji. Będąc wolne, czyni niewolnym (mimowolnie oddanym) podmiot, jaki ogarnia²⁴⁸.

Jędrzejczak nie ma tu jednak na myśli całkowitej utraty kontroli²⁴⁹ osoby poddanej „doznaniu mistycznemu”, ale zwraca uwagę na związany z nim aspekt niekontrolowalności przepływu tego doznania. W kulcie *wodu* dochodzi do zjawiska opętania, pod wpływem którego uczestnik rytuału poddaje się swoistemu zniewoleniu, w tym przypadku przez duchy *loa*. Inicjowany *hunsi* po zakończeniu ceremonii nie pamięta tego, co się wydarzyło, w trakcie transu „odcięta” zostaje jego świadomość i przywrócona dopiero po ukończeniu rytuału. Grotowski, o czym pisałam wyżej, używał terminu „trans” w innym znaczeniu, odbiegającym od tego, które znamionuje kult *wodu*. Trans był dla Grotowskiego przede wszystkim rodzajem rozbudzonej świadomości.

Richards opisując swoje odczucia towarzyszące śpiewaniu wyjaśniał²⁵⁰, jaki proces towarzyszy rozchodzeniu się energii pieśni po całym ciele. Energia ta kumuluje się w miejscu bliskim sercu, nie chodzi jednak o sam mięsień, ale o miejsce interpretowane przez różne kultury jako punkt ogniskujący ludzką energię (w hinduizmie czakram serca).

Richards opisuje dalej, że energia skumulowana wokół serca unosi się w górę, nawet poza ciało człowieka, czemu towarzyszy uczucie przemiany jakości energii w coś bardzo subtelного, lekkiego i świetlistego. Według artysty w trakcie wykonywania pieśni może dojść do czegoś na kształt komunii pomiędzy sercem śpiewającego a pieśnią²⁵¹. Hezychasici twierdzili, że: „serce w większym stopniu niż dusza, gwarantuje zdolność wyrażania tego, co

²⁴⁸ Tamże, s. 88.

²⁴⁹ Świadczą o tym eksperymenty przeprowadzone z urządzeniem Shakti – pozaczaszkowym neurostymulatorem magnetycznym, stworzonym przez teologa buddyjskiego Todda Murphy’ego (pod wpływem znajomości z Michaeliem Persingerem) – które wywoływało u niektórych badanych odczucia o charakterze mistycznym, ale które można było w każdej chwili przerwać, np. odłączając się od aparatury. Shakti jest to urządzenie składające się z zestawu cewek i przewodów oraz płyty z oprogramowaniem, która wytwarza sygnały wpływające na pracę mózgu. Shakti można zakupić przez internet, co uczynił Jędrzejczak prowadząc swoje badania.

²⁵⁰ Thomas Richards, *Heart of practice*, tamże.

²⁵¹ Tamże, s. 64.

jest najbardziej konkretne w niematerialnej rzeczywistości ducha, jego wewnętrzną obecność, życie zewnętrzne jednak nie znika, a rozróżnienie pomiędzy wewnętrżnością i zewnętrżnością przechodzi poprzez serce, czyniąc z niego pole walki, gdzie te dwa sposoby istnienia walczą ze sobą o rację bytu”²⁵². Wynika z tego, że tak pojmowane serce może być mostem łączącym świat niematerialny z materialnym i umożliwiającym doznanie obecności pierwiastka pozaziemskiego.

Grotowski opisując proces pracy z pieśnią przywoływał biblijny sen Jakuba, w trakcie którego przyszły założyciel Izraela śnił o drabinie, po której wspinały się i zstępowały na ziemię potężne siły:

We śnie ujrzał drabinę opartą na ziemi, sięgającą swym wierzchołkiem nieba, oraz aniołów Bożych, którzy wchodzili w górę i schodzili na dół. A oto Pan stał na jej szczycie i mówił: „Ja jestem Pan, Bóg Abrahama i Bóg Izaaka. Ziemię, na której leżysz, oddaję tobie i twemu potomstwu. A potomstwo twoje będzie tak liczne jak proch ziemi, ty zaś rozprzestrzenisz się na zachód i na wschód, na północ i na południe; wszystkie plemiona ziemi otrzymają błogosławieństwo przez ciebie i przez twych potomków. Ja jestem z tobą i będę cię strzegł, gdziekolwiek się udasz; a potem sprowadzę cię do tego kraju. Bo nie opuszczę cię, dopóki nie spełnię tego, co ci obiecuję”²⁵³.

Grotowski zainspirowany tą wizją posłużył się metaforą „wertykalnej drabiny”²⁵⁴, za pomocą której wyjaśniał, czym może być i jak działa precyzyjna struktura pieśni. Poszczególne elementy kompozycji muzycznej, tak jak pojedyncze szczeble drabiny, miały zapewnić wsparcie dla wykonawcy i doprowadzić go do kontaktu z czymś, co jest pozaziemskie. Istotne w tej metaforze było także połączenie wyrażenia „wertykalność”, oznaczającego coś, co dąży ku górze, ze słowem „drabina”. Stan wertykalności osiąga się zatem nie na drodze jakiegoś magicznego przeniesienia z „tu” do „tam”, ale za pomocą czegoś solidnego. Można zatem powiedzieć, że pokonanie poszczególnych szczebli drabiny (melodia, temporytm, vibracje) to sam proces pracy, którego zwieńczeniem jest dojście do najwyższego poziomu – ostatniego szczebla, który umożliwia dostąpienie łaski.

W pracy Workcenter, o czym mówi wielokrotnie Richards w książce *Heart of practice*, w trakcie nauki pieśni nie dyskutuje się o tym, co odczuwają poszczególni wykonawcy. Richards nie precyzuje też topografii energetycznej ciała, tłumacząc, że tradycja centrów energetycznych była opisywana w różnych kulturach (w Indiach jako czakry, ale także w

²⁵² Marin Stefan Tarangul, *Droga serca w hezychazmie*, tłum. Katarzyna Regulska, [w:] *Encyklopedia religii świata*, t. 2, *Zagadnienia problemowe*, s. 2326.

²⁵³ Biblia Tysiąclecia, *Pismo Święte, Stary Testament*, Rdz 28, 12–16, wyd. IV, przeł. Czesław Jakubiec, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 1983.

²⁵⁴ Por. Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, s. 844 i 845.

Europie np. u Johanna Georga Gichtela – niemieckiego mistyka z XVII wieku), a zdefiniowanie tych miejsc, albo powołanie się tylko na jedną tradycję, groziłoby zdaniem artysty, zmanipulowaniem tego procesu²⁵⁵. Wydaje się jednak, że dokładniejsza wiedza na ten temat i dookreślenie pewnych pojęć pozwoliłoby lepiej zrozumieć ten proces i uchronić go od nadmiaru mistyczności, która „spowija” pracę tego zespołu.

Łukasz Jędrzejczak, powołując się na eksperymenty wspomnianego już Persingera, przekonuje, że różnego typu pozytywne odczucia czy doznania, takie jak poczucie kontaktu z czymś pozaziemskim (wrażenie obecności kogoś innego we mnie), wrażenie jedności ze światem, spełnienie, szczęście, mogą pojawiać się w wyniku bodźcowania mózgu odpowiednimi sekwencjami pola magnetycznego, które zmienia rytmy alfa mózgu²⁵⁶. Z introspekcyjnych wypowiedzi Richardsa wynika z kolei, że doświadczenie śpiewania pieśni przekracza wymiar doznania czysto cielesnego czy umysłowego, co związane jest z aspektem wertykalnym, o którym była mowa wcześniej.

W zrozumieniu tego zjawiska mogą pomóc odkrycia Franciska Vareli (1946–2001) – chilijskiego neurobiologa, dotyczące badań nad świadomością. Według Vareli odpowiedź na pytanie, czym jest świadomość, może wydawać się banalna, ale jest nią samo życie. Varela tłumaczy, że efekt świadomości pojawia się na skutek trzech stałych cykli. Pierwszy związany jest z aktywnością organizmu. Zapomina się, wyjaśnia badacz, że mózg nie jest odseparowanym samowystarczalnym systemem, mózg i jego neurony współdziałają z całym organizmem. Organizm zajmuje się autoregulacją pracy mózgu, a także potrzebą odżywiania, nawadniania, swoją własną konserwacją, a w końcu także potrzebą kontaktów społecznych. W organizmie rodzi się także poczucie własnej egzystencji, świadomość posiadania ciała, które jest jednością.

Drugim cyklem odpowiedzialnym za poczucie świadomości jest połączenie organizmu ze światem poprzez zdolności sensualno-motoryczne. Varela podaje przykład „kubka” – wiedza o tym, czym jest ten przedmiot i do czego służy, pojawia się dzięki możliwości manipulacji nim, dzięki akcji i percepcji tej akcji. Świat pojawia się więc pod wpływem połączeń, które z nim tworzymy.

Trzecim wskaźnikiem, który pomaga zrozumieć fenomen świadomości, jest empatia – fakt bycia z innymi, identyfikacji z nimi, porozumiewania się za pomocą języka. Świadomość i empatia nie są od siebie odseparowane, ale pojawiają się w cyklu przepływu relacji pomiędzy organizmem, światem i innymi. Świadomość nie znajduje się więc dosłownie w

²⁵⁵ Thomas Richards, *Heart of practice*, s. 37.

²⁵⁶ Por. tamże, s. 53.

głowie, ale rodzi się pod wpływem występowania korelacji powyższych elementów – w wyniku działania, akcji. Koncepcja ta jest rozwinięciem teorii Maurice’a Merleau-Ponty’ego tłumaczącej, w jaki sposób tworzy się poczucie istnienia podmiotu. Według francuskiego filozofa podmiot istnieje dzięki swej strukturze cielesnej, która zapewnia interakcję ze światem²⁵⁷.

Varela podaje przykład tornada, jako bytu, który pojawia się, podobnie jak świadomość, pod wpływem korelacji różnych czynników. Tornado jest, tak jak wiele innych tego typu zjawisk fizycznych i biologicznych, wypadkiem (*emergenza*). W przypadku tornada mamy do czynienia ze zjawiskiem samoorganizacji, tornado samo w sobie nie istnieje, jest reakcją. Ale jednocześnie nie można powiedzieć, że nie jest istnieniem, jest nim, o czym świadczy jego niszczycielska siła. Według chilijskiego myśliciela to niezwykle ciekawe zjawisko jest przykładem tego, jak poprzez organizację mniejszych materialnych elementów, które są pewnym bytem, przechodzi się na nowy wyższy poziom ontologiczny – wirtualny, nieposiadający ciała.

Wnioski Vareli pozwalają stwierdzić, że istnieje sfera niematerialna, przekraczająca fizyczność człowieka. Tłumaczyć mogłoby to, w jaki sposób pieśni rytualne mogą być narzędziem wywoływania nie tylko doznań w ciele i w umyśle człowieka, ale także poczucia łączności z czymś, co wykracza poza to ciało. W Workcenter wykonawca to ktoś, kto stwarza akcje, które są przygotowanymi wcześniej precyzyjnymi materialnymi strukturami działań, ruchów, pracy rezonatorów i melodii. W wyniku korelacji i organizacji tych pieczołowicie połączonych małych elementów tworzy się efekt sublimacji energii – podobnie jak w przypadku świadomości czy tornado – efekt niematerialistyczny, któremu nie można przypisać konkretnego miejsca w ciele – następuje przemiana ciałoświadomości performerera, a może nawet jej przekroczenie (jeśli wziąć pod uwagę odczucia Richardsa co do wertykalnej jakości jego przemiany energetycznej, dotyczącej nie tylko ciała i świadomości, ale tego, co z nich transcenduje).

Dla osoby spoza kręgu praktyk związanych z Workcenter rozstrzygnięcie kwestii, na czym polega doświadczenie tzw. wertykalności, obecne w działaniach Richardsa i jego zespołu póki co, nie jest do końca możliwe. Trudno też orzec, czy kiedykolwiek takie będzie. Z konieczności więc powyższe rozważania mają charakter czysto hipotetyczny. Niewykluczone, że szczegółowe badania o charakterze empirycznym, łączące praktykę oraz

²⁵⁷ Por. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migański, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

wiedzę z różnych dziedzin, takich jak neurobiologia, religioznawstwo, antropologia i teatrologia mogłyby pomóc w głębszym rozpoznaniu tych zagadnień.

Jędrzejczak zauważa też, że próba werbalizacji doświadczenia o charakterze paranormalnym nie jest do końca możliwa, co usprawiedliwiałoby w pewnym zakresie „tajemniczość” Richardsa dotyczącą swych przeżyć:

Wzorując się na tradycyjnej fenomenologii, można przytoczyć porównanie, które odnosi się do konstytuowania się aktów świadomości, gdzie zanurzając się głębiej w struktury świadomości, stają się one coraz bardziej niewysławialne. Zatem, przemieszczając się przez pewne płaszczyzny napotykamy stany, które są „wyższe”, „głębsze” i coraz mniej poddające się werbalizacji przez podmiot doznający²⁵⁸.

W rzeczy samej w Workcenter podczas pracy mało mówi się o przeżyciach pracujących tam performerów. Nauka pieśni i potencjalnych ich walorów ma przede wszystkim pragmatyczny charakter. Główną metodą, którą stosuje Richards w swym przekazie, jest imitacja:

Imitacja jest bardzo pozytywnym elementem w naszej pracy. Ktoś może myśleć „powinienem być inny od pozostałych, wyróżniać się”. Imitacja może być niepokojąca, kiedy przez nią można stracić coś osobistego. W naszej pracy jednak takie myślenie się nie sprawdza²⁵⁹.

Stażyści powtarzają za Richardsem ruchy ciała, postawę, melodię pieśni, jej rytm, w końcu odkrywając (bądź nie) wewnętrzne impulsy i energie, które wywołuje śpiew. Według twórcy, poprzez imitację dochodzi się do wielu osobistych odkryć dotyczących własnej niepowtarzalności, a także organiczności.

W swej książce Richards wyjaśnia także różnicę pomiędzy pracą z rezonatorami, które mogą być narzędziem modulacji i zmiany barwy głosu, a tzw. rezonansem dźwięku (*sonic resonance*) – jakością wibracyjną²⁶⁰, która może pojawić się w pracy z tymi konkretnymi pieśniami, a która przypisana jest centrom energetycznym. Obie jakości mogą pojawić się podczas śpiewu, a ich lokalizacja jest podobna, dlatego często są mylone ze sobą. Według twórcy, proces przemiany energetycznej albo, jak się to tutaj nazywa, „inner action” może być utożsamiany z dialogiem rezonatorów, który zachodzi samoistnie w ciele wykonawcy.

²⁵⁸ Łukasz Jędrzejczak, *O powstawaniu doznań mistycznych*, s. 21.

²⁵⁹ Thomas Richards, *Heart of practice*, s. 170–171.

²⁶⁰ Zdaniem Jacka Dobrowolskiego termin „pieśń wibracyjna” jest nietrafny, gdyż wszystkie dźwięki wibrują. Por. tenże, *W żywym domu Grotowskiego*, „Teatr” 2014 nr 1, s. 68. Ale przyjmijmy, że Richardsowi i Grotowskiemu chodziło o wyjątkową jakość tych wibracji, które związane są nie tylko z dźwiękiem, ale również z energiami krążącymi w człowieku.

Innym ważnym zjawiskiem, o którym wspominał Grotowski, a za nim Richards, które może towarzyszyć wewnętrznej akcji motywowanej przez pieśń, jest fenomen indukcji. Wiedzę o indukcji zawdzięczamy Hansowi Christianowi Oerstedowi (1777–1851), fizykowi, który jako pierwszy odkrył, że prąd elektryczny płynący w pobliżu innego przewodnika (potencjalnego źródła energii) wytwarza pole magnetyczne. W pracy Workcenter indukcja jest samoistnym procesem przeniesienia energii z jednego ciała na drugie i może dotyczyć zarówno wykonawców, jak i obserwatorów opusów²⁶¹. Zjawisko energetycznego oddziaływania jednego człowieka na drugiego, może być związane z wytwarzanym przez organizmy żywe polem magnetycznym, przykładowo wykorzystywanym, na co zwraca uwagę Jędrzejczak²⁶², w badaniach z użyciem elektroencefalografu i magnetoencefalografu.

Do zjawiska indukcji pomiędzy wykonawcami (zwanymi przez Grotowskiego „czyniącymi” lub z języka angielskiego *doers*) może dojść podczas wspólnego śpiewu. Przy czym katalizatorem pracy z energiami jest osoba prowadząca pieśń. Dla Richardsa indukcja jest też rodzajem miernika, który pomaga mu sprawdzić, jaki proces zachodzi w osobach, które się od niego uczą²⁶³. Efekt indukcji może być też odczuwalny w osobie, która obserwuje pracę (Grotowski nazywał takich obserwatorów świadkami)²⁶⁴.

Podczas wykonywania opusu może dojść także do zjawiska zespolenia energetycznego z partnerem. Richards odwołuje się tu do swoich doświadczeń w pracy z Biagininim i mówi w tym przypadku o tworzeniu „tandemu”:

[...] kiedy raz ustanowiona zostanie indukcja, oni [partnerzy] kontynuują razem pracę nad transformacją energii, kontynuują razem niczym tandem²⁶⁵.

Tandem ten nie tylko wspina się wspólnie po „szczebłach drabiny wertykalnej”²⁶⁶, ale w tym szczególnym momencie pojednania odczuwa bardzo silnie obecność drugiej osoby.

Oprócz pieśni podstawową techniką pracy członków Workcenter są elementy rzemiosła aktorskiego – nauka tworzenia etiud, ich powtarzanie, dopracowywanie detali, praca z temporytmem – oparte na pracy z działaniami fizycznymi, które za Stanisławskim

²⁶¹ Tak nazywane są kolejne dzieła powstające w Workcenter. Opus z łacińskiego oznacza dzieło. W tekście, pisząc o dziełach przygotowanych poza linią sztuki jako wehikułu, posługuję się terminem spektakl lub performans, w odniesieniu do dzieł powstających w ramach tej linii używam pojęcia opus.

²⁶² Por. Łukasz Jędrzejczak, *O powstawaniu doznań mistycznych*, s. 51.

²⁶³ Por. Thomas Richards, *Heart of practice*, s. 14.

²⁶⁴ Porównaj np. relację Magdy Hasiuk poświęconą *Akcji* z 2004 roku we fragmencie jej artykułu *Opowieści o królestwach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2007 nr 81, s. 56–58.

²⁶⁵ Thomas Richards, *Heart of practice*, s. 20.

²⁶⁶ Por. J. Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, s. 845.

rozwijał Grotowski. Członkowie Workcenter tworzą propozycje aktorskie, których osią mogą być skojarzenia z życia osobistego, marzenia, sny, ale także pozaosobiste bodźce, np. historia wyjęta z tekstu czy wysnuta z pieśni. Przywoływanie wspomnień nie służy odtwarzaniu emocji, ale przygotowaniu konkretnych działań fizycznych w odpowiednim kontekście, które odwzorowują wspomnienie. Działania te zostają uporządkowane, tworząc ramę, która z czasem wypełnia się detalami. Aktor w Workcenter może też tworzyć linię myśli, która towarzyszy mu podczas wykonywania działań, ale jej przywołanie podczas wykonywania akcji jest tylko pomocnicze. Richards podkreśla, że nie można zafiksować całkowicie myśli i intencji, bo inaczej odcina się aktora od kontaktu z tym, co nie podlega kontroli – jego kondycją psychofizyczną i całym kontekstem zewnętrznym. Jednym ze sposobów, który Richards doradza aktorom w momencie utraty koncentracji, jest skupienie się na precyzyjnym wykonaniu małych działań, z których składa się partytura²⁶⁷ i dzięki temu odwrócenie uwagi od niechcianych myśli.

Wszystko podlega ciągłej transformacji. W naszej pracy, by móc powtórzyć, trzeba znaleźć połączenie z tym, co znajduje się przede mną, i nie zafiksować się tylko na jednym sposobie realizacji pomysłu, lub na sposobie, w jaki przebiega to doświadczone²⁶⁸.

Domeną aktorstwa jest także w Workcenter użycie tekstu, który nie jest jednak bezpośrednim narzędziem wewnętrznej akcji czy dążenia do odmiennego stanu ciałoświadości, ale swego rodzaju drogowskazem, który przypomina, czego szukać. W opusach używane były teksty pochodzące z koptyjskiego zbioru pism odnalezionego w Nag Hammadi (m.in. gnostycka Ewangelia Tomasza, Apokryf Jana, *Grzmot. Umysł doskonały*, a także fragmenty poezji hinduskiego twórcy Ramprasada Sena). Richards na ich podstawie tworzył m.in. inkantacje melodyczne.

2.3 *Focused i Open* – dwie linie poszukiwań Workcenter

Grotowski w swym kluczowym tekście *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu* przedstawił wizję sztuki teatralnej, która rozpościera się pomiędzy dwoma końcami „łańcucha performatywnego”. Na jednym końcu tego łańcucha znajdowała się „sztuka jako prezentacja”, na drugim „sztuka jako wehikuł”. Pierwsze dzieła Workcenter: *Downstairs*

²⁶⁷ Por. Thomas Richards, *Heart of practice*, s. 95.

²⁶⁸ Tamże, s. 75.

Action (1988), a także główne opus – *Action* (1994)²⁶⁹ – były stworzone w domenie sztuki jako wehikułu, której nadrzędnym celem była praca nad przemianą energetyczną dokonującą się w wykonawcy za pośrednictwem pieśni. W pracy nad kolejnym opusem zwanym najpierw *The Twin: an Action in creation* (2003–05), potem *An Action in creation* (2006), a w finalnej fazie *The Letter* (2007) Richards coraz bardziej uwzględniał rolę obserwatorów. Nie zmienił się główny cel akcji, którym wciąż była praca z energiami i tworzeniem „drabiny prowadzącej do wertykalności”, ale sposób kompozycji dzieła, które akcentowało w większym stopniu rolę przedstawionej historii, skierowanej do widza, i wartość samego tekstu. Swoistym gestem otwarcia był też rodzaj prologu, czy wprowadzenia do powyżej wspomnianych opusów, w trakcie którego Richards opowiadał publiczności historię zawartą w *Hymnie o Perle* – tekście pochodzącym z apokryficznych *Dziejów Tomasza*.

Równolegle do poszukiwań związanych z linią sztuki jako wehikułu, Workcenter stworzyło projekt „The Bridge: Developing Theatre Arts”, w ramach którego powstał spektakl wyreżyserowany przez Richardsa i Biaginię: *One breath left* (1998–2002) i jego druga wersja realizowana już w ramach trzyletniego projektu „Tracing Roads Across” finansowanego z unijnego programu „Kultura 2000” – *Dies Irae: My preposterous theatrum interioris show* (2003–06). Ważną rolę przy tworzeniu materiału wyjściowego do obu produkcji odegrała singapurska aktorka Ang Gey Pin. Spektakle te, w przeciwieństwie do opusów, nie były narzędziem *inner action*, ale wynikały z potrzeby skonfrontowania się członków Workcenter z publicznością. Zdaniem Ziółkowskiego towarzyszyła tym poszukiwaniom „chęć uzyskania szlifów reżyserskich (Richards), aktorskich (Biagini) i dramaturgicznych (obydwaj)”²⁷⁰.

Podział na pracę w ramach sztuki jako wehikułu i pracę w ramach „drugiego końca łańcucha” umocnił się jeszcze bardziej w 2007 roku. Od tego czasu w Workcenter działały dwie grupy: Focused Research Team in Art as Vehicle²⁷¹ – zespół prowadzony przez Richardsa – i Open Program²⁷², którego pomysłodawcą i głównodowodzącym jest Biagini. W

²⁶⁹ Na temat *Akcji*, która pokazywana była w Polsce w 1997 r. napisano: *Głosy o „Akcji”*, notował Roman Pawłowski, „Gazeta Wyborcza” 1997 nr 54, s. 10; Z Mirosławem Kocurem i Wojciechem Malinowskim rozmawiała Agnieszka Wójtowicz, *Akcja*, „Faza” 1997 nr 4, s. 144–147; Tadeusz Kornaś, *Wehikuł dla siebie i dla innych*, „Didaskalia, Gazeta Teatralna” 1997 nr 18, s. 6–8; *Drzewo pieśni*, z Janem Bernardem rozmawia Tadeusz Kornaś, „Didaskalia, Gazeta Teatralna” 1997 nr 18, s. 9; Monika Mamińska, „Odlóżmy teraz wszelką życia troskę...”, „Didaskalia, Gazeta Teatralna” 1997 nr 18, s. 10; Juliusz Tysza, *Akcja*, „Opcje” 1997 nr 3, s. 30–43; Jacek Dobrowolski, *Tańczący zbawiciel Jerzego Grotowskiego*.

²⁷⁰ Grzegorz Ziółkowski, *Guślarz i eremita*, s. 349.

²⁷¹ Skład grupy w roku 2016: Thomas Richards (USA), Cécile Richards (Belgia), Antonin Chambon (Francja), Benoît Chevelle (Francja), Guilherme Kirchheim (Brazylia), Jessica Losilla Hébrail (Francja), Bradley High (Kanada), Tara Ostiguy (Kanada).

²⁷² Skład grupy w 2016 roku: Mario Biagini (Włochy), Agnieszka Kazimierska (Polska), Pauline Laulhe (Francja), Felicita Marcelli (Włochy), Daniel Ernest Mattar (Liban), Jorge Romero Mora (Kolumbia), Grazielle Sena (Brazylia), Tabby Johnson (Kanada/USA).

tym samym roku rozpoczęła się też realizacja projektu „Horyzonty” (2007–09) finansowanego przez miasto Wrocław za pośrednictwem Instytutu im. Jerzego Grotowskiego. W ramach tego przedsięwzięcia artyści z Workcenter pracowali we Wrocławiu przez trzy miesiące każdego roku. Podsumowaniem projektu były dwa wydarzenia. W ramach pierwszej inicjatywy nazwanej *Knock, knock* Richards w towarzystwie swoich podopiecznych, a także m.in. Piotra Borowskiego²⁷³, udał się na wyprawę w różne miejsca Polski (Nowa Sól, Gryfino, Maszewo, Łódź, Teremiski, Skierniewice, Sejny, Supraśl, Olsztyn, Sopot, Gdańsk), gdzie miał okazję spotkać się z różnymi teatrami i ich twórcami. Zwieńczeniem tych wyjazdów i całego projektu był też Zero Budget Festival – przestrzeń dialogu pomiędzy twórcami Workcenter i innymi grupami z Polski (m.in. Teatr Krzyk, Teatr Uhuru, Terminus A Quo, Duch Dwooch) i z zagranicy, m.in. Teatr j33tre (Włochy), AlmaKalma (Grecja), Alfred Zinola i Hyun Jin (Niemcy), a także okazja do wysłuchania prelekcji (m.in. Carli Pollastrelli i Lisy Wolford), obejrzenia filmów i wysłuchania poezji. W ramach festiwalu nie wprowadzono opłat za bilety. Wydarzenie to było bezprecedensowe w historii działalności Workcenter, gdyż po pierwsze artyści z zespołu Richardsa wystąpili obok twórców i grup mniej znanych, a do tej pory raczej dystansowali się od festiwalowej formuły, pokazując swe spektakle i opusy traktowani byli jako gość specjalny (choć i tu oczywiście nie do końca pozbyli się tego statusu). Można ten fakt zinterpretować jako otwarcie nowego rozdziału w ich poszukiwaniach.

W wywiadzie udzielonym w 2014 roku²⁷⁴ współdyrektor Workcenter stwierdził, że do tej pory praca Workcenter, ale też samo miejsce, była chroniona jak diament, teraz jest odwrotnie. Każdy może przyjść, zobaczyć „go”, a nawet wykraść – mówi Biagini. Potwierdza to także fakt, że od samego początku działalności grupy Open Program Biagini dopuszczał na próbach obecność zewnętrznych obserwatorów (głównie badaczy i krytyków związanych ze środowiskiem Workcenter). W ten sposób, co zauważyła Lisa Wolford Wylam²⁷⁵, przygotowywał swoich współpracowników do pracy z nową strukturą *Electric Party*, luźnie skomponowaną mozaiką tekstów, pieśni i tańca.

Obie linie pracy – *Focused* i *Open* – odbijają dwie różne osobowości dyrektorów ośrodka w Pontederze. Richards pochodzi z artystycznej rodziny, jego ojciec Lloyd Richards

²⁷³ Piotr Borowski wspominał, o tym w nieoficjalnej części naszej rozmowy, choć nie dookreślił, ile dokładnie czasu spędził, podróżując z Richardsem.

²⁷⁴ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=QpTqb4orw2c>, źródło z dnia 13.09.2015.

²⁷⁵ Por. „*Making mantra of American language*”: *il ciclo Ginsberg dell'Open Program*, [w:] Antonio Attisani, Florinda Cambria, Riccardo Facco, Iwona E. Rusek, Kris Salata, Igor Stokfiszewski, Lisa Wolford Wylam, *I sensi di un teatro. Sette testimonianze sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Bonanno Editore, Roma 2010, s. 25–37.

był szanowanym reżyserem i pedagogiem w Stanach Zjednoczonych związanym ze sceną na Broadwayu. Biagini wychowywał się na tokańskiej wsi, w młodości pracował jako pasterz, potem przez kilka lat wiódł anarchistyczny żywot w Paryżu, od czasu do czasu pracując jako aktor. Spotkanie z Grotowskim odmieniło go, ale niespokojny duch pozostał. We wspomnianym wywiadzie Biagini mówił o sobie: „Ja jestem w stanie zrobić coś z chaosu, odnajduję sens w relacji z innymi, nie jestem typem, który ucieknie w góry, by kontemplować życie”²⁷⁶. Biagini otwarcie przyznał, że idea Open Program zrodziła się bez konkretnego pomysłu, czego ma dotyczyć. Po wielu latach podróży, prezentowania opusów i spektakli, a także prowadzenia warsztatów, w Workcenter nastąpił moment, w którym nie wiadomo było, jak dalej rozwijać tę pracę. Próbuąc przezwyciężyć swój artystyczny impas – wspomina w wywiadzie Biagini – pytał swoich młodych podopiecznych: „Czego wy potrzebujecie?”. Aktorzy przygotowywali więc kolejne propozycje, zdaniem Biaginiego – interesujące, ale niewystarczająco oddające ducha naszego czasu, którego zdefiniował jako kulturę wielu małych domów, kulturę małych grup, które odgradzają się od siebie. Twórca pragnął stworzyć przedstawienie, które dotykałoby młodych ludzi i obecnego w ich życiu ciemnego pierwiastka, który wiąże się z brakiem nadziei na przyszłość. Wśród współczesnego pokolenia nastolatków panuje niepokój, ale jest to, zdaniem Biaginiego, niepokój kreatywny.

W ramach Open Program Biagini stworzył trzy dzieła: spektakl *I Am America*, wspomnianą wyżej strukturę pieśni i tekstów *Electric Party*, prezentowaną w przestrzeniach nieteatralnych, i późniejszą wersję o charakterze bardziej spektaklowym *Electric Party Song*, a także koncert przeznaczony dla dużej liczby odbiorców²⁷⁷ *Not History's Bones – A Poetry Concert*.

Wszystkie powyższe prace oparte są na kanwie poetyckich tekstów Allena Ginsberga – niepokornego beatnika z czasów kontrkultury. Przywołanie postaci Ginsberga nie jest przypadkowe. Lisa Wolford Wylam zwraca uwagę na pokrewieństwo tego pisarza z Grotowskim:

Obydwaj zostali głęboko i nieodwracalnie przemienieni pod wpływem podróży do Indii i studiowania praktyk hinduskich i tybetańskich. Przedstawiciel bohemy i polski reżyser dzielili przekonanie co do spirytualistycznych możliwości sztuki, jej wymiaru „jogicznego”, a także głębokie zainteresowanie potencjałem wibracyjnym tkwiącym w dźwięku, który może mieć precyzyjny i odczuwalny wpływ na świadomość i kondycję psychofizyczną indywiduum²⁷⁸.

²⁷⁶ Tamże.

²⁷⁷ I przy użyciu sprzętu wzmacniającego dźwięk.

²⁷⁸ „*Making mantra of American language*”: *il ciclo Ginsberg dell'Open Program*, s. 25.

Ginsberg był prowodyrem performansu poezji, formy, którą można porównać do tzw. poetyckiego slamu, w którym poeta prezentuje swoje wiersze publiczności, wchodząc z nią w interakcję i angażując się emocjonalnie. Pierwsze wystąpienie Ginsberga miało miejsce w 1955 roku w Six Gallery w San Francisco. Poeta zaprezentował wówczas swój emblematyczny poemat *Skowyt*.

Do tej pory w pracy Workcenter pracowano z tekstami o proveniencji mistycznej, a także np. z poezją Thomasa Stearnsa Eliota, która oprócz swych wątków egzystencjalnych, zabarwiona jest pierwiastkiem chrześcijańskim. U Ginsberga, na co zwraca uwagę Welford Wylam, odnajdujemy wątki transcendentalne, ale ukryte w codzienności, a także nieobecne zazwyczaj w dziełach mistyków zaangażowanie społeczne, czy nawet polityczne.

Wystąpienia Ginsberga eksplorowały ideę gry intonacjami²⁷⁹. Prezentując na przykład poemat *Kadysz* – elegię na cześć swej zmarłej matki Naomi – artysta odwołał się do rytmów typowych dla hebrajskich psalmów. Welford Wylam, powołując się na Amy Hungerford²⁸⁰, zwraca też uwagę na to, że Ginsberg starał się, by jego poematy były skuteczne, podobnie jak wypowiadanie mantry. Poddane procesowi recytacji miały wytwarzać wibracje dźwięku zdolne w obiektywny sposób zmienić energię słuchającej osoby, wyciszyć ją. Aspekt związany z dźwiękowością poezji Ginsberga szczególnie zainteresował Biaginię, który stwierdził, że czytając Ginsberga, mało się rozumie, ale kiedy przekłada się jego poezję na muzykę, odkrywa się, że ma ona bardzo klarowne metrum.

Zakładając grupę Open Program, Biagini początkowo uczył swych podopiecznych pieśni afrokaraibskich praktykowanych przez Focused Research Team. Dopiero później artysta dołączył do tej praktyki nowy materiał, najpierw pieśni niewolników pochodzące z południa Stanów Zjednoczonych, a na koniec przerobione na utwory muzyczne teksty Ginsberga. Pasaż ten miał na celu naukę pracy z subtelnymi energiami tkwiącymi w pieśniach afrokaraibskich i próbę przeniesienia tego sposobu pracy na utwory innego pochodzenia. Zdaniem Welford Wylam:

Należy podkreślić, że praca z pieśniami rytualnymi pochodzącymi z tradycji afrokaraibskiej została przerwana dopiero wtedy, kiedy członkowie grupy pogłęбили ich praktykę, co nastąpiło po około dwóch latach, czyli czasie niezbędnym do zrozumienia różnych subtelnych możliwości transformacji energii. Bazując na

²⁷⁹ Por. Patrick Dunn, *What if I sang. The intonation of Allen Ginsberg's performances*, „Style” 2007 nr 41, s. 75–93.

²⁸⁰ Zob. *Postmodern supernaturalism. Ginsberg and the search for a supernatural language*, „The Yale Journal of Criticism” 2005 nr 2, s. 269–298.

regularnej obserwacji ich pracy, jestem przekonana, że członkowie Open Program znaleźli sposób na zachowanie tej subtelnej dynamiki „wewnętrznej akcji” w ich pracy z innymi kompozycjami²⁸¹.

Biagini starał się więc wyposażyć swych podopiecznych w podobne instrumentarium, które obecne jest w pracy drugiej grupy Workcenter. Świadczy to o tym, że w nowych poszukiwaniach nadal ważny jest dla niego aspekt wewnętrznego procesu (*inner action*), który może zajść w wykonawcy pieśni.

2.3.1 *Electric Party*

Mniej więcej do 2007 roku poszczególne opusy i spektakle Workcenter były prezentowane dla małej i zorientowanej widowni, w miejscach specjalnie wybranych. *Electric Party* całkowicie odbiega od tych wcześniejszych poszukiwań. Spektakl ten albo raczej rodzaj *eventu*, bo w zależności od wieczoru zmienia się jego kompozycja i dobór materiału, jest wystawiany w dyskotekach, pubach, w prywatnych domach, na skłotach – w przestrzeni zatłoczonej, w której nie można kontrolować warunków scenicznych, a przede wszystkim samych widzów, którzy mogą być pijani albo odurzeni mocniejszymi środkami. Ktoś, kto ma stereotypowe pojęcie o pracy Grotowskiego, mógłby zarzucić Biaginiemu profanację idei Polaka. Pijani widzowie i brak możliwości kontroli nad jakością prezentowanego wydarzenia mogłyby być czołowymi argumentami w tym zarzucie. Dogłębniejsza analiza, swoistego aspektu bipolarnego w osobowości Grotowskiego – „guślarza i eremity”²⁸², może jednak tylko potwierdzić, że prowokacja czy bluźnierstwo nie były mu środkiem obcym, a wręcz przeciwnie – bliskim świętości, tak jak nierozłączne są *sacrum* i *profanum*. Kwestię prowokacji Grotowski omówił podczas siódmego wykładu²⁸³ w Collège de France wygłoszonego 20 października 1997 roku. Leszek Kolankiewicz tłumaczył, jakie jest znaczenie tego słowa:

Skoro Grotowski już od dawna nie reżyseruje w teatrze, wciąż jednak zdaje się życzyć sobie, byśmy widzieli w nim artystę, to jakie określenie zdoła oddać jego profesję, jego powołanie (*vocatio*) w całym

²⁸¹ „*Making mantra of American language*”: *il ciclo Ginsberg dell'Open Program*, s. 32–33.

²⁸² Tak określił Grotowskiego w swej książce Grzegorz Ziółkowski, zob. tegoż, *Guślarz i eremita*.

²⁸³ Zob. więcej na temat wykładów, a także powodów dla których Grotowski nie zgodził się na spisanie stenogramów w książce Grzegorza Ziółkowskiego, *Guślarz i eremita*, s. 314–344, zob. także notatki z tych wykładów Virginii Magnat, które ukazały się pod tytułem *Wykłady Grotowskiego w Collège de France*, w opracowaniu i przekładzie Grzegorza Ziółkowskiego, „*Didaskalia. Gazeta Teatralna*” cz.1 – 2004 nr 64, s. 15–18; cz. 2 – 2005 nr 65–66, s. 85–90; cz. 3 – 2005 nr 67–68, s. 90–95; cz. 4 – 2005 nr 70, s. 88–93; cz. 5 – 2006 nr 71, s. 89–94; cz. 6 – 2006 nr 73–74, s. 93–97; cz. 7 – 2007 nr 77, s. 114–120.

przebiegu biografii artystycznej: i jako reżysera teatralnego, i jako animatora spotkań parateatralnych, i jako nauczyciela Performera – jakie, jeśli właśnie nie *provocator*, ten, kto rzuca wyzwanie?²⁸⁴.

Biaginiemu chodzi więc o rodzaj prowokacji, która staje się zachętą, wezwaniem, sprowokowaniem uczestników nie tylko do jakiejś refleksji, ale przede wszystkim do zmiany jakości swego istnienia. Artystę interesuje to, jak zmienić, w trakcie jednej lub dwóch godzin, przestrzeń zatłoczoną, głośną, pełną podziałów, w której każdy prezentuje odrębny sposób bycia, w coś wspólnego, w coś co odsyła do starego sposobu, w jaki ludzi przebywali ze sobą. „Widzowie *Electric Party Song* nie mają pojęcia, kim był Grotowski, na początku w ogóle nie słuchają, ale po dwóch godzinach pojawia się cisza, a na twarzach uśmiechy, ciężkość pijaństwa zamienia się w coś subtelного”²⁸⁵ – opowiada o jednym z wieczorów Biagini.

Twórca wyjaśnia też skąd wziął się pomysł przeniesienia swojej pracy w tak nieszablonową przestrzeń:

Czasem idziesz na imprezę i każdy ma nadzieję, że wydarzy się coś specjalnego, ale zazwyczaj wybija trzecia lub czwarta nad ranem i nic się nie dzieje. Ale zdarza się, że niektóre imprezy osiągają niezwykłą, niecodzienną jakość. Ludzie tańczą, ale odnosisz wrażenie, że unoszą się w powietrzu. Pojawia się inny rodzaj wzajemnych relacji, percepcji, które mają jakość święta, nie w sensie kapitalistycznego święta, kiedy mamy dzień wolny od pracy, ale w starym sensie tego słowa jako czas dla nas²⁸⁶.

W tym kontekście warto przypomnieć, że w latach siedemdziesiątych Grotowski również posługiwał się terminem „Święto”²⁸⁷ na określenie wydarzeń parateatralnych, których celem było doświadczenie przez uczestników stanu, który wykraczałby poza codzienność, a bliski byłby odczuciu świętowania, a nawet świętości. W pomysłach²⁸⁸ Biaginiego widać więc inspirację tymi ideami, choć sam Biagini wcześniej odżegnywał się od teatru o charakterze wspólnotowym. Ziółkowski, odnosząc się do wypowiedzi artysty wygłoszonej w 2000 roku na Uniwersytecie „La Sapienza”, pisał: „Biagini stwierdził, że w najmniejszym stopniu interesuje go aspekt społeczny, kulturowy czy historyczny tego dziedzictwa [...] Zdaniem Biaginiego istotniejsze są pytania o własne «ja», o własne życie i o

²⁸⁴ Cyt. za: Grzegorz Ziółkowski, *Guślarz i eremita*, s. 329.

²⁸⁵ Streszczam tu wypowiedź Biaginiego z <https://www.youtube.com/watch?v=QpTqb4orw2c>, źródło z dnia 13.09.2015.

²⁸⁶ Tamże.

²⁸⁷ Zob. też manifest o tym samym tytule Jerzy Grotowski, *Święto*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 950–958.

²⁸⁸ Biagini opowiada też anegdotę o tym, jakoby Grotowski miał podróżować autostopem po Ameryce, poszukując spotkań z różnymi ludźmi.

własny los²⁸⁹. Postawa ta mogła też częściowo wynikać z konkluzji samego Grotowskiego, który uznał okres parateatralny za najmniej udany w swym dorobku artystycznym.

Było to bardzo szczególne święto: ludzkie, ale niemalże sakralne, związane z pełnym wzajemnym „rozbrojeniem”. Jakie były wnioski? W pierwszych latach, kiedy gruntownie pracowała nad tym mała grupa – miesiącami i miesiącami – i kiedy następnie dołączali z zewnątrz tylko bardzo nieliczni nowi uczestnicy, zdarzały się rzeczy na pograniczu cudu. Jednakże kiedy później, kierowani tym doświadczeniem, robiliśmy to z trochę większą liczbą ludzi – lub też gdy grupa podstawowa nie przeszła wcześniej przez długi okres istotnej i odważnej pracy – funkcjonowały niektóre elementy, ale całość do pewnego stopnia popadała w uczuciową zupę między ludźmi czy też w rodzaj animacji²⁹⁰.

O trudnościach związanych z oceną tego okresu z perspektywy czasu pisze Tadeusz Kornaś:

Utrudnieniem w zrozumieniu tego okresu jest też postawa samego Grotowskiego, który po kolejnych doświadczeniach Teatru Źródeł i Dramatu Obiektywnego, po pracy nad sztuką jako wehikułem, zaczął marginalizować okres parateatru. Jego stosunek zmienił się zasadniczo. Ludwik Flaszen i Zbigniew Osiński zwrócili uwagę na drobną, ale niezwykle istotną rzecz. W książce *The Grotowski Sourcebook*, która zawiera najważniejsze wypowiedzi Jerzego Grotowskiego i wypowiedzi o jego pracy i która była „doglądana” przez Grotowskiego, stanowi więc niejako kanoniczną wykładnię jego kariery twórczej, znalazł się oczywiście tekst *Święto*. Problem tylko w tym, że jest on różny od tekstu, który publikowany był pod tym samym tytułem w latach siedemdziesiątych, jako swoisty manifest. Jak więc patrzeć na parateatr: czy przez pryzmat lat i kolejnych dokonań Grotowskiego, czy też tak, jak był postrzegany w czasie, w którym powstał?²⁹¹

Okres parateatralny był do tej pory ignorowany przez spadkobierców Grotowskiego. Świadectwem tego jest choćby fakt, opisany przez Ziółkowskiego²⁹², całkowicie arbitralnego doboru tekstów do włoskiej antologii Grotowskiego, *Testi 1968–1998*, w której pominięte zostały teksty z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W postawie Biaginiego i jego najnowszych poszukiwaniach widać więc całkowity zwrot w myśleniu o funkcji teatru, który od tej pory ma być przeznaczony nie tylko dla wykonawców, czy ewentualnie odbiorców spektaklu, ale także dla przypadkowego widza, którego próbuje się w pewien sposób wyrwać z jego rzeczywistości, którą twórca uważa za odrętwiającą.

Biagini przypomina tu trochę także Grotowskiego z okresu przedstawień, w którym polski reżyser eksperymentował z przestrzenią, poszukując możliwości odnowienia żywego

²⁸⁹ Grzegorz Ziółkowski, *Guślarz i eremita*, s. 351–352.

²⁹⁰ *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu*, [w:] *Teksty zebrane. Grotowski*, s. 839–840.

²⁹¹ Tadeusz Kornaś, *Parateatr*, cz. 1, „Didaskalia” 2002 nr 51–52 s. 49.

²⁹² Por. *Guślarz i eremita*, s. 351.

kontaktu z widzem i powrotu teatru do rytuału. Intencje Biaginiego są jednak nieco inne. Po pierwsze nie tyle tworzy on specjalną architekturę przestrzeni dla publiczności (tak jak robił to Grotowski z Jerzym Gurawskim – wybitnym architektem), czy narzuca publiczności pewną określoną funkcję²⁹³, ale poszukuje widza w miejscach, które w obecnych czasach są dla większości młodych ludzi atrakcyjniejsze niż teatr. Impreza w klubie, do czego również nawiązuje Biagini, jest jedną z modelowych sytuacji „teatru życia codziennego”²⁹⁴, w trakcie której konstytuują się rolę obserwatorów (tych co podpierają ściany, popijają drinki przy stolikach) i „wykonawców” – tych co tańczą. Według Richarda Schechnera „zabawa, podobnie jak rytuał, leży u podstaw performansu”²⁹⁵. Schechner zwraca też uwagę na bardzo istotny aspekt zabawy, który wiąże się z przeżytym doświadczeniem. Kiedy ktoś zostaje pochłonięty przez zabawę, w przypadku imprezy w klubie na przykład przez taniec, stapia się z nią i doświadcza tzw. przepływu (*flow*). Na zjawisko to pierwszy zwrócił uwagę amerykański psycholog Michály Csikszentmihályi²⁹⁶. Według badacza „przepływu”:

Optymalnym stanem doświadczeń wewnętrznych jest taki, w którym w świadomości panuje porządek. Zachodzi to wówczas, kiedy energia psychiczna – lub uwaga – jest zainwestowana w realne cele, i kiedy umiejętności są odpowiednio dopasowane do możliwości działania. [...] „Przepływ” to słowo, jakim ludzie opisują stan swojego umysłu, kiedy świadomość jest harmonijnie kierowana i kiedy chcą nadal robić to, co aktualnie robią, dla czystej satysfakcji wykonywania tej czynności²⁹⁷.

Młodzi ludzie poszukując rozrywki dążą do stanu zapomnienia, w którym przez jakiś czas mogą oderwać się od codzienności. Podczas imprezy, jeśli zabawa jest udana, poprzez taniec lub wtopienie się w samą sytuację, nawiązanie relacji z innymi, a nawet zwykłą obserwację, można dojść do takiego stanu, w którym czas się zatrzymuje, żyje się pełnią chwili. Nie jest to jednak reguła, impreza, jak wiadomo, może też potęgować poczucie samotności, odrębności od innych. Większość imprez, na co zwraca uwagę Biagini, jest nudna i nieudana. Wydaje się, że głównym celem *Electric Party* jest próba zmiany energii panującej w osobach, które uczestniczą w tym wydarzeniu. Tym razem cel, odwrotnie niż w przypadku

²⁹³ Tak jak to robił Grotowski np. w *Tragicznych dziejach doktora Fausta*, gdzie widzom poprzez odpowiednie usadzenie w sali przypisana była rola gości na pożegnalnej uczcie Fausta.

²⁹⁴ Koncepcja Ervinga Goffmana.

²⁹⁵ Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, s. 109.

²⁹⁶ Zob. Michály Csikszentmihályi, *Przepływ. Psychologia optymalnego doświadczenia*, przeł. Magdalena Wajda-Kacmajor, Biblioteka Moderatora, Taszów 2005, s. 190–191. Wyd. 1 – Michály Csikszentmihályi, *Przepływ. Jak poprawić jakość życia. Psychologia optymalnego doświadczenia*, przeł. Magdalena Wajda, Studio Emka, Warszawa 1996, a także Michály Csikszentmihályi, *Urok codzienności. Psychologia emocjonalnego przepływu*, przeł. Barbara Odymała, W.A.B., Warszawa 1998.

²⁹⁷ Cyt. za: Richard Schechner, *Performatyka*, s. 118.

opusów, stanowi praca z energią obserwatorów, a nie tylko, czy przede wszystkim, wykonawców. Biaginiego interesuje też kwestia badania relacji pomiędzy wykonawcami i pozostałymi uczestnikami, i różne związane z tym scenariusze. Jego praca może być też odczytana jako aktywna kontynuacja tego, co nostalgicznie zostało wyrażone we wcześniejszych opusach Workcenter (*The Twin: an Action in creation, An Action in creation, The Letter*), w których rozwijany był motyw listu z *Hymnu o Perle*. Historia ta, upraszczając, opowiadała o księciu wysłanym do obcego kraju, z misją odnalezienia Perły. Księżę pod wpływem uciech życia zapomniał o swoim celu, pogrążył się w głębokim śnie, z którego wyrwał go dopiero list rodziców. *Electric Party* jest jak wiadomość, list, który dociera do bardzo różnych osób. Wiadomość ta może być tylko intrygująca dla obserwatorów, a być może znaczy coś więcej – jest w stanie przenieść istnienie ludzkie z zatłoczonej i głośnej przestrzeni, która może być też utożsamiana z wnętrzem człowieka, w całkiem nowy wymiar – gdzie możliwe jest współbycie i czysta radość.

Uczucie radości można by zdefiniować w przypadku Workcenter jako rodzaj wewnętrznej harmonii. Richards zapytany przez Tatianę Mota Limę, jaki jest jego stosunek do humoru²⁹⁸, odpowiedział, że pewna jego doza jest wskazana, szczególnie gdy trzeba zdystansować się od trudnych relacji, które pojawiają się w pracy z innymi członkami zespołu. Humor w czystej postaci, jako środek komediowy, w opusach Workcenter nie występuje. Richards mówi za to o swoistej radości i harmonii, która może płynąć z samej pracy, która jednak nie powinna być mylona z ogólnym zadowoleniem wykonawców. „W prawdziwie profesjonalnej sytuacji naszym celem jest dobrze wykonana praca, a nie wzajemna sympatia”²⁹⁹.

2.3.2 *The Living Room* – publiczne *autopoiesis*

Twórcami koncepcji *autopoiesis* (autokreacji, z grec. *auto* – samo, *poiesis* – produkcja, kreacja) są Humberto Maturana (ur. 1928) i Francisco Varela (1946–2001) – chilijscy neurobiolodzy. Koncepcja ta odnosi się do systemów, które zdolne są do samoreprodukcji. Według Maturany i Vareli organizm ludzki należy rozumieć jako mieszankę tożsamości. Nie ma się jednej tożsamości, istnieje tożsamość systemu immunologicznego, systemu nerwowego, tożsamość na poziomie komórkowym. A jednak te poszczególne materialne struktury organizmu są podstawą do wyłonienia się poczucia istnienia, poczucia odrębności

²⁹⁸ Por. Thomas Richards, *Heart of practice*, s. 75.

²⁹⁹ Tamże, s. 92.

swego bytu. W sytuacji spektaklu³⁰⁰, kiedy wykonawca znajduje się przed widzem, ale także podczas rytuału, następuje swoista ponowna rekonstrukcja człowieka na poziomie biologicznym, fizycznym i psychicznym. W opusie *The Living Room* wykonawcy dążą do publicznej autokreacji obejmującą ciało i świadomość.

Do tej pory uwaga krytyki teatralnej zwrócona była głównie w stronę działań Richardsa, który funkcjonował jak swego rodzaju ikona zespołu Workcenter. To na nim bowiem spoczęła odpowiedzialność rozwinięcia poszukiwań pozostawionych przez Grotowskiego. Wydaje się jednak, że w obecnej działalności Workcenter to Biagini wytycza szlaki. W najnowszym przedsięwzięciu Richardsa *The Living Room* czuć jego wpływ. Aktorzy wraz z Richardsem prezentują zupełnie inne – właśnie radosne, a nie owiane tajemnicą – podejście do publiczności. Jacek Dobrowolski opisywał to spotkanie w następujący sposób:

Na performans wpuszczono nas do „livingu”, jak teraz lemingi w Polsce nazywają salon, i usadzono nas pod ścianami na krzesłach, kanapach i fotelach. Młodzi, urodziwi ludzie z kilku kontynentów, uśmiechając się miło, proponowali nam owoce, ciastka, kawę i herbatę, przynosząc je ze stołu w końcu sali, przed którym stał długi niski stolik, mający później pełnić funkcję ołtarza bez obiektów kultu, ale za to z darami. Ponieważ performerzy byli sympatyczni, udało im się stworzyć ciepłą atmosferę i rozluźnieni goście, pijąc i podgryzając, wodzili za nimi wzrokiem w oczekiwaniu na coś więcej³⁰¹.

Według Dobrowolskiego klamra użyta przez wykonawców w tym performansie oswaja widzów z rytuałem i „usuwa barierę pomiędzy żywym sacrum proponowanego rytuału a profanum stereotypowych zachowań codziennych”³⁰².

W nowym opusie Richardsa, oprócz bardziej przystępnej ramy, mamy odnaleźć także to, co stanowi sedno spuścizny Grotowskiego. *The Living Room* ma być wehikułem prowadzącym wykonawców ku przemianie energii, zdaniem Dobrowolskiego to „forma ekstatycznego rytuału przyzywania nie groźnych mocy, lecz miłującej siły”³⁰³. W najnowszym dziele – na co zwraca uwagę Dobrowolski – odnajdujemy stałe elementy pracy Workcenter – haitańskie pieśni, chóry i taniec *janwalu*.

18 czerwca 2016 roku miałam okazję obejrzeć *The Living Room* w sali Instytutu Grotowskiego w Studiu na Grobli we Wrocławiu. W tym miejscu chciałabym się odnieść przede wszystkim do towarzyszących mi ambiwalentnych odczuć i wrażeń. Mają one

³⁰⁰ Por. s. 254–255 tej pracy.

³⁰¹ Jacek Dobrowolski, *W żywym domu Grotowskiego*, s. 68.

³⁰² Tamże, s. 69.

³⁰³ Tamże.

znaczenie, gdyż ewidentnie zespół Workcenter stara się poprzez ten opus zbliżyć do widza, a nawet wyrzucić na nim wrażenie. W moim przypadku, z wyjątkiem jednej sceny, artystom nie udało się zbudować pomostu pomiędzy ich działaniami a moimi odczuciami – najprościej mówiąc „zjawisko indukcji” nie zaistniało. Nie pomogła w tym przyjacielska atmosfera, poczęstunek kawą i słodkościami, a wręcz przeciwnie, stół smakolików, za którym siedziałam, oddalił mnie od całego wydarzenia.

W książce *I sensi di un teatro* Kris Salata opisuje próbę tego samego opusu, w której miał okazję uczestniczyć w pokoju zwykłego mieszkania we Wrocławiu³⁰⁴. Według Salaty sytuacja domowej przyjacielskiej atmosfery pozytywnie wpłynęła na jego odbiór. Amerykański profesor dodaje też, że przejście od rozmowy i poczęstunku do pracy, było w przypadku *The Living Room* naturalną konsekwencją, w podobnych warunkach artyści mieli pracować w Valicelle, w swej siedzibie niedaleko Pontedery. Z opisu spektaklu zamieszczonego na końcu książki *I sensi di un teatro* dowiedzieć się można także, że codzienne zachowania i jakość relacji pomiędzy osobami może wzbogacić sztukę performansu. Artyści pytają: „Jak sprawić, by wspólna przestrzeń przebywania stała się żywa? Jak być z drugą osobą w sposób, w którym codzienność jest obecna, ale nie niszczy tego, co niecodzienne?”³⁰⁵.

W głównej sali Studia na Grobli specjalnie chyba wyszukane na tę okazję sofy, stoliki, dywaniki, filizanki i inne akcesoria przypominały bardziej awangardowy lokal, niż salon – pokój dzienny, który kojarzy się z najbardziej odświętnym czy oficjalnym pomieszczeniem w domu, do którego zaprasza się gości.

Przywołam teraz kilka momentów, które szczególnie zapamiętałam. Na początku opusu jedna z aktorek (Tara Ostiguy) usiadła na ławeczce i rozpoczęła śpiew, w chwilę później wstała, przeszła kilka kroków w stronę Richardsa, jej powieki zaczęły drżeć, aktorka zdawała się przechodzić w jakiś inny stan świadomości, osunęła się na ziemię, trzymając się za spódnicę i rozkładając w dwuznaczny sposób nogi. Pojawienie się Richardsa i dźwięki, które przy tym wydawał, kojarzyły się z ponownym narodzeniem jakiejś istoty, a akcja dziewczyny była niczym wejście w trans w celu przywołania ducha przodka. Potem w opusie Richards założył też stary plecak i stare buty, których używał w poprzednich pracach, podkreślając tym samym rolę drogi, którą przeszedł i związek z tym, co było dawniej. Próbując zrozumieć, co w tej akcji wywołało we mnie poczucie dystansu, myślę, że była to

³⁰⁴ Podczas pracy grupy w trakcie ich pobytu w Polsce w ramach festiwalu Zero Budget Festival, por. *I sensi di un teatro*, s. 17.

³⁰⁵ Por. tamże, s. 99.

nieprzystawalność sytuacji, to znaczy ja-widz za stolikiem z jedzeniem, a przede mną osoba, która wchodzi w odmienny stan świadomości.

W kulminacyjnym momencie opusu najmłodsza uczestniczka, która siedziała przez większość czasu wśród widzów, wstała i zaśpiewała *Dambala*, pieśń na cześć bóstwa węża, wykonywaną w poprzednich dziełach Workcenter przez Richardsa. Wraz z jej osobą i śpiewem, który podjęli także pozostali wykonawcy, pojawiła się nowa energia, której udało się do mnie przedrzeć. Była to energia czegoś odświętnego, emanacja radości z bycia razem i świętowania, ale też energia młodości i determinacji, która obecna była w śpiewie tej osoby.

Poszczególne pojedyncze pieśni śpiewane przez pozostałych performerów w Workcenter również były piękne, swym dźwiękiem przenikały całą przestrzeń, ale mój podziw dotyczył tu przede wszystkim jakości śpiewu (użycia rezonatorów), a nie czegoś więcej (ducha kogoś czy czegoś), co miało przejawiać się poprzez ten śpiew.

Docenić należy też fakt, że Richards nie jest punktem centralnym tego opusu, a przynajmniej nie w takim stopniu, jak w poprzednich dziełach. Każdy z wykonawców ma tu swój moment i swą pieśń połączoną z działaniem. Ogromna dojrzałość sceniczna emanuje z obecności Cécile Richards (małżonki Richardsa). To, co robiła w opusie i jak śpiewała, było dla mnie bardzo wiarygodne. Nie mogę też powiedzieć, że jej proces przeniknął do mnie, raczej mogłam tylko go obserwować (być świadkiem?), tego, co w niej zachodziło.

Rama opusu stworzona została tak, by nie było wiadomo, kiedy kończy się, a kiedy zaczyna sytuacja przyjęcia urodzinowego wykreowana przez artystów. Pod koniec wydarzenia rozległa się cisza, chwilę później słychać było delikatne odgłosy: napełniania filiżanki herbatą, stukania łyżeczką, odkorkowanie butelki. Dźwięki dochodzące z dwóch końców sali tworzyły muzyczną kompozycję, której częścią centralną była cisza. Wszystko przeprowadzone zostało na tyle subtelnie, że pojawił się wśród widzów ten rodzaj ciszy, w którym wiadomo, że wszyscy słuchają, nie myśląc o tym, czy już bić brawo. Dalej aktorzy roznosili szampana i częstowali widzów czekoladowym tortem, które Richards w trakcie opusu pokroił po stoczeniu walki z nożem, który wymknął mu się spod kontroli i niejako sam wbijał się w miękkie ciasto.

Po zakończeniu opusu jeden z wykonawców stał przez długą chwilę wpatrzony w widzów, potem jakby obudzony zaczął się wygłupiać, wykonał kilka rytmicznych kroków, jakiś śmieszny gest. Richards śmiał się z niego. Ten sam aktor położył się potem na podłodze, Richards przytrzymał jego nogi na ziemi. Być może po to, by go uspokoić, pomóc mu powrócić (do codzienności?). Po zakończeniu opusu Richards przysiadł naprzeciwko grupki widzów. Do jednej z nich, siedzącej na kanapie, zaczął się uśmiechać, widzowie, będący z

nim w interakcji, początkowe też się uśmiechali, ale potem wybuchnęli niekontrolowanym śmiechem. Potem Richards powtarzał ten zabieg z inną grupą osób, która zachowała jednak większy spokój. Przypominało to trochę jakąś akcję parateatralną. Pod sam koniec Richards usiadł naprzeciwko dwóch aktorek Teatru ZAR, początkowo próbował chyba znowu nawiązać kontakt z nimi za pomocą swej „gry uśmiechem”, ale potem widząc ich odmowną reakcję, zaczął z nimi po prostu rozmawiać. W tym momencie opus przeszedł z fazy odświętności, jakiejś dziwnej magiczności do codzienności. Widzowie powoli zaczęli się rozpraszać. Pozostali aktorzy przez cały ten czas kontynuowali roznoszenie szampana, ich chód był bardzo lekki, jakby cały czas poruszali się w rytmie wybrzmiałych w opusie pieśni. Miałam wrażenie, że ich świadomość i ciało musiały na nowo dostroić się do codzienności, do obecności widzów. Podobnie zresztą było z Richardsem. Wychodząc ze spektaklu, zadałam sobie pytanie: „co się właściwie wydarzyło, co miało oznaczać dziwne zachowanie performerów po zakończeniu opusu?”. A przede wszystkim: „jaki był cel tego, co zobaczyłam?”. Richards podchodzący do widzów, witający się z nimi (także ze mną) i jego współpracownicy, którzy próbują przenieść swój stan błogości na widzów, wydali mi się, choć wydaje się to paradoksem w sytuacji teatralnej, wystawieni na pokaz. Upublicznienie ich aktów autokreacji w moim przekonaniu sprawiło, że nie tyle zgubili swój wewnętrzny proces, co próbowali go w jakiś sposób sprzedać, choć być może są to zbyt mocne słowa. W moich wątpliwościach pojawia się pytanie, które Grotowski pozostawił bez odpowiedzi, o to, czy sztuka jako wehikuł może zostać połączona ze sztuką jako prezentacją. A także o to, czego może doświadczyć odbiorca? Czy obserwując np. praktykę jogi lub medytację można doświadczyć podobnego stanu, jaki towarzyszy osobie, która wykonuje ćwiczenia lub pogrąża się w sobie? Raczej nie. Obserwator ma szansę jednak (jeżeli chce) pracować nad zmianą swego sposobu obserwacji, może z biernego patrzenia zamienić się w kogoś, kto próbuje wewnętrznie utożsamić się z tym, na co patrzy. Nie chodzi mi jednak o zjawisko indukcji, które zachodzi mimowolnie, ale o zjawisko czynnego partycypowania, które zmienia samego obserwującego. Do wyjaśnienia tego zjawiska zbliżył się Grotowski, opisując na czym polega powołanie widza jako świadka³⁰⁶.

Konkretniejszej odpowiedzi na to, w jaki sposób jest to możliwe, dostarczają też badania Vareli. Chilijski neurobiolog, zainspirowany koncepcją Maurice’a Merleau-Ponty’ego, na początku swych poszukiwań zadał pytanie o to, jakie mechanizmy rządzą zjawiskiem percepcji? Badacz doszedł do wniosku, że zwierzęta, ale także ludzie percypują

³⁰⁶ Por. Jerzy Grotowski, *Teatr a rytuał*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 359.

zewnętrzną rzeczywistość po to, by wywołać w sobie reakcję na nią. Percepcja nie polega więc na chwytaniu rzeczywistości, ale na jej specyfikacji. Tym samym percypowanie rzeczywistości jest aktem jej stwarzania, dlatego obserwator zmieniając swe nastawienie na „czynne” jest w stanie doświadczać rzeczywistości oglądanej i przeżywać ją – wywołać reakcję. Problem leży jednak gdzieś indziej, w przypadku omawianego opusu ma się wrażenie, że wykonawcy chcieli przerzucić swoje doznania zmiany percepcji na percepcję widza, odmawiając im tym samym możliwości samodzielnego chłonięcia tego wydarzenia.

Nie można odmówić *The Living Room* precyzji i jakości wykonania, sam koncept wydarzenia, pomysły na niektóre sceny też wydają się trafione. Wydaje się, że nie pasuje tu tylko jeden element – próba przerzucenia na widzów swoich odczuć, swoich doznań. Nie udaje się więc – moim zdaniem – połączyć jednego końca łańcucha z drugim, sztuki prezentacji, ze sztuką jako wehikułem.

Rozdział III.

**Aktorstwo we współczesnych polskich teatrach
nurtu studyjno-laboratoryjnego:
w poszukiwaniu wspólnych wyznaczników**

3.1 „Polski teatr przemiany”, „teatr z ducha muzyki” a tradycja studyjna

Na polskiej mapie teatralnej istnieje grupa zespołów, których twórczość cechuje odwołanie do tych samych wzorców. Teatry, o których mowa, bardziej lub mniej świadomie nawiązują do linii tradycji wyznaczonej przez Jerzego Grotowskiego, a także wcześniejszych reformatorów teatru, takich jak Konstantin Stanisławski czy Juliusz Osterwa, a ich współczesnym odniesieniem jest przede wszystkim praca Europejskiego Ośrodka Teatralnego „Gardzienice” i jego założyciela Włodzimierza Staniewskiego.

Osobny nurt teatralny związany z powyższą linią tradycji został wyznaczony przez Dariusza Kosińskiego w książce *Polski teatr przemiany*. Założycielem nurtu „polskiego teatru przemiany” jest zdaniem badacza – Adam Mickiewicz. Cechą charakterystyczną omawianej tradycji jest traktowanie sztuki teatralnej jako narzędzia prowadzącego do duchowej przemiany wykonawcy. Sztuka rozumiana jako misterium wymaga od aktora wyjątkowej postawy, aktor bowiem obdarzony jest darem pośredniczenia pomiędzy sferą pozaracjonalną (sferą ducha i absolutu) a sferą doczesną, powołany jest do ucieleśniania tego, co niewidoczne i święte. Aktorstwo transformacji, według Kosińskiego, znalazło swoje przedłużenie w myśleniu Stanisława Wyspiańskiego, Reduty, a po nich – Grotowskiego.

Nurt „polskiego teatru przemiany” Kosiński wiąże z mniejszym zjawiskiem nazwanym „polskim teatrem muzyczności”³⁰⁷, którego głównym przedstawicielem są Gardzienice. Autor zastrzega, że jest to póki co próba zarysu kształtującego się, lecz jeszcze niewyraźnego modelu teatru. Kosiński dostrzega wiele punktów stykowych obu powyższych nurtów, tłumaczy jednak, jaka jest pomiędzy nimi podstawowa różnica:

W centrum polskiego teatru przemiany umieszczony jest człowiek podejmujący trud przejścia przez specyficzne doświadczenie o charakterze inicjacji, której modelem podstawowym jest chrześcijańskie nawrócenie stanowiące realizację wzoru Jezusa Chrystusa, przy czym wektor owego działania jest odwrotny od Chrystusowego (nie Bóg staje się człowiekiem, ale człowiek zmierza ku temu, co boskie) a jego metody mają charakter performatywny i organiczny. W centrum idei i praktyk teatralnych „Gardzienic” umieszczony zostaje nie człowiek i nie Syn Człowieczy, ale muzyczność przenikająca wszystkie sfery rzeczywistości. O ile mottem polskiego teatru przemiany mogłoby być (oczywiście różnie rozumiane) stwierdzenie Grotowskiego, że „istnieje człowiek, który poprzedza różnice”, o tyle motto Staniewskiego i „Gardzienic” mogłoby brzmieć: „istnieje harmonia, która łączy różnice”³⁰⁸.

³⁰⁷ Dariusz Kosiński, *Teatr z ducha muzyki – rzeka Gardzienice*.
³⁰⁸ Tamże, s. 125.

Kosiński skłania się tu w stronę rozdzielenia tradycji, której przedstawicielem jest Grotowski, od tej kształtowanej przez Staniewskiego, choć zastrzega, że jest to propozycja robocza. Wydaje się, że w pracy współczesnych zespołów obie tradycje znajdują swoje miejsce i czasami trudno klarownie rozdzielić wpływy obu twórców.

W kontekście badań profesora z Uniwersytetu Jagiellońskiego chciałabym przedstawić kilka własnych przemyśleń, dzięki którym być może uda się naświetlić to zjawisko z jeszcze innej strony, a mianowicie od strony tradycji studyjnej, która skłania do patrzenia na poczynania teatru przez pryzmat poszukiwań, kształcenia i postawy aktora. Ślady studyjności odnajduję w zjawiskach teatralnych reprezentujących „polski teatr przemiany” i tych wpisanych w projekt „teatru z ducha muzyki”.

Inne spojrzenie wiąże się też, w moim przypadku, z przyjęciem szerszej perspektywy dotyczącej nie tylko polskich, ale również włoskich zjawisk teatralnych. Dlatego kluczem do omówienia tych zjawisk nie mógł być tylko paradygmat romantyczny, który we Włoszech nie wywarł tak silnego wpływu na twórczość teatralną, jak w Polsce. Na tle badań przeprowadzonych przez Kosińskiego warto postawić pytanie, czy owa linia myślenia o sztuce jest domeną tylko naszej rodzimej tradycji (co sugeruje autor powołując się na silny wpływ tradycji romantycznej), a jeśli nie, jak tradycja „teatrów przemiany” objawia się w pracy zespołów zagranicznych. Zagadnienie to można by rozpatryć też jeszcze z innego punktu widzenia, pytając o to, czy recepcja Grotowskiego miała jakiś wpływ na wytworzenie się podobnego nurtu za granicą.

Głównymi bohaterami niniejszego rozdziału są artyści, którzy w różnym stopniu nawiązują do twórczości Grotowskiego i Staniewskiego: Teatr Pieśń Kozła (Wrocław), Teatr ZAR (Wrocław), Teatr CHOREA (Łódź), Studium Teatralne (Warszawa), Teatr Wiejski „Węgajty” (Węgajty) i Schola Teatru Węgajty (Węgajty). Pokróćce omówię też zjawiska zupełnie „świeże”, o charakterze *stricte* studyjnym – pracę Studia Dwoch Ścieżek tworzonego w ramach programu *Body Constitution*, wspieranego przez Instytut Grotowskiego, a także działalność Studia Matejki – prowadzonego również w Instytucie przez słowackiego artystę Mateja Matejkę. Na wybranych przykładach postaram się wskazać i opisać najważniejsze obszary ich pracy związane z obecnością fizyczną aktora i jej przedłużeniem w postaci śpiewu i/lub pracy z tekstem, a także przeanalizować ich stosunek do szeroko pojętej religijności, tradycji, kategorii muzyki i muzyczności.

Poszukiwanie wspólnych wyznaczników wiąże się z niebezpieczeństwem uogólnienia zjawisk, które w rzeczywistości nie poddają się łatwemu sklasyfikowaniu. Pomimo tego

wierzę, że próba syntezy pozwoli wyklarować jaśniejszy obraz dotyczący omawianego aktorstwa, ze wskazaniem na jego mniej i bardziej konstytutywne cechy.

Ze względu na bardzo dużą rozpiętość zjawisk teatralnych, które omawiam, przejawiającą się po pierwsze w liczbie spektakli, po drugie w liczbie podejmowanych przez artystów technik pracy nie jestem w stanie wyczerpać tego tematu. W opisie posługuję się więc wybranymi przykładami, które najlepiej, według mnie, obrazują pewne punkty charakterystyczne aktorstwa nurtu studyjno-laboratoryjnego. Staram się jednocześnie pokazać ten proces nie tyle szczegółowo, ile wskazując na rządzące nim zasady. Pierwsza część rozdziału ma charakter informacyjny – przedstawiam w niej najważniejsze fakty dotyczące działalności wybranych przeze mnie teatrów (daty założenia, spektakle, inicjatywy kulturalne), druga część poświęcona jest omówieniu zagadnień związanych z aktorstwem w tych grupach.

3.2 Przykłady polskich teatrów i projektów o charakterze studyjnym

Wybierając przykłady polskich zjawisk studyjnych kierowałam się kilkoma czynnikami. Po pierwsze są to zespoły, które bardzo wyraźnie w swej twórczości poprzez metody pracy z ciałem i głosem nawiązują do doświadczeń pracy Grotowskiego i Gardzienic, a ich twórczość przebiega według przyjętego przeze mnie wzorca studyjności: poszukiwań, kształcenia i postawy. Po drugie podstawową materią, z której tworzy się spektakle w tych zespołach, jest aktor, jego ciało i głos, a nie na przykład nowe technologie czy eksploracja plastyczna przestrzeni. Ostatnim kryterium jest kwestia lat praktyki. Grupy, o których piszę, prowadzą swoją działalność od co najmniej dziesięciu lat i dzięki swojej twórczości zdążyły zaznaczyć swoje miejsce na polskiej mapie teatralnej. Lista ta nie jest wyczerpująca. W środowisku studyjno-laboratoryjnym działa wielu artystów, którzy dopiero budują swoją tożsamość w tym nurcie. Należą do nich m.in. działania Dawida Żakowskiego – byłego aktora Studium Teatralnego (obecnie Stowarzyszenia Sztuka Nowa w Warszawie), Mateja Matejki – aktora Teatru ZAR, który prowadzi niezależnie Studio Matejka, a także przedstawienia Chóru Kobiet prowadzonego przez reżyserkę Martę Górnicką przy Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, którego działalność można by również rozpatrzeć w kontekście poszukiwań muzycznych Gardzienic. Do listy tych twórców można dodać także poszukiwania Przemysława Błaszczaka (aktora Teatru ZAR) w ramach prowadzonego przez siebie studia, w którym artysta wykorzystuje technikę aikido, i Jakuba Gontarskiego, który poprzez trening *capoeiry* poszukuje nowych rozwiązań aktorskich przydatnych w pracy z

ciałem i ruchem. Oba studia wpisane są w program badawczy *Body Constitution* stworzony przez Jarosława Freta (Teatr ZAR, Instytut im. Jerzego Grotowskiego). Istotne przy okazji omawiania aktorstwa postgrotowskiego, ale niewpisujące się w model teatru studyjnego ze względu na swój bardziej performatywny, niż teatralny charakter, są także poszukiwania polskich twórców *butō*, którzy rozwijają metody pracy z ciałem-umysłem. Na szczególną uwagę zasługuje tu działalność Teatru Performer i jego twórcy Pawła Dudzińskiego, który rozwinął technikę zwaną rytuałem intuitywnym inspirowaną w dużym stopniu pracą z ciałem, którą prowadził Grotowski. Temat ten podjęła Magdalena Zamorska w swej książce *Obecni ciałem. Warsztat polskich tancerzy butō*, do której odsyłam³⁰⁹.

Dotkliwy może też wydać się brak szerszego nawiązania do pracy takich zespołów, jak Teatr Remus, założony przez Katarzynę Kazimierczuk w Warszawie, inspirujący się pracą Odin Teatret, a także Akademii Ruchu, stworzonej przez Wojciecha Krukowskiego (1944–2014), których albo nie opisuję, albo opisuję szczątkowo, ze względu na ograniczoną objętość pracy, a także chęć przedstawienia dogłębniej wybranych przykładów włoskiego środowiska teatralnego. Ze względów etycznych i osobistych nie umieszczam też odniesień do twórczości Grzegorza Ziółkowskiego i prowadzonej przez niego PRACOWNI || ROSA w Poznaniu, a wcześniej Teatru Rosa, który współtworzyłam. W tym zakresie odsyłam do strony internetowej <http://grzeg-rosa.home.amu.edu.pl/>, a także do książek Ziółkowskiego *Teksty OD SERCA* i *Dwugłos O CISZY* (obydwie – Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław, 2016).

Poniższy opis pogrupowany jest według następującego schematu: najpierw teatry (w porządku chronologicznym), których liderzy współpracowali wcześniej z Gardzienicami (Teatr Pieśń Kozła, Teatr ZAR i Teatr CHOREA), następnie Teatr Wiejski „Węgajty”, którego główny założyciel Wacław Sobaszek nie współpracował nigdy ze Staniewskim; dalej opisana została twórczość Scholi Teatru Węgajty prowadzonej przez Wolfganga Niklausa, który co prawda pracował ze Staniewskim, ale jego zespół wyrosł bezpośrednio z doświadczeń związanych z Teatrem Węgajty. Na końcu „osobna wyspa”, to znaczy Studium Teatralne, które w odróżnieniu od powyższych przykładów, jako jedyne, nie eksploruje pracy z pieśnią w takim sensie, że pieśni stają się główną osią dramaturgiczną spektaklu (choć również Teatr CHOREA, czy Teatr Wiejski „Węgajty” odchodzą od tego sposobu pracy, ale wciąż pieśni są tu ważnym elementem). Założyciel Studium, Piotr Borowski, również współpracował z Gardzienicami, ale jego twórczość inspirowana jest przede wszystkim pracą z Grotowskim i Richardsem w Workcenter.

³⁰⁹

Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2014.

3.2.1 Teatr Pieśń Kozła

Teatr Pieśń Kozła został założony przez Grzegorza Brała i Annę Zubrzycką w 1996 roku we Wrocławiu. Zubrzycka pracowała ze Staniewskim od 1979 roku, a Bral od 1988. Po odejściu z Gardzienic artyści przez kilka lat prowadzili warsztaty, wykorzystując techniki poznane w tym zespole. Do 2002 roku siedzibą ich poszukiwań był Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych (obecnie Instytut im. Jerzego Grotowskiego). Od 2002 roku Teatr Pieśń Kozła działa jako stowarzyszenie (oficjalna nazwa Stowarzyszenie Kultury Teatralnej Pieśń Kozła), w tym samym roku twórcy otrzymali od miasta Wrocław własne miejsce do pracy – trzynastowieczny refektarz wrocławskiego klasztoru Dominikanów przy ulicy Jana Ewangelisty Purkyniego. Trzon aktorski zespołu stanowią bądź stanowili: Anna Zubrzycka (do spektaklu *Macbeth*), Gabriel Gawin, Rafał Habel, Ian Morgan, Anu Salonen, Julianna Bloodgood, Kacper Kuszewski. Obecnie z zespołem współpracują młodszy artyści: m.in. Emma Bonici, Monika Dryl, Paolo Garghentino, Katarzyna Timingeriu, Katarzyna Janekowicz, Dimitris Varkas.

Pierwszy spektakl *Pieśń Kozła – dytyramb*, oparty na *Bachantkach* Eurypidesa, zespół stworzył w 1997 roku. Głośne stało się natomiast drugie ich przedstawienie – *Kroniki. Obyczaj Lamentacyjny* (2001), które w 2004 roku otrzymało trzy nagrody na Festiwalu Fringe w Edynburgu (nagrodę The Guardian Best International Show Edinburgh, Scotsman Fringe First i Herald Angel). Oficjalna premiera kolejnego spektaklu *Lacrimosa* odbyła się w 2005 roku. Spektaklem tym zespół zakończył poszukiwania dotyczące „mitu ofiarniczego”. Kolejne dwa przedstawienia oparte są w większym stopniu na tekstach, choć nadal eksplorują ideę równowagi pomiędzy tekstem, ruchem i śpiewem. W 2008 roku powstał *Macbeth* będący adaptacją dramatu Szekspira, a w 2012 roku *Pieśni Leara* oparte na kanwie wybranych scen z dzieła angielskiego poety. Ten ostatni spektakl po raz drugi przyniósł uznanie zespołowi podczas festiwalu w Edynburgu (Fringe First, Herald Archangel oraz Musical Theatre Matters Award, a także pierwsze miejsce w rankingu wszystkich spektakli teatralnych wystawianych w Edynburgu prowadzonym przez The List). W spektaklu *Portrety Wiśniowego Sadu*, opartym na dramacie Antona Czechowa, Bral zaprosił do współpracy kompozytorów Guya Pearsona i Macieja Rychłego. W 2012 roku na bazie materiałów zebranych podczas wypraw do Szkocji powstał koncert *Return to the voice*. Do współpracy nad tym przedstawieniem Bral znów zaprosił Rychłego, a także muzyka Jeane-Clauda Acquavivę – założyciela korsykańskiej grupy *A Filetta*, i polską wokalistkę Annę Marię Jopek.

W Teatrze Pieśń Kozła powstał też spektakl *Umiłowanie / Dead Walk Love* (2015) wyreżyserowany przez Jadwigę Rodowicz-Czechowską. Ambasadorka teatru japońskiego sięgnęła po tekst *Umiłowanie ojczyzny* Yukio Mishimy, który opowiada o *seppuku*, rytualnym samobójstwie. Przedstawienie stworzone przez Rodowicz może być zwiastunem rozluźnienia autorskiej formuły tego teatru, gdyż po raz pierwszy w Teatrze Pieśń Kozła wyreżyserował spektakl ktoś inny niż Bral.

Oprócz prowadzenia zespołu, Bral jest dyrektorem artystycznym międzynarodowego festiwalu Brave Festival – przeciw wypędzeniom z kultury (w 2015 roku odbyła się jedenasta edycja tego wydarzenia). W latach 2004–12 zespół prowadził także działalność edukacyjną w ramach unikatowej formuły, którą były roczne studia aktorskie MA Acting realizowane we współpracy z Manchester Metropolitan University. Obecnie kurs aktorski prowadzony jest w ramach Bral School of Acting w Londynie we współpracy z Teatrem Pieśń Kozła.

3.2.2 Teatr ZAR

Historia Teatru ZAR rozpoczyna się w roku 1999 wraz z pierwszą wyprawą, którą Jarosław Fret (lider zespołu) i Kamila Klamut (aktorka) odbyli do Gruzji, Armenii i Iranu. Przy okazji tej podróży – której głównym celem było spotkanie z Mandejczykami, starożytną grupą gnostycką – artyści po raz pierwszy zetknęli się z gruzińskim śpiewem liturgicznym w Tbilisi. W 2000 i 2001 postanowili wrócić do Gruzji i pogłębić swoje poszukiwania. W wysokich partiach gruzińskiego Kaukazu spotkali lud Swanów, a także ich sięgającą początków naszej ery pieśń pogrzebową zar, od której teatr zapożyczył swoją nazwę. Okres rekonesansu, związany z kolejnymi wyprawami do Gruzji, ale także do Grecji (na półwysep Athos) i do Bułgarii, przelożył się na stworzenie pierwszego spektaklu Teatru ZAR *Ewangelie dzieciństwa* (pierwsze pokazy w 2003 roku). Pojawili się wówczas w zespole artyści, którzy przez wiele lat tworzyli trzon grupy: Ditte Berkeley, Aleksandra Kotecka, Ewa Pasikowska, Tomasz Bojarski, Przemysław Błaszczak, Nini Julia Bang, Tomasz Wierzbowski. Aż do 2006 roku *Ewangelie*³¹⁰ grane były w Brzezince – leśnej bazie Instytutu Grotowskiego. Następnie

³¹⁰ Na temat *Ewangelii dzieciństwa* ukazały się następujące teksty: Anna Krajewska Wieczorek, *Teatr ZAR z Wrocławia do Los Angeles*, „Przegląd Polski”, 7.12.2007; Wenzel Jones, *Gospels of Childhood*, „Ucla Live”, listopad 2007; Marvin Carlson, *The Gospels of Childhood at Brzezinka*, „Slavic and East European Performance”, styczeń 2007; Marta Pulter, *Uprzeźwienie pieśń – rozmowa z Jarosławem Fretem*, „Nietak-t”, 2010 nr 1; Marta Kufel, „A wy za kogo mnie uważacie?”, „Nietak-t”, 2010, s. 40–43; Dariusz Kosiński, *Song form beyond the dark*, „Performance Research” 2008 nr 13 (2), s. 60–75. Powyższe teksty, a także inne recenzje dotyczące pozostałych spektakli tego zespołu dostępne są na stronie: www.teatrzar.art.pl.

powstała wersja studyjna przedstawienia, prezentowana w Sali Teatru Laboratorium w Instytucie Grotowskiego.

Teatr ZAR rozpoczął też działalność warsztatową, początkowo skupiając się głównie na przekazie pieśni gruzińskich, z czasem rozszerzając swoje poszukiwania także na inne formy polifonii i monodii, czego wyrazem był cykl spotkań „Muzyka ducha. Tradycyjne formy polifoniczne i monodyczne w europejskiej i pozaeuropejskiej muzyce religijnej” (2004), podczas których artyści spotkali Natalię Polovynkę – ukraińską śpiewaczkę i aktorkę zajmującą się poszukiwaniami w obrębie irmosu – ukraińskich pieśni ortodoksyjno-chrześcijańskich.

Teatr ZAR przeprowadził też kilka zamkniętych sesji pracy, wymieniając się doświadczeniami z innymi grupami teatralnymi, np. z Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, z niemieckim Theaterlabor im Tor 6, a także z zespołem Farma v Jeskyni z Czech, z którego w późniejszym okresie do ZARu przeszedł słowacki aktor Matej Matejka. Od 2004 roku Teatr ZAR przeprowadził wiele sesji pracy w Polsce i zagranicą, a także prezentował swój spektakl na zagranicznych festiwalach (m.in. we Włoszech, Czechach i na Węgrzech). Cały ten okres, od powstania pierwszego spektaklu do premiery kolejnego przedstawienia, można uznać za proces doksztalcania się grupy w dziedzinie głosu, śpiewu polifonicznego i pracy z ciałem. Członkowie zespołu pogłębiali swój warsztat, współpracując z pedagogami zaproszonymi z zewnątrz, m.in. z Maciejem Kazińskim (znawcą chorału bizantyjskiego), Marianą Sadovską (ukraińską śpiewaczką i aktorką związaną wcześniej przez wiele lat z Gardzienicami) i Vivien Wood (znaną choreografką i tancerką z grupy DV8), ale także prowadząc prace wewnętrzne i udając się na indywidualne wyprawy (Błaszczak odbył rekonesans w Japonii, Pasikowska i Bojarski na Ukrainie, Berkeley w Hiszpanii). Grupa pojechała też kilkakrotnie na Korsykę w poszukiwaniu materiału muzycznego do nowego spektaklu. W tym czasie aktorzy stworzyli też swoje własne formuły warsztatowe, takie jak np. warsztat Berkeley i Matejki „Twórcze ciało” czy „Rzeka ciała” – Błaszczaka i Klamut.

W 2007 roku podczas festiwalu Fabbrica Europa we Florencji Teatr ZAR zaprezentował po raz pierwszy swój drugi spektakl *Cesarские cięcie. Próby o samobójstwie*, inspirowany twórczością Aglaji Veteranyi, a w warstwie muzycznej zbudowany z wielogłosowych pieśni korsykańskich, w które wpleciono wątki bułgarskie, rumuńskie, islandzkie i czeczeńskie. Polska premiera tego spektaklu miała miejsce podczas festiwalu Otwarcia, w grudniu tego samego roku. W 2007 roku teatr po raz pierwszy zaprezentował *Ewangelie...* w Stanach Zjednoczonych. Od 2008 roku oba spektakle pokazywane były tego samego wieczoru w formie dyptyku. W tym samym roku artyści odbyli podróż na Sycylię

gdzie mieli okazję wziąć udział w obchodach Wielkiego Tygodnia, podczas którego odbywają się *sacre reppresentazoni* (święte przedstawienia).

W 2010 roku powstał trzeci spektakl zespołu, *Anhelli. Wołanie*, będący hołdem dla Juliusza Słowackiego i nawiązujący do jego podróży z Neapolu do Ziemi Świętej. W lipcu tego samego roku Teatr ZAR po raz pierwszy pokazał wszystkie trzy spektakle jednego wieczoru w formie tryptyku. W 2010 roku zespół został uhonorowany Nagrodą Teatralną Wrocławia za *Ewangelie dzieciństwa. Tryptyk*. W 2012 roku spektakl *Cesarskie cięcie* otrzymał dwie nagrody na festiwalu Fringe w Edynburgu – the Herald Angel Award oraz the Total Theatre Award.

W 2011 roku odbyła się pierwsza sesja pracy Teatru ZAR w ramach programu „VoicEncounters”, który stał się podstawą kolejnego spektaklu tego zespołu: *Armine, Sister* (premiera 2013 rok) i otworzył całkowicie nowy obszar poszukiwań związany z historią i muzyką Armenii. Do Wrocławia zostali zaproszeni m.in. Aram i Virginia Kerovpyan (Armenia/Francja), oraz Mahsa Vahdat (Iran). W trakcie wielu sesji pracy, które toczyły się do 2013 roku, artyści wraz z ormiańskimi muzykami opracowywali trening i techniki wokalne związane ze śpiewem modalnym, którego cechą charakterystyczną jest postrzeganie muzyki jako nieprzerwanego strumienia dźwięku, a nie szeregu następujących po sobie nut lub motywów. Temat ludobójstwa i wypędzenia Ormian na początku XX wieku stał się nie tylko głównym motywem nowego spektaklu, ale także szeregu innych działań, takich jak wystawy i prezentacje fotografii, koncerty, pokazy filmowe i spotkania.

W 2012 roku w listopadzie odbyło się we Wrocławiu dwudniowe sympozjum „VoicEncounters. Moja milcząca siostra”, poświęcone temu tematowi. W cały szereg działań związanych z historią Ormian włączył się także Daisuke Yoshimoto – tancerz *butō*, współpracujący z ZARem przy projekcie *Łazarz* w 2003 roku. Tym razem Yoshimoto we współpracy z Fretem stworzył akcję zatytułowaną *Świadek*, wpisaną w przestrzeń zabudową szesnastoma kolumnami, stanowiącymi model świątyni ormiańskiej i wykorzystywanymi w spektaklu *Armine, Sister*.

W 2015 roku w ramach projektu *Armine, Sister* zaprezentowany został także dokument filmowy w reżyserii Nathalie Rossetti (Włochy) i Turiego Finocchiaro (Belgia), poświęcony Aramowi i Virginii Kerovpyan, a także ich staraniom mającym na celu przywrócenie tradycji ormiańskiego śpiewu. W filmie ukazana jest wyprawa Teatru ZAR do Anatolii, miejsca gdzie narodziła się ta muzyka, a także fragmenty spektaklu *Armine, Sister*.

3.2.3 Teatr CHOREA

Początki CHOREI odnajdujemy w Gardzienicach. Przy okazji pracy nad *Metamorfozami* pojawiła się w zespole Staniewskiego potrzeba stworzenia artystycznej rekonstrukcji muzyki antycznej. Tego zadania podjęli się Maciej Rychły i Tomasz Rodowicz. Z czasem artyści, niezależnie od pracy nad spektaklem, powołali Orkiestrę Antyczną – grupę, która wykorzystywała w swych koncertach materiał muzyczny *Metamorfoz*, ale także utwory skomponowane przez Rychłego, które nie weszły do spektaklu. Rodowicz rozpoczął też współpracę z walijskim zespołem tańca współczesnego Earthfall Dance, z którym Orkiestra Antyczna zrealizowała spektakl *Hode Galatan* (2003). W ramach Gardzienic działał też zespół Tańce Labiryntów prowadzony przez Dorotę Porowską i Elżbietę Rojek, który zajmował się tworzeniem tańca inspirowanego antyczną ikonografią. W 2003 roku Orkiestra Antyczna pozyskała grant z Unii Europejskiej w ramach programu Komisji Europejskiej „Kultura 2000” na projekt artystyczno-badawczy „Nieznane źródła muzyki europejskiej – antyczna Grecja”. W ramach realizacji projektu opublikowane zostały dwie książki – kluczowe dla zrozumienia muzyki starożytnej Grecji: *Muzyka w starożytnej Grecji i Rzymie* Johna Graya Landelsa oraz *Muzyka antycznej Grecji* Martina Westa, wydana została płyta CD Orkiestry Antycznej, a także zorganizowane zostały trzy seminaria muzykologiczne w Wiedniu, Warszawie i Poznaniu. Środki z grantu posłużyły też rekonstrukcji jedenastu instrumentów muzycznych. Podobnie jak w Scholi Teatru Węgajty, w ramach realizacji projektu grupa rozpoczęła owocny dialog z przedstawicielami nauki: m.in. z prof. Jerzym Danielewiczem (tłumaczem poezji i prozy antycznej Grecji), prof. Włodzimierzem Lengauerem (historykiem starożytności), prof. Mikołajem Szymańskim (filologiem klasycznym i znawcą kultury antycznej), a także udało się zespołowi zaprosić do Polski Martina Westa i Stefana Hagela z Austriackiej Akademii Nauk. W 2004 roku zostało powołane Stowarzyszenie Teatralne „Chorea” (posługujące się częściej zapisem i nazwą Teatr CHOREA) skupiające swoją pracę wokół trzech idei: badawczej *Zetezis*, dydaktycznej *Paideia* i artystycznej *Choreia*. W ramach programu artystycznego *Choreia* powstało wiele spektakli związanych z kulturą antyczną: m.in. wspomniany wcześniej *Hode Galatan*, *Tezeusz w labiryncie* (2004), *Po Ptakach* (2005) (na motywach *Ptaków* Arystofanesa), *Bakkus* (2006), *Śpiewy Eurypidesa* (2007), *Antygona* (2009). W tym samym czasie grupa wystawiała spektakle niezwiązane z kręgiem literatury antycznej Grecji: spektakl *Taniec Lasu* (2006), który współtworzyli tancerze *butō*, przedstawienie wyreżyserowane przez Pawła Passiniego

Sczeźli (2007) na podstawie życia i tekstów Tadeusza Kantora, a także *Gry (w) pana Cogito* (2008) będące adaptacją twórczości Zbigniewa Herberta.

Wyraźną cezurę w działalności CHOREI stanowi rok 2007, w którym artyści uzyskali stałą siedzibę w dawnych fabrykach Scheiblera przy ul. Tymienieckiego 3 w Łodzi, gdzie wraz z fundacją Łódź Art Center tworzą Fabrykę Sztuki.

Artyści z Rodowiczem na czele coraz częściej odwołują się w swych spektaklach do najważniejszych twórców teatralnych i myślicieli XX wieku (Kantora, Grotowskiego, Wyspiańskiego, Herberta, Wittgensteina), pytając o kondycję współczesnego człowieka. Idea antyku pozostaje wciąż ważnym odniesieniem artystycznym, ale dotyczy nie tyle materii, z której budowany jest spektakl (głównie antycznych tekstów, źródeł ikonograficznych), ale przyświeca treningowi i procesowi twórczemu, który wykorzystując różne współczesne techniki pracy aktora, próbuje łączyć je na zasadzie antycznej trójjedni.

W 2010 roku powstało przedstawienie *Grotowski – próba odwrotu*³¹¹, w którym Rodowicz postanowił sprawdzić, co dziś oznaczają idee Grotowskiego dla młodych ludzi, którzy nie mieli z nim ani z jego uczniami żadnej styczności.

Obecnie CHOREA prowadzi bardzo wielostronną działalność, oprócz spektakli i koncertów, a także przedsięwzięć edukacyjnych artyści coraz częściej organizują projekty skierowane do osób niepełnosprawnych (próba nauczania tańca osób niewidomych w spektaklu *Vidomi*), a także wykluczonych społecznie (projekt prowadzony w najbiedniejszych dzielnicach Łodzi *Oratorium Dance Project*, skupiający artystów różnych generacji, w sumie ponad dwieście osób, uznany przez mieszkańców Łodzi za najważniejsze wydarzenie kulturalne 2011 roku). W 2015 roku, o czym wspominałam w pierwszym rozdziale, Teatr CHOREA, wraz z PWSFTviT i Instytutem Muzyki i Tańca z Łodzi, wydał książkę *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu*.

3.2.4 Teatr Wiejski „Węgajty”

Nazwa Teatru Wiejskiego „Węgajty” pochodzi od podolsztyńskiej wsi. Teatr został utworzony w 1986 roku przez Wacława Sobaszka, Erdmute Sobaszek (wcześniej Henkys), Wolfganga Niklausa i Małgorzatę Dzygadło-Niklaus oraz Witolda Brodę i Katarzynę Krupkę.

Węgajty określają się mianem teatru wiejskiego zakorzenionego w kulturze i rytmach życia wyznaczanych przez kalendarz obrzędowy wsi.

³¹¹ Por. Tadeusz Kornaś, *Po Grotowsku. Stowarzyszenie Teatralne Chorea w Łodzi. „Grotowski – próba odwrotu”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, 2010 nr 100, s. 66–67.

Teatr ten nie został stworzony w próżni, jego powstanie wiązało się z wieloletnim procesem przygotowawczym, na który złożyły się działania Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej „Pracownia” (1977–81) na czele z Sobaszkim, a także udział Sobaszka w realizacji *Special Project* w Teatrze Laboratorium (1973). Duże znaczenie dla osiedlenia się grupy artystów w Węgajtach miała też akcja *Podróż do domu* zorganizowana przez Ewę Wołoczko i Krzysztofa Łepkowskiego, podczas której twórcy skupieni wokół „Pracowni” odwiedzali opuszczone i bardzo często zdewastowane podolsztyńskie domostwa. Tadeusz Kornaś wyjaśnia³¹², że akcja ta pośrednio była wynikiem politycznego układu z 1970 roku pomiędzy PRL i RFN, w ramach którego ludność zamieszkująca Kaszuby, Mazury, Warmię i Śląsk mogła wyjechać do Niemiec, uzyskując obywatelstwo tego kraju. W wyniku migracji wiele domów zostało porzuconych, później kilka z nich, m.in. siedziba Teatru Wiejskiego Węgajty, zostało wykupionych przez członków „Pracowni”.

Pierwsze lata teatru w Węgajtach znamionuje bardzo owocna współpraca pomiędzy Sobaszkim – reżyserem i aktorem, a Wolfgangiem Niklausem – muzykiem i aktorem. Niklaus studiował teatrologię, etnologię i romanistykę w Wiedniu. W czasie studiów kształcił się też jako aktor w Dramatisches Zentrum. Niemieckiego pochodzenia artysta również spotkał Grotowskiego. W latach 1979–80 odbył staż w Teatrze Laboratorium, a w 1980 roku był jego asystentem w Centrum Poszukiwań Teatralnych w Pontederze. W kolejnych latach (1981–85) Niklaus pracował jako aktor i muzyk w Gardzienicach, gdzie poznał swoją przyszłą żonę, absolwentkę architektury i studentkę scenografii u Józefa Szajny w Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych – Małgorzatę Dzygadło.

Węgajty występowały na wielu krajowych i międzynarodowych festiwalach. W roku 1993 uzyskały główną nagrodę na międzynarodowym festiwalu teatralnym w Cieszynie Na Granicy.

Dzieje Węgajt to nie historia kilku, ale kilkunastu spektakli. Na pierwszy etap twórczości teatralnej złożyły się trzy przedstawienia stworzone przy udziale Niklausa: *Historie Vincenza* (1988) – spektakl oparty na tekście *Na wysokiej połoninie* Stanisława Vincenza, *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi* (1992) – przedstawienie czerpiące m.in. z *Doliny Issy* Czesława Miłosza, oraz *Opowieści kanterberyjskie* (1996) nawiązujące do klasycznego tekstu angielskiego autora Geoffreya Chaucera. W spektaklach tych artyści odwoływali się do korzeni huculskich i chasydzkich, a także polskiej tradycji ludowej, w *Opowieściach kanterberyjskich* oprócz ludowych pieśni pojawiły się także średniowieczne wątki muzyczne

³¹² Zob. więcej Tadeusz Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat Liturgiczny*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2012, s. 191.

m.in. ze zbioru *Carmina Burana*. Tekst angielskiego poety okazał się niezwykle bliski mieszkańcom pobliskich wsi, bo jak pisze Kornaś „*Opowieść przekupnia relikwii* – historia o trzech hultajach, którzy chcieli zabić śmierć, zapisana w XIV wieku przez Chaucera, została odnaleziona podczas wyprawy jako historia «tutejsza», opowiadana przez jednego z mieszkańców wsi (Aleksandra Chudziaka)”³¹³.

Kolejny etap poszukiwań Teatru Wiejskiego Węgajty Sobaszek kontynuuje bez udziału Niklausa (który w 1994 roku zajął się pracą w Scholi Teatru Węgajty). Teatr zmienia też nazwę z Teatru Wiejskiego Węgajty na Teatr Węgajty/Projekt Terenowy w ramach, którego powstały spektakle „teatru stacyjnego”³¹⁴: *Missa Pagana* Edwarda Stachury (2001) i *Upiorny całun* – widowisko plenerowe wg *Dziadów* Adama Mickiewicza (2002), a także spektakle studyjne: m.in. *Kalewala – fragmenty niepisane* (2000), *Syncyzna* (2004) na podstawie *Ślubu* i *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza. Jednym z ciekawszych nowszych przedstawień jest *Prolog Komedii* (2010), na podstawie poezji Wisławy Szymborskiej i wypowiedzi Anny Wojtyniak – wieloletniej przyjaciółki teatru, zwanej Panią Andzią.

Działalność Węgajt obejmuje też edukację, realizowaną w ramach Innej Szkoły Teatralnej (IST), która kończy się spektaklem dyplomowym pokazywanym podczas festiwalu Wioska Teatralna (od 2003 roku). W oparciu o działania IST powstały przedstawienia poruszające tematykę ekologiczną: *Woda 2030* (2010), *Ziemia B* (2011), *Ogień, kryzys...* (2012), *Powietrze e(ks)misje*, a także kolejne przedstawienia inspirowane aktualną sytuacją społeczno-polityczną: *Wielogłos* (2014), *Mniej* (2015), *Godzina Zero* (2016). Uczestnicy szkoły przechodzą też cykl warsztatów przygotowujących ich do udziału w wyprawach i odgrywaniu scenek podczas kolędowania, zapustów i alilujek, stanowiących bardzo ważny element aktywności grupy.

Działalność teatru coraz silniej związana jest z kontekstem społecznym i politycznym. Artyści współpracują z bezdomnymi, z mieszkańcami Domu Opieki Społecznej w Jonkowie, prowadzą warsztaty dla dzieci uświadamiające im ich przynależność kulturową. W swych spektaklach poruszają aktualne problemy polityczne (np. wydarzenia na kijowskim Majdanie, wojna na Ukrainie) i ekologiczne (głos w sprawie maltretowania zwierząt, klęska żywiołowa w Czarnobylu). Sobaszkowi bliska jest dziś idea „teatru potrzebnego”, która według Kornasia sytuuje ten teatr na pograniczu sztuki i terapii.

³¹³ Tamże, s. 241.

³¹⁴ Określenie Tadeusza Kornasia stosowane w odniesieniu do spektakli Projektu Terenowego, które toczą się w drodze, w naturalnym krajobrazie danego miejsca.

3.2.5 Schola Teatru Węgajty

Schola Teatru Węgajty powstała 1994 roku w ramach Stowarzyszenia Teatr Wiejski „Węgajty” i Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie. Zespół tworzy międzynarodowa grupa profesjonalnych śpiewaków, aktorów, muzyków, plastyków, teatrologów i muzykologów. Oprócz Niklausa – reżysera i aktora – zespół współtworzą lub współtworzyli m.in. Dżygadło-Niklaus, zajmująca się kwestiami scenograficznymi, muzycy i muzykolodzy Marcin Bornus-Szczyciński, Marcel Pérès, Maciej Kaziński, Robert Pożarski, a także aktorka i znawczyni klasycznej indyjskiej formy teatralnej *kudijattam*, Anna Łopatowska – odpowiedzialna za plastykę gestu³¹⁵.

Działalność Scholi skupia się na praktykowaniu chorału gregoriańskiego i konfrontowaniu go z żywą tradycją liturgii. Dramat liturgiczny jako forma muzyczna i teatralna podejmowany był przez wielu muzyków i artystów. Warto przypomnieć chociażby inscenizacje Kazimierza Dejmka: *Grę o Herodzie*, *Grę o rzezi Niewiniątek* i *Grę o Męce i Zmartwychwstaniu*. Według Tadeusza Kornasia – badacza, który najdogłębniej poznał i opisał działalność Scholi – unikatowość tego przedsięwzięcia polega na próbie włączenia dramatu liturgicznego ponownie do liturgii, z obecnością kapłana i wiernych. Takie próby nie pojawiały się od czasów soboru trydenckiego, który wyparł dramatyzację ze struktury mszy. We współczesnym kościele rzymskokatolickim, na co zwrócił uwagę Kornas, obecność sztuki *ars celebranti*, a także śpiewu wysokiego w postaci chorału gregoriańskiego została wyparta przez proste pieśni przystępne dla rzeszy wyznawców³¹⁶.

Schola przygotowała kilka cykli dramatów liturgicznych: *Ordo Stellae* (1995) – według manuskryptu z Fleury, XII wiek; *Planctus Mariae* (1995) – według manuskryptu z Cividale, XIV wiek; *Ludus Paschalis* (1995) – według manuskryptu z Brzegu i manuskryptu z Fleury, XIV wiek; *Ludus Danielis* (2000) – według manuskryptu z Beauvais, XII wiek; *Missa Aurea / Ordo Annuntiatione* (2001) – według manuskryptu z Cividale, XIV wiek; *Ludus Passionis* (2003) – według manuskryptu *Carmina Burana* z Benediktbeuern, XIII wiek; *Miracula Sancti Nicolai* (2007) – według manuskryptu z Fleury, XII wiek i *Trzech młodzińców w piecu ognistym* (2011) – według *Księgi Daniela*. Ostatnia dzieło Scholi *Trzech młodzińców w piecu ognistym* było inscenizowane w średniowieczu w kościele prawosławnym, ale zdaniem Kornasia również tę inscenizację można wpisać w definicję

³¹⁵ Zob. Anna Łopatowska, *Kudijattam*, „Dialog” 1985 nr 10, 11, 12, s. 149–160, 127–131, 121–133.

³¹⁶ Por. Tadeusz Kornas, *Między liturgią, koncertem, a teatrem*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012 nr 107, s. 97–98.

„dramatu liturgicznego” sformułowaną przez Karla Younga („dzieło prezentowane we wnętrzu kościoła, mające ścisły związek z nabożeństwem liturgicznym (a więc śpiewane), w którym – i jest to warunek szczególny – uczestnicy dramatu odgrywają określone postaci”³¹⁷).

W 1996 roku Schola powołała projekt Międzynarodowe Spotkania „Dramat i Liturgia” (International Meetings on Drama and Liturgy – IMoDaL), który pozwolił nadać formalne ramy całemu przedsięwzięciu. Podczas realizacji projektu Schola organizowała spotkania, warsztaty i prezentacje skupiające specjalistów z różnych dziedzin: muzykologów, osoby duchowne i znawców chorału.

Oprócz wystawiania i rekonstrukcji dramatów liturgicznych Schola prowadzi badania dotyczące tradycyjnych pieśni i obrzędów paraliturgicznych zapoczątkowanych w XIII wieku, zachowanych w tradycji ustnej dzięki bractwom śpiewaczym. W ramach tych poszukiwań powstały koncerty: *Joculatores Dei* (2000), *Kanty i psalmy* (2002). W przedsięwzięciu Dom Tańca (od 2005) z kolei Schola popularyzuje muzykę tradycyjną i taniec biesiadny wśród mieszkańców miast.

Schola zajmuje wyjątkowe miejsce na tle pozostałych opisywanych przeze mnie zjawisk teatralno-studyjnych. Nie jest to zespół teatralny, ale stosunkowo luźna grupa, złożona z nauczycieli, mentorów i specjalistów w różnych dziedzinach sztuki i nauki, a także wykonawców z mniejszym doświadczeniem i wiedzą – wszystkich skupionych wokół konkretnego przedsięwzięcia, jakim jest wystawienie dramatu liturgicznego. Członkowie Scholi na co dzień wykonują różne zawody, często niezwiązane z działalnością artystyczną. W Scholi nie praktykuje się pogłębiania rzemiosła aktorskiego *sensu stricto* poprzez osobny trening niezwiązany ze spektaklem. Członkowie zespołu odgrywają co prawda postaci, uczą się gestów i muszą radzić sobie z zadaniami aktorskimi, ale dokonują tego na potrzeby inscenizacji, nie czyniąc (przynajmniej w większości przypadków) pracy aktorskiej swoim głównym projektem życiowym. W tym wypadku to praca nad spektaklem staje się szkołą aktorską.

Scholę z powodzeniem można zaliczyć do zjawisk teatralno-studyjnych z jeszcze jednego powodu. Choć akcent przesuwają się tu na studiowanie muzyki tradycyjnej i świeckiej, głównym punktem dojścia pozostaje inscenizacja teatralna. Proporcje pomiędzy teatrem, muzyką i liturgią zostały ustanowione, na co zwrócił Kornaś, również w tytule projektu Międzynarodowe Spotkania Dramatu i Liturgii, w którym „podkreślone zostało pierwszeństwo aspektu teatralnego”³¹⁸. Kolejne inscenizacje Scholi cechuje ponadto coraz

³¹⁷ Cyt. za: tamże, s. 98.

³¹⁸ Tadeusz Kornaś, *Schola Teatru Węgajty*, s. 260.

większa teatralność, będąca efektem studiów nad gestem i postawą ciała, kostiumami, atrybutami i przestrzenią gry.

3.2.6 Studium Teatralne

Losy Piotra Borowskiego – założyciela Studium Teatralnego – od samego początku są związane z nurtem teatru studyjno-laboratoryjnego. W 1975 roku Borowski rozpoczął współpracę z Jerzym Grotowskim. W ramach okresu parateatralnego brał udział w przedsięwzięciu *Special Project*, a także w spotkaniach Uniwersytetu Poszukiwań Narodów we Wrocławiu. W latach 1977–79 Borowski pracował jako aktor i muzyk w Gardzienicach. Na przełomie 1980 i 1981 roku twórca wraz z Sergiem Hernandezem, Elżbietą Majewską i Wandą Wróbel wyruszył na „Wyprawę zimową” w okolice Białegostoku, podczas której twórcy prezentowali spektakl *Już odchodzimy*. 27 lat później materiały zebrane podczas tej wędrowki, głównie pieśni i opowieści mieszkańców tamtejszych wsi, posłużyły Borowskiemu do stworzenia filmu zatytułowanego *Koniec Pieśni* (2007).

W roku 1985 Borowski wznowił współpracę z Grotowskim i stał się członkiem Workcenter of Jerzy Grotowski w Pontederze we Włoszech (do roku 1993), gdzie współtworzył *Akcję* – ostatnie dzieło Grotowskiego. Po powrocie do Polski Borowski rozpoczął pracę m.in. ze studentami wiedzy o teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej i Uniwersytetu Warszawskiego w Sali Laboratorium Zamku Ujazdowskiego (1995). W efekcie tych poszukiwań powstał pierwszy spektakl zespołu *Miasto* – uhonorowany nagrodą recenzentów „Gazety Wyborczej” na Międzynarodowych Konfrontacjach w Lublinie w 1997 roku. Przedstawienie to było wyrazem poszukiwań przez artystów własnej tożsamości, odpowiedzenia samemu sobie na pytanie, kim chcieliby być.

W 1996 roku Studium Teatralne przyjęło formalny status stowarzyszenia, co było związane m.in. z przeniesieniem się do własnej siedziby. Od tamtej pory Borowski pracuje w budynku na ulicy Lubelskiej na warszawskiej Pradze w okolicy Dworca Wschodniego, w pomieszczeniach, w których dawniej mieściła się szwalnia.

Kolejne przedstawienie, *Północ* z 1998 roku, inspirowane *Dziadami* Mickiewicza, wyrażało niepewność, w którą stronę ma podążać jednostka, jakie wartości uznać za ważne. Z kolei w spektaklu *Człowiek* (2001) na motywach książki Martina Bubera *Gog i Magog. Kronika chasydзка*³¹⁹ artyści mówili o potrzebie zmierzenia się ze źródłami współczesności,

³¹⁹

Przeł. Jan Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

które przeniknięte są śladami fanatyzmu religijnego, komunizmu i faszystów, powodując narastającą agresję. U źródeł spektaklu *Parsifal* (2004) przywołującego imię fikcyjnego średniowiecznego bohatera tkwiło pytanie: „Jakiego człowieka pragniesz zobaczyć w teatrze?”³²⁰. W latach 2005 i 2006 powstały spektakle: *Hamlet* i *Henryk Hamlet Hospital (H.H.H.)*. Praca nad szekspirowskim motywem *Hamleta* była przedłużeniem poszukiwań dotyczących tożsamości człowieka, który nie tyle aktywnie poszukuje swojej ścieżki, bo pewne czyny już podjął, ale próbuje zmierzyć się z ich konsekwencjami. Struktura spektaklu stwarzała możliwość wplecenia różnych tekstów i motywów – reportaży, fragmentów *Łaknąć* Sary Kane, historii zaczerpniętej z biografii tancerza i choreografa chorego na schizofrenię Wacława Niżyńskiego, które miały odbijać wątki z życia Hamleta. Kolejny spektakl, *Bramy raju. Krucjata dziecięca* (2007), powstał na podstawie dwóch tekstów: *Krucjata dziecięca* Marcela Schwoba i *Bramy raju* Jerzego Andrzejewskiego. Motyw krucjaty uzbrojonych dzieci, które miały wyzwolić spod okupacji pogan grób Jezusa, był okazją do ponowienia pytania o fanatyzm religijny. Spektakl ten wyreżyserował Paweł Passini – reżyser po Akademii Teatralnej w Warszawie, który angażuje się w działania teatrów nurtu studyjno-laboratoryjnego³²¹. W powieści *Bramy raju* artyści odnaleźli motyw zagubionego człowieka i dlatego postanowili zwrócić się w stronę marginesu społecznego, osób bezdomnych, a także zapomnianych czy zaniedbanych zakamarków Warszawy. W spektaklu wykorzystane zostały materiały filmowe nakręcone przez aktorów Studium, w których słyszymy m.in. teksty Andrzejewskiego wypowiedziane przez bezdomnych. Ślady zaangażowania zespołu w los młodego współczesnego człowieka odnajdujemy również w nowszych spektaklach grupy. *Linia powrotu* (2010) to studium człowieka, który od dzieciństwa utożsamia się z postacią szekspirowskiego Ariela z *Burzy*. Kolejne dwa spektakle oparte zostały na motywach tekstów Hanny Krall: realizując *Co się stało z naszą bajką?* (2012), zespół Studium współpracował z grupą warszawskich licealistów, a w spektaklu *Król Kier znów na wylocie?* (2014) opowiedział o losach młodej Żydówki. Przy okazji pracy nad tym spektaklem artyści stworzyli polichromię umieszczoną na drewnianej podłodze sali, będącą kolażem dwóch malowideł, które Borowski widział w starych drewnianych bożnicach w miejscowości Horb i w okolicach Chodorowa na Ukrainie. Obraz ten pozostawiono i odtąd jest stałym elementem wystroju sali w Studium.

³²⁰ Zob. Piotr Borowski, *Studium Teatralne*, „Konteksty” 2009 nr 1-2, s. 319.

³²¹ Paweł Passini współpracował też z Teatrem CHOREA przy spektaklu *Tezeusz w Labiryncie* i występował w chórze we wczesnych pokazach *Ewangelii dzieciństwa* Teatru ZAR. Obecnie Passini jest twórcą Teatru neTTTheatre. W 2013 roku został laureatem nagrody im. Konrada Swiniarskiego za reżyserię spektaklu *Morrison/Śmiercisyn*.

Ostatnią premierą zespołu jest przedstawienie *Party take (a) part* (2015) będące hołdem dla zmarłego Wojciecha Krukowskiego – założyciela Akademii Ruchu, a przy tym spektaklem wieńczącym dwudziestoletnią historię poszukiwań zespołu.

Studium Teatralne swoją przestrzeń wykorzystuje też jako miejsce dialogu o sztuce i związanej z nią historią ludzi. W 2011 roku Borowski rozpoczął cykl spotkań plastyczno-teatralnych w ramach projektu *Historia jednego obrazu*, podczas którego prezentowane są pojedyncze obrazy z prywatnych kolekcji warszawskich rodzin. Pierwsze spotkanie poświęcone zostało dziełu Stanisława Ignacego Witkiewicza *Pejzaż australijski*, pochodzącemu z 1923 roku. Przy okazji tych dyskusji kolekcjonerzy opowiadają historię obrazu, a także swojego życia i swoich rodzin. Spotkaniom towarzyszą koncerty, prezentacje filmów, a także akcje teatralne.

3.3 Postawa: zwrot ku tradycji, romantyzm, antyk

W twórczości współczesnych zespołów inspirowanych się dokonaniem Grotowskiego i Gardzienicami wspólna jest tendencja do patrzenia wstecz. Przeszłość ma dwa główne punkty węzłowe, do których wracają w różnym zakresie wspomniani artyści. Bliższy obszar to epoka romantyzmu, dalszy wyznaczają mity antycznego świata związane z kulturą starożytnej Grecji. Obydwie epoki, pomimo oczywistych różnic, charakteryzuje podobny obraz człowieka, którego życie określano nie tylko przez pryzmat materialności istnienia, ale przede wszystkim przez wątki pozaracjonalne: wierzenia i poszukiwanie kontaktu z tym, co pozaziemskie.

Grotowski odwołując się w swej twórczości (przede wszystkim w *Dziadach*, *Kordianie*, *Tragicznych dziejach doktora Fausta* i *Księżu Niezłomnym*) do epoki romantyzmu pisał:

Bardzo trudno państwu wytłumaczyć, na czym dla nas wszystkich i dla mnie polega przemożna siła owej tradycji polskiego romantyzmu. Był to romantyzm niewątpliwie różny od francuskiego; była to sztuka niesłychanie dotykana, bezpośrednia, a zarazem dysponująca swoistym skrzydłem metafizycznym: chciała wyjść poza sytuację codzienną, by odsłonić szerszą perspektywę egzystencjalną ludzkiego istnienia, to, co można by nazwać poszukiwaniem przeznaczenia³²².

³²²

Jerzy Grotowski, *Teatr a rytuał*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 365.

Grotowski odnajdywał w tekstach romantycznych źródło żywej tradycji, która jest w stanie oddziaływać na współczesnego człowieka i ukierunkować go. Fascynacja dziełami romantyzmu przeplatała się u niego z ich kontestacją.

Autorzy, wielcy autorzy przeszłości, byli dla mnie ogromnie istotni, nawet jeśli z nimi walczyłem [...] rozmawiam z tobą jak z moim pradziadkiem. Czyli, że toczę rozmowę z przodkami. A z moimi przodkami nie zgadzam się, to oczywiste. Ale jednocześnie nie mogę ich się wyprzeć. Oni są moim fundamentem; są moim źródłem³²³.

– pisał Grotowski o Słowackim i Calderónie, traktując twórców wcześniejszych epok nie tylko jako źródło inspiracji artystycznej, ale – co sam podkreślał – jak przodków, kogoś z rodziny. Tradycja pojmowana była w tym przypadku jak wielkie drzewo genealogiczne, po którego konarach i pniu można dojść do tego, co było przedtem – do korzeni.

Bardzo inspirującą, a jednocześnie kontrowersyjną³²⁴ pracą, która porusza kwestię związków teatru z duchami przodków, a przy tym przedstawia w nowym świetle relacje pomiędzy epoką romantyzmu, kulturą antycznej Grecji i współczesnością, jest książka Leszka Kolankiewicza *Dziady. Teatr święta zmarłych* (Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999). Kolankiewicz ukazuje w niej punkty styczne tradycji greckiej i słowiańskiej związane z wierzeniami, które w obu kulturach miały wymiar politeistyczny. Badacz, odwołując się do II części *Dziadów*, przypomina też, że obrzęd ten – odprawiany na Litwie, w Prusach i w Kurlandii – podobnie jak w starożytnej Grecji nazywany był uczcą kozła, podczas której w zamian za odpuszczenie grzechów zabijano kozła, spożywano go, a resztki zakopywano dla zmarłych. Głównym celem studium Kolankiewicza jest odczytanie *Dziadów* Mickiewicza jako projektu „teatru święta zmarłych”, w którym poprzez sztukę spełnia się obrzęd pamięci o tych, którzy odeszli. „Dzieło sztuki i obrzęd równocześnie, niezmienny wzór – przecież tym właśnie miała być, według Zygmunta Kubiaka, tragedia grecka i tym wydają się *Dziady* Mickiewicza”³²⁵ – pisze Kolankiewicz. Zdaniem autora *Samby z bogami*, Mickiewicz tworząc *Dziady* jako projekt teatralny, stworzył kulturze słowiańskiej możliwość powrotu do zapomnianego obrzędu kulturowego. Podzielając opinię Zbigniewa Majchrowskiego – autora

³²³ Jerzy Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 799.

³²⁴ Kontrowersyjna na dwóch poziomach: Kolankiewicz stanowczo polemizuje w niej ze Zbigniewem Raszewskim, co sprawiło, iż szereg osób, m.in. Rafał Węgrzyniak czy Tomasz Kubikowski, uznało, że Kolankiewicz chce w miejsce historii teatru (a więc głównego projektu Raszewskiego) wstawić antropologię teatralną, jako podstawowy sposób myślenia o teatrze i uprawiania teatrologii w Polsce. Kolankiewicz krytykował też wybitnych badaczy literatury romantycznej m.in. Ryszarda Przybylskiego i Alinę Kowalczykową za brak uwzględniania w ich pracach wniosków wyciąganych z badań teatrologicznych.

³²⁵ Leszek Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 223.

książki *Cela Konrada* poświęconej różnym realizacjom *Dziadów* w polskim teatrze – Kolankiewicz przekonuje, że dramatu Mickiewicza nie da się już dłużej odczytywać tylko w perspektywie „monumentalnej”³²⁶, szczególnie w obliczu rozwoju teatrologii, praktyki scenicznej i antropologii kultury³²⁷. Projekt *Dziady*, zdaniem badacza, zostaje w XX wieku podjęty i zrealizowany przez wielu artystów teatralnych, którzy zaszufadkowani zostali jako twórcy z pogranicza teatru. Kolankiewicz za Majchrowskim pisze: „Ileż «teatrów osobnych» szukać i znajdować będzie w *Dziadach* poręczenie: Miron Białoszewski, Mieczysław Kotlarczyk, Jerzy Grotowski, Włodzimierz Staniewski, Jerzy Grzegorzewski... – ciąg nie jest zakończony, a ze zjawisk już historycznych wymaga uzupełnienia przede wszystkim o teatr Kantora”³²⁸. *Dziady*, co stara się dowieść Kolankiewicz, stanowią nie tylko niezmierzone pole do interpretacji teatralnych, ale także matrycę służącą przemianie człowieka:

„Charakter parareligijny” arcydramatu – objawia się w tym, że projektuje on „nową antropologię przemiany”. W *Dziady* wpisany został schemat przezwyciężenia kryzysu, „teatr przemiany jako sposobu życia” jednostek i całego społeczeństwa – przemiany doświadczanej w życiu. Dlatego to dzieło jest głęboko religijne. W nim i poprzez nie rodzi się nowa religijność Polaków: „nieinstytucjonalna”, „zinterioryzowana” i „autonomiczna”, w stosunku do religijności tradycyjnej znacznie funkcjonalnie rozszerzona i zdynamizowana³²⁹.

We współczesnym teatrze studyjno-laboratoryjnym nawiązującym do Mickiewicza i epoki romantyzmu odnajdujemy pokłosie projektu *Dziadów*.

Ideę teatru przemiany, o czym była już mowa, szczegółowo rozwinął Dariusz Kosiński w książce *Polski teatr przemiany*. Warto dopowiedzieć, że badacz odnosi się też do studium Kolankiewicza i przypomina, że jednym z pierwszych, który przedstawił propozycję spojrzenia na tradycję romantyczną w linii ciągłej – od Mickiewicza, przez teatr monumentalny, aż do Grotowskiego – był Zbigniew Osiński³³⁰. To myślenie – co również akcentuje Kosiński – rozszerzyła Małgorzata Dziewulska w swym esej *Ogniokrad*³³¹, wiążąc teatr wywodzący się od autora *Dziadów* z funkcjami religijnymi i wskazując jako pierwsza na jego gnostycki kontekst. Kosiński zwraca jednak uwagę, że linia tej tradycji nie jest

³²⁶ Tamże, s. 222.

³²⁷ Zob. także francuską książkę podsumowującą nowe interpretacje dotyczące dzieł dziewiętnastowiecznego poety *L'Age d'or du theatre polonais de Mickiewicz a Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski...*, red. Agnieszka Grudzińska i Michał Masłowski, Éditions de l'Amandier, Paris 2009.

³²⁸ Leszek Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, s. 222.

³²⁹ Tamże, s. 245.

³³⁰ Por. Zbigniew Osiński, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

³³¹ Małgorzata Dziewulska, *Ogniokrad*, [w:] tejże, *Artyści i pielgrzymi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995.

jednorodna. Obok Leona Schillera, będącego ojcem teatru monumentalnego, w którym „poszukiwano środków wyrazu zdolnych osiągać moc równą poetyckiej metaforze”³³², wymienia się Grotowskiego – którego idee w centrum umieszczały człowieka-aktora. W obliczu tej sprzeczności autor stawia hipotezę o istnieniu trzech nurtów teatru wywodzących się od praojców polskiej sceny narodowej – Mickiewicza i Wyspiańskiego. Są nimi: teatr ogromny z Schillerem na czele, teatr przemiany, któremu przewodzi Grotowski, oraz teatr śmierci Tadeusza Kantora. W tym kontekście Kosiński kontynuuje swoje rozważania, skupiając się tylko na jednym ogniwie tego nurtu, którym jest „polski teatr przemiany”. Rezultatem teatru przemiany ma być stała lub czasowa przemiana duchowa człowieka, która unaocznia istnienie sfery transcendentnej. Proces ten nie odbywa się na drodze odwołania do takiej czy innej religii, ale bardzo rzetelnej pracy artystycznej, której „metody zostają zaczerpnięte z dziedziny teatru i muzyki”³³³.

Dla Piotra Borowskiego, lidera zespołu Studium Teatralne, idea przemiany człowieka wiąże się z tym, co spotyka jednostkę zanim nastąpi w niej transformacja.

Kiedy robiłem przedstawienie *Król Kier znów na wylocie* próbowałem zrozumieć ideę poświęcenia się dla drugiego człowieka, skąd to pochodzi, jakie impulsy temu towarzyszą, czy ta miłość jest taką miłością zastępczą, po to by przeżyć, czy jest ona czystą, bezwarunkową miłością? Wcześniej zrobiłem przedstawienie *Północ* inspirowane *Dziadami* Mickiewicza. To, co charakteryzowało bardzo bliski mi „teatr romantyczny”, wynikało z realizacji wyższego celu, poświęcenia, ofiarowania, ale ten wyższy cel, co zrozumiałem dopiero przy pracy nad spektaklem *Król Kier znów na wylocie* był realizowany w przypadku *Dziadów* z odrzucenia. W przypadku Konrada było to odrzucenie przez dziewczynę, dopiero potem postanowił on służyć wyższemu celowi, zemścić się na wrogach ojczyzny – ale najpierw musiało być to odrzucenie. Dla Izoldy, bohaterki *Króla Kier*, wyższym celem było ratowanie życia męża. Dla niej nic nie było ważniejsze niż ta miłość³³⁴.

„Odrzucenie” przez świat, odsunięcie na margines, brak akceptacji i doświadczenie cierpienia mogą być więc źródłem przemiany człowieka. To poczucie „inności” czy nieprzystawalności do warunków, które oferuje współczesność, powraca nieustannie w spektaklach Studium:

Nowe przedstawienie oparte będzie na trzech, może czterech wątkach. Inspirujemy się książką Michela Houellebecqa *Możliwość wyspy*, gdzie dobitnie ukazany jest wulgaryzm, atmosfera konfliktu, narcystyczna rywalizacja, cynizm. Jest tam też afirmacja cielesności z perspektywą życia wiecznego, które za grube pieniądze można kupić, zostawiając swoje DNA. Drugi wątek odsyła nas kilka tysięcy lat w przyszłość, ci sami ludzie

³³² Dariusz Kosiński, *Polski teatr przemiany*, s. 32.

³³³ Tamże, s. 31.

³³⁴ Rozmowa z Piotrem Borowskim przeprowadzona przeze mnie, 23.06.2016, Warszawa. Zob. Aneks.

występują jako swoje doskonałe klony, które żyją w odosobnieniu i mogą w nieskończoność powielać swoje życie. W tym jest takie oczekiwanie, że ta fabryka będzie ich coraz bardziej doskonalić, że to doprowadzi ich do bytu doskonałego. Po kilku tysiącach lat następuje zagłada ludzi, nieliczni, którzy przetrwali, kompletnie zdziczeeli. Klony są izolowane od reszty jako uprzywilejowana warstwa nadludzi, towarzyszy im nostalgia za pewnymi ludzkimi uczuciami, których nie znają. Trzecia część jest częścią refleksji, obcowania z przyrodą, z Bytem zapomnianym³³⁵.

Borowski, o czym świadczą jego najnowsze poszukiwania, nie izoluje się od „wulgaryzmu” tkwiącego w świecie czy „atmosfery narcystycznej rywalizacji”. W przygotowywanym spektaklu aktorzy muszą najpierw zrozumieć, na czym polega to, co odrzucają.

Wojciech Dudzik, opisując pierwsze trzy spektakle Studium Teatralnego: *Miasto* (1996), *Północ* (1999) i *Człowiek* (2001), zwrócił uwagę, na jeszcze inny aspekt, związany z ich stosunkiem do romantyzmu:

Paradygmat kultury romantycznej, ponad dziesięć lat po ogłoszeniu przez Marię Janion jego końca, zdaje się więc ożywać, skoro bohaterem młodego pokolenia staje się znów człowiek z pogranicza dwóch rzeczywistości, człowiek – jak określa go autorka *Gorączki romantycznej*, „czujący, przeżywający, marzący, śniący”, człowiek „o nieprzejrzystym statusie ontologicznym”. To oczywiście nie jest ten sam bohater romantyczny, który patronował poprzednim generacjom. To bohater romantyczny po przemianie: nie musi już walczyć o wolną Polskę, ale ciągle musi walczyć o swoją duszę i zmagać się z tajemnicą świata³³⁶.

Zdaniem Grotowskiego wielcy artyści to rebelianci, a wybitny teatr wiąże się z buntem³³⁷, ale nie takim, który ogranicza się do pustych haseł, ale który objawia się jako czyn i praktyka: „przesuwa granice narzucone przez społeczeństwo albo też – w systemach despotycznych – narzucone przez władzę”³³⁸. Główną ideą epoki romantyzmu był czyn przeciwstawiony bierności, wynikający z bycia „człowiekiem niezaspokojonym”³³⁹. W spektaklach Studium aktor mierzy się ze swoim głodem egzystencji, z pytaniami o to, kim jest, o sens współczesności i swojego pokolenia, a także o swój stosunek do przodków. W jego status aktorski wpisana jest postawa podobna do tej, która cechuje człowieka o „nieprzejrzystym statusie ontologicznym”³⁴⁰, który może być rozumiany jako postrzeganie

³³⁵ Tamże.

³³⁶ Wojciech Dudzik, *Dialog z tradycją, z Grotowskim, z widzami. Kilka uwag o Studium Teatralnym Piotra Borowskiego*, „Dialog” 2002 nr 47, s. 129.

³³⁷ Por. Jerzy Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, s. 800.

³³⁸ Tamże, s. 800–801.

³³⁹ Por. tamże.

³⁴⁰ Cyt. za: W. Dudzik, *Dialog z tradycją...*

własnego życia jako momentu przejścia z jednego wymiaru rzeczywistości do drugiego, a nie jako swego rodzaju projektu, który rozpoczyna się narodzinami, a kończy wraz ze śmiercią człowieka.

Podobny obraz człowieka artysty omawianego nurtu odnajdują w antyku. Kosiński powrót do starożytności określa jako „powrót do tradycji rodzimej”³⁴¹ – rozumianej jako nasza tradycja rodowa i jednocześnie wspólna dla wszystkich mieszkańców europejskiego kontynentu. Badacz pisze o tym w następujący sposób:

Wydaje mi się, że specyfika tego ruchu kryje się w fakcie, że ten „powrót do Grecji”, nie pierwszy przecież w dziejach Polski i Europy, podejmowany jest nie – jak niegdyś – dla znalezienia uniwersalnych śródziemnomorskich kanonów i ideałów, ale dla konfrontacji z początkami, z przodkami odnajdywanymi w chwili, gdy jeszcze stojąc na progu, czynią pierwszy krok ku naszej teraźniejszości, tworzą słowa, których używamy bez zastanowienia, porządkują świat w sposób, który wydaje nam się naturalny, a także odczyniają doświadczenia dla nas zatarte lub już wręcz niedostępne. Coraz bardziej zagubieni w świecie, który sobie urządziliśmy, usiłujemy powrócić na ten próg, odczytując na nowo pierwotne znaczenia słów, przywołując z niebytu kształty i dźwięki, tropiąc po znikomych śladach realność doświadczeń. Przejrzenie się w greckich źródłach pozwala też zobaczyć w innym świetle to, co rodzime, odświeża poprzez konfrontację nasze rozumienie własnej tożsamości³⁴².

Starożytna Grecja jako nasza kolebka jest więc źródłem i szansą nowego początku, do którego można i należy powrócić, gdy tylko zachwiane zostaną ludzkie wartości. Jak uważa Kosiński, mierzenie się z antykiem przez polski nurt współczesnych zespołów niesie ze sobą ryzyko powtarzania ciągle tych samych schematów związanych z wyobrazeniami na temat tej kultury: nawiązywanie do Dionizosa, misteriiów eleuzyńskich i idei chorei. Kosiński na przykładzie Teatru CHOREA pokazuje, jak można wymknąć się z tego schematu. W spektaklu *Po ptakach* na motywach *Ptaków* Arystofanesa zespół nie tyle poszukiwał swojej tożsamości poprzez przywołanie ideałów świata antycznego, ale pokazał, że most pomiędzy współczesnością i antykiem już się zapadł. Spektakl zdaniem Kosińskiego uświadamia różnice i dystans dzielący nas od tego świata. W swej recenzji badacz tak podsumował przedstawienie:

³⁴¹ Por. Dariusz Kosiński, *Ch/mury*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2006 nr 2, s. 60. Artykuł ukazał się w specjalnym zeszycie „Kontekstów” poświęconym Orkiestrze Antycznej i CHOREI.

³⁴² Tamże.

[...] *Po ptakach* wydaje mi się raczej próbą zrozumienia współczesności z punktu widzenia starożytności niż odwrotnie. Jakby dziadkowie starali się zrozumieć świat swoich późnych wnuków i z przerażeniem odkrywali, do czego doszło³⁴³.

Teatr CHOREA powraca do wątków antycznych także w kolejnych spektaklach, traktując to pole jako pretekst do ukazania zagrożeń pojawiających się we współczesności. W cyklu trzech spektakli poświęconych Eurypidesowi: *Bakkus*, *Śpiewy Eurypidesa* i *Bachantki* ukazane są efekty degradującej władzy i niebezpieczeństwo zbytniego utożsamiania się z grupą, prowadzące do zbiorowego szaleństwa. W ostatnim spektaklu artyści konfrontują oba te wątki:

Dzisiejsze społeczeństwo to grupa, w której tak szybko, z łatwością wyznacza się zbiorową odpowiedzialność. Przy zanikaniu obecności boga i zastępowaniu go jego nieudolnymi wizerunkami łatwo przypisać sobie samemu wszechwiedzę i wszechwładzę i manipulować emocjami innych. Wobec entropii wartości, religii i autorytetów sposobem na zdefiniowanie siebie samego jest destrukcja i agresja wobec innych. Potrzeba oczyszczenia przez złożenie ofiary została w naszej kulturze zredukowana do znajdowania kozła ofiarnego. W każdym z nas jest jednoczesna potrzeba porządku i chaosu, potrzeba szaleństwa i harmonii. Dlaczego jesteśmy jedynym gatunkiem, który wyrzyna sam siebie, pragnąc w głębi serca najbardziej miłości i obecności boga³⁴⁴?

Motyw kozła ofiarnego pojawia się także w twórczości Teatru Pieśń Kozła. W *Lacrimosie* artyści przywołali historię rzezi kobiet, Żydów i wyznawców innych religii, osądzonych za rzekome wywołanie zarazy w mieście Arras w 1485 roku we Francji. Również w tym przypadku ludzie zdecydowali, kto może żyć, a kto jest winny i musi umrzeć.

W spektaklach Grzegorza Brała odnajdujemy motywy, które dotyczą ludzkiej egzystencji pozostającej w kontakcie z nieznanymi siłami, ze sferą magiczną. Przywołanie historii uwikłanych w ład dawnego świata, w którym to, co ludzkie, wymieszane było z obszarem wyobrażeń, choćby poprzez nawiązanie do wciąż żywych obrzędów, nie służy jednak poznaniu jakiejś „duchowej” tajemnicy³⁴⁵ – przynajmniej zdaniem reżysera. Bral oddziela sferę etyki od estetyki:

Być może charakter ekspresji, jaka określiła teatr Grotowskiego i która określa Gardzienice, a także nasz zespół, ukształtowała tradycja polskiego romantyzmu, czas niewoli, a także katolicyzm – to, co z niego

³⁴³ Tamże.

³⁴⁴ Cytat ze strony internetowej <http://www.chorea.com.pl/pl/spektakle/bachantki/>, źródło z dnia 02.08.2015.

³⁴⁵ Zob. rozmowa z Grzegorzem Bralem przeprowadzona przez Aleksandrę Rembowską i Jacka Dobrowolskiego, *Wspólny oddech*, „Teatr” 2004 nr 9, s. 7.

bierzemy, i to, co odrzucamy. Katolicyzm kanoniczny i gnostycki. Ale widzę po sobie, że historyczne konteksty to jedno, a ty sam jako człowiek i twój styl życia to co innego, może nawet ważniejsze. Kiedy w wieku 17 lat widziałem Ryszarda Cieślaka, w jego zmaganiach dostrzegałem przede wszystkim wielkie wołanie o wolność. O wewnętrzną wolność. Nie interesował mnie cały gnostycki kontekst³⁴⁶.

Nawiązanie do wątków greckich, romantycznych, a także średniowiecznych jest więc dla Brala nie tyle poszukiwaniem kontaktu z tym, co transcendentne, ale pretekstem do poszukiwania wolności wewnętrznej poprzez działanie artysty. W *Kronikach* ważną inspiracją stał się grecki i bułgarski obrzęd *anestenariów*, podczas którego uczestnicy chodzą po rozżarzonych węglach. W kościele prawosławnym istnieje przekonanie, że „po ogniu” może chodzić tylko osoba, która przyjęła komunię świętą i tym samym została oczyszczona z grzechów. Współcześni badacze³⁴⁷, odwołując się do autopsychologii, tłumaczą, na czym polega ten fenomen poza kontekstem religijnym. Najprościej ujmując, człowiek chodząc po ogniu, oczyszcza się z myśli codziennych i osiąga stan wyjątkowej koncentracji, która chroni go przed fizycznym uszczerbkiem. Bral, zafascynowany tym obrzędem, odnajdywał w nim cechy prawdziwego aktorstwa:

Owładnięcie i zarazem świadomość struktury obrzędu, przytomność umysłu tworzą niezwykle połączenie. Urzekło mnie i zainspirowało owo czyste, genialne, uzdrawiające aktorstwo. Ekstazie towarzyszy podobna u wszystkich gestyka, taniec. W geście, jak wiadomo, zawiera się zbiorowy mit, zbiorowy archetyp. [...] Marzy mi się aktor podobny do tamtych ludzi. Człowiek o poszerzonej świadomości. Łączący w sobie spontaniczność, żywiołowość, otwartość dziecka i jednocześnie precyzję staruszka używającego w przemyślany sposób swojej siły i energii³⁴⁸.

Aktor jest więc dla Brala osobą, która po pierwsze ma odwagę stąpać po ogniu – tak jak dziecko, które gotowe jest na wszystko, bo nie zna granic bezpieczeństwa, po drugie osiąga taki stan psychofizyczny, która pozwala mu bezpiecznie zmierzyć się z tym wyzwaniem. Brala nie interesuje zaangażowanie religijne uczestników obrzędu, ale poszukiwanie treningu, a zarazem takiego wewnętrznego stanu aktora, który zawierałby cechy żywiołowości, przy zachowaniu ogromnego skupienia i wyostrejzonej świadomości.

W pierwszej scenie *Kronik* słyszymy lament kobiet inspirowany tradycją lamentacji z półwyspu Mani w Grecji, gdzie Bral zapoznał się z tą praktyką. Tak o tym opowiadał:

³⁴⁶ Tamże.

³⁴⁷ Fenomen ten tłumaczył Lech Emfazy Stefański – pisarz, aktor, znawca parapsychologii i okultyzmu, autor książki *Od magii do psychotroniki*, Wydawnictwo Studio Astropsychologii, Białystok 2008. Zob. także: Ernesto De Martino *Świat magiczny*, przeł. Beata Nuzzo, Nomos, Kraków 2011.

³⁴⁸ *Wspólny oddech*, s. 10.

Tam spotkałem się z lamentami, które miały w sobie moc prowokowania w ludziach płaczu bez względu na to, czy tego chcieli, czy nie. Ból przekazywany był głosem. Kobiety tak głęboko doświadczały cierpienia, że w pewnym momencie zaczynały lamentować wierszem³⁴⁹.

Można powiedzieć, że Bral wykorzystując lament w swym spektaklu posłużył się techniką „transferu energetycznego”³⁵⁰, która polegała na wywołaniu uczuć w widzach. Lament aktorek, ich śpiew i płacz mieszający się z wypowiedzianymi w niezrozumiałym języku zaklęciami, jest fizycznie odczuwalny.

Według Mircei Eliadego – rumuńskiego religioznawcy i filozofa kultury – opowiadanie mitu jest zawsze sięganiem do początku, wiąże się z opowieścią o stworzeniu, z ontologią³⁵¹. Mit opowiada o tym „jak” powstał świat, jednocześnie odpowiadając na pytanie „dlaczego”. Pieśń Kozła i CHOREA nawiązując do mitów również podejmują się tej opowieści. Poprzez to, co dawne uchylają rąbek tajemnicy dotyczącej dzisiejszego świata.

Kwestia tradycji i odwołania do przeszłości jest bardzo istotnym motorem napędzającym poszukiwania artystów przynależących do nurtu laboratoryjno-studyjnego. W powyższych przykładach tradycja jest traktowana przede wszystkim jako źródło materiału twórczego, który konfrontowany jest z teraźniejszością. W Studium Teatralnym tradycja jest pretekstem do zadania pytań o to, jakie jest miejsce młodego człowieka w dzisiejszym świecie. Podobnie jest w przypadku CHOREI, która wątki antyczne wykorzystywała do przypomnienia człowiekowi o przepaści, która dzieli nas od dawnych epok. Uwidocznienie tego rozłamu pozwala zrozumieć bardziej własny czas i własne życie. W Teatrze Pieśń Kozła tradycja nie jest czymś, po co trzeba sięgać, ale jest bardziej czymś, co trzeba ocalić (np. pieśni) lub odnaleźć jej przedłużenie, nawet jeżeli coraz mniej jest już miejsc na świecie, które pielęgnują jej ciągłość. Tradycja rozumiana jako ciągłość przypomina nie o epokach czy konkretnych datach historycznych, ale o historiach żywych ludzi, którzy ją tworzyli. Tradycja w Teatrze Pieśń Kozła ma więc twarz konkretnych ludzi, których artyści spotkali, poszukując wątków do swych spektakli.

Inny model odwołania do tradycji odnajdujemy w twórczości Jarosława Freta w Teatrze ZAR, a także w Scholi Teatru Wegajty. Również tu tradycja jest źródłem materiału twórczego, ale w ich przypadku, jak pokażę w następnym podrozdziale, nawiązania do takich

³⁴⁹ Tamże, s. 9.

³⁵⁰ Por. Magdalena Zamorska, *Obecni ciałem. Warsztat polskich tancerzy butō*, s. 81.

³⁵¹ Por. Mircea Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 79.

epok, jak romantyzm czy średniowiecze są po pierwsze źródłem praktyki osobistej – mierzenia się twórców z indywidualnymi pytaniami o własne istnienie – i o to, co ewentualnie je przekracza, a także źródłem nowej praktyki, która realizuje się na poziomie grupowym (śpiewanie pieśni pogrzebowej zar na pogrzebach przyjaciół czy członków rodzin, w tym na pogrzebach rodziców lidera grupy, wykonywanie dramatów liturgicznych w ramach mszy). W przypadku obu zespołów mamy więc do czynienia z odnowieniem lub przeniesieniem pewnych wątków tradycji we współczesny kontekst.

3.4 Od rytualności w teatrze do człowieka religijnego

To, że praca aktorska rozwija człowieka w sensie osobistym, pozwala mu poznać siebie, zbadać swoje mocne i słabe strony, jest oczywistością i trudno byłoby się nad tym dłużej rozwodzić. Sfera osobista nie jest jednak tożsama ze sferą duchową człowieka, interpretowaną na wiele sposobów: jako stosunek człowieka do kwestii ostatecznych, eschatologicznych, pytań o początek i kontynuację życia, o istnienie Boga lub bogów, a także do kwestii związanych z tym, co pojedynczy człowiek uznaje za święte. Ważny obszar pracy, wymagający głębszej refleksji, do którego odwołują się twórcy teatralni i aktorzy inspirujący się pracą Grotowskiego i Staniewskiego, wiąże się z postawą wobec *sacrum*. Pojęcie to zinterpretował Eliade, wiążąc je z początkiem wszystkiego, ze stworzeniem świata przez bogów i ustanowieniem relacji człowieka wobec kosmosu. Eliade odróżniał człowieka religijnego (*homo religiosus*) od człowieka świeckiego (areligijnego). Istnienie człowieka świeckiego jest efektem desakralizacji człowieka religijnego, co sprawia, że ich początki są wspólne. Dlatego *profanum* jest częścią *sacrum*. Według myśliciela człowiek świecki:

[...] tworzy sam siebie, może zaś naprawdę tworzyć siebie w tym stopniu, w jakim zdesakralizuje siebie i świat. *Sacrum* stoi pomiędzy nim a jego wolnością. Nie może się stać samym sobą, zanim się całkowicie nie zdemistyfikuje. Nie może być naprawdę wolny, zanim nie zabije ostatniego z bogów³⁵².

Postawa człowieka areligijnego jest więc wyrazem sprzeciwu, odrzucenia wobec porządku świata, ale nie jego całkowitym zaprzeczeniem. Człowiek ten buduje swoją tożsamość w oparciu o negację całej sfery transcendentnej.

Sacrum w eliadowskim ujęciu jest czymś bardziej pierwotnym niż religia. We współczesnym świecie pewne „archaiczne sytuacje religijne”³⁵³ można jeszcze odnaleźć w

³⁵²

Tamże, s. 168.

folklorze ludowym, czy na przykład w społeczeństwach agrarnych. Grotowski poszukując, szczególnie w początkowym okresie teatru przedstawień, możliwości powrotu do obrzędu, podobnie jak Eliade doszedł do wniosku, że trudno dziś odnaleźć wspólną „oś wyobrażeń mitycznych”³⁵⁴. Według Grotowskiego „[...] każdy człowiek jest wieżą Babel, ponieważ u podłoża jego istoty nie ma jednolitego sytemu wartości”³⁵⁵. Jednocześnie wskazał inną drogę powrotu do rytuału, który spełniał się poprzez akt aktorski:

Poszukiwaliśmy zatem sytuacji, która nie zakładałaby ani imitacji życia, ani też usiłowań, by stworzyć rzeczywistość fantastyki, wyobraźni, ale gdzie bylibyśmy w stanie osiągnąć reakcję ludzką, która mogłaby być – dosłownie – jednoczesna z przedstawieniem i być w jego ramach czymś całkowicie rzeczywistym lub, jeśli chcecie, całkowicie organicznym, całkowicie naturalistycznym. To zasada Arystotelesa: jedność miejsca, jedność czasu, jedność akcji, jedność, ale *hic et nunc*³⁵⁶.

Grotowski nie uważał się za wyznawcę jakiejś jednej religii, a jednak całą jego twórczość, a szczególnie ostatni jej etap można zinterpretować jako dążenie do wskrzeszenia za pomocą sztuki teatru i technik źródłowych kogoś na kształt eliadowskiego człowieka religijnego. Aspekt sakralny pojawiał się już w pracy aktora w Teatrze Laboratorium. Grotowski – o czym pisałam w pierwszym rozdziale – porównywał aktora do męczennika, który miał uczynić ze swego ciała ofiarę.

W okresie zwanym Teatrem Źródeł (1976–82) Grotowski szczególną uwagę poświęcił poszukiwaniom archaicznych technik rytualnych i „narzędziom” takim jak pieśni, sposoby poruszania się, rytmizacje. Była to jego osobista wyprawa w te obszary, które Eliade mógłby uznać za zamieszkałe przez społeczności pierwotne. Udał się na Haiti (1979), gdzie poznał grupę artystów Saint-Soleil zakorzenioną w tradycji *wodu*. W tym samym roku w Nigerii odwiedził ziemię Jorubów uznawaną za kolebkę praktyki woduistycznej, a potem odbył wyprawę na Białostoczczyznę do białoruskiej wioski Wierszalin, miejsca, w którym mieszkał „prorok Ilja”³⁵⁷. Kolejne wyprawy odbyły się zimą 1980 roku. W Meksyku spotkał przedstawicieli plemienia Huiczoli, znane z praktyki rytuału peyotlowego³⁵⁸, a w Indiach baulów zamieszkujących tereny Bengalu Zachodniego. Te poszukiwania, o czym była już

³⁵³ Tamże, s. 134.

³⁵⁴ Jerzy Grotowski, *Teatr a rytuał*, s. 364.

³⁵⁵ Tamże, s. 362.

³⁵⁶ Tamże, s. 367.

³⁵⁷ Zob. Włodzimierz Pawluczuk, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1974, a także tegoż, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata trzydzieści lat później*, Biblioteka Kartek, Białystok, 1999.

³⁵⁸ Peyotl to gatunek kaktusa o właściwościach halucynogennych zwany też Jazgrza Williamsa.

mowa, stanowiły podwaliny jego późniejszej pracy w ramach Dramatu Obiektywnego i sztuki jako wehikułu.

W sztuce jako wehikule ciało aktora było niczym eliadowskie „centrum świata”³⁵⁹ – drabina jakubowa, za pomocą której człowiek łączy się z *sacrum*. Jego ciało w pierwotnych wierzeniach jest utożsamiane z kosmosem lub domem. Eliade wiąże miejsca święte, a także ciało człowieka ze zdolnością do zerwania z homogenicznością przestrzeni i wytworzenia „otworu”³⁶⁰ umożliwiającego przejście z jednego świata do innego: „przejście z jednego sposobu bycia do drugiego, z jednej sytuacji egzystencjalnej do drugiej”³⁶¹. Poszukiwania Grotowskiego w ramach sztuki jako wehikułu można porównać do tworzenia takiego „otworu” za pomocą precyzyjnie zmontowanych działań, tekstów i pieśni opierających się na rzemiośle aktorskim.

Grzegorz Ziółkowski, powołując się na rumuńskiego filozofa, tak podsumowywał poszukiwania Grotowskiego:

Mircea Eliade pisał: „Można osiągnąć wyjście z czasu przebywając go w przeciwnym kierunku («pod prąd» [...]), tzn. przywracając pierwotny «moment», który wprowadził w ruch egzystencję pierwotną, znajdującą się u podstawy całego cyklu transmigracji, «egzystencję załączkową»”. Uważam, że w pracach Grotowskiego dominował taki właśnie ruch w s t e c z – ku własnemu początkowi, w którym tli się iskra transcendencji, zapisana w nas niczym pamięć gatunku³⁶².

Również w pracy Gardzienic odnajdujemy motywy powiązania człowieka i *sacrum*. Zachwyty światem u Gardzienic może być analogiczny do zachwyty nad stworzeniem:

Świat został stworzony w taki sposób, że człowiek religijny, patrząc nań, odkrywa różnorodne formy przejawu *sacrum*, tym samym zaś bytu. Przede wszystkim: świat istnieje, jest tu oto i ma jakąś strukturę; nie jest on chaosem, lecz Kosmosem; w ten sposób jawi się jako stworzenie, dzieło bogów³⁶³.

Próba pojednania z religijnością przybiera bardzo konkretny kształt w działaniach Scholi Teatru Węgajty. A jednocześnie kształt problematyczny, gdyż w przypadku działań Scholi nierozstrzygnięty zostaje problem, z jakim zjawiskiem mamy do czynienia. Dramatyzacje Scholi nie są bowiem tylko wydarzeniem artystycznym, dla wiernych i części wykonawców mają wymiar pozateatralny, stają się częścią modlitwy. Początkowo Schola,

³⁵⁹ Mircea Eliade, *Sacrum i profanum*, s. 142.

³⁶⁰ Tamże, s. 29.

³⁶¹ Tamże, s. 148.

³⁶² Grzegorz Ziółkowski, *Guślarz i eremita*, s. 23.

³⁶³ Mircea Eliade, *Sacrum i profanum*, s. 95.

która działa od ponad dwudziestu lat, postawiła sobie zadanie dokonania rekonstrukcji dramatu liturgicznego wewnątrz liturgii. Niemożliwe jest jednak, do czego nawiązuje Kornaś w artykule *Teatr, taniec, liturgia*³⁶⁴, wskreszenie dokładnego kształtu tego zjawiska, z czego zdawali sobie sprawę artyści. Powodów jest wiele, chociażby fakt, że liturgia jest dziś prowadzona w językach ojczystych, Schola używa zaś łaciny. Dawniej dramat liturgiczny wystawiany był przez grono wierzących, dziś zespół tworzą artyści, naukowcy, którzy różnie ustosunkowują się do kwestii wiary. Działania Scholi są więc rodzajem artystycznej rekonstrukcji i poszukiwaniem współczesnego kształtu tego, jak mogłoby wyglądać włączenie dramatów w żywy rytuał, którym jest liturgia³⁶⁵. Michał Siciarek – muzykolog i współtwórca Scholi zadaje ważne pytanie:

[...] czy my dążymy do tego, żeby w ten sposób liturgia teraz wyglądała, czy przyjmujemy do wiadomości, że tego się nie da zrobić, ponieważ wszyscy się tej łaciny nie uczą, nikt nie będzie cztery godziny dziennie się modlił. Jakby już chciał... Możemy tylko dać komuś inspirację, dać świadectwo historii, w ten sposób, żeby kto chce, brał z tego to, co jest sztuką, kto chce, brał z tego to, co jest przeżyciem religijnym, a kto chce, brał z tego coś, co jest ogólnym, duchowym wzbogaceniem. To jest pytanie, na które każdy, kto śpiewa chorał albo kto zajmuje się teatrem liturgicznym, musi sobie odpowiedzieć. Optymalnym rozwiązaniem jest to, co robi Schola, ale to wymaga niesamowitego poświęcenia i zrobienia swego rodzaju zakonu. Jest to pewnego rodzaju zakon aktorów liturgicznych, którzy swoje życie podporządkowują temu. Dużo takich zakonów prawdopodobnie, ze względów praktycznych, nie będzie³⁶⁶.

Projekt Scholi zdecydowanie wykracza poza ramy tego, co można uznać za zjawisko teatralno-muzyczne, Siciarski sugeruje nawet, że twórcy stanowią swoisty rodzaj otwartego zakonu – grupę osób skupioną wokół jednego celu, którym jest głoszenie słowa bożego poprzez śpiew. Również status postaci w ramach liturgii wymaga osobnej interpretacji, gdyż, jak pisał Kornaś, każdy gest wykonywany przez aktora nabiera tu cech mistycznych³⁶⁷.

[...] właściwa „akcja” liturgiczna jest w takim rozumieniu działaniem samego Boga, a człowiek jest w to działanie włączony. Przyszły papież napisał bardzo jednoznacznie: „Chodzi o to, by ostatecznie różnica pomiędzy *actio* Chrystusa a naszą własną *actio* została zniesiona: by istniała już tylko jedna *actio*, która jest równocześnie Jego i nasza”³⁶⁸.

³⁶⁴ Zob. Tadeusz Kornaś, *Teatr, taniec, liturgia*, cz. 1, [w:] „Zarządzanie w Kulturze” 2012 t. 11 nr 3, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

³⁶⁵ Por. dyskusję na ten temat: *Dramat liturgiczny dzisiaj. Wątpliwości, nadzieje, wizje. Zapis spotkania w KIKu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2007 nr 2, s. 19–31.

³⁶⁶ Tamże, s. 22.

³⁶⁷ Zob. Tadeusz Kornaś, *Teatr, taniec, liturgia*, cz. 1.

³⁶⁸ Tamże, s. 216.

W tym kontekście zasadne są pytania, które postawił Rafał Huzarski w artykule poświęconym *Ludus Passionis*: „Ludus Passionis odbyło się? Zostało wykonane? Odprawione? Mówimy o nabożeństwie czy o teatrze? Czy została przekroczona granica między realną akcją a jej teatralną imitacją?”³⁶⁹. Kwestia ta chyba nie może zostać rozstrzygnięta, chyba że weźmiemy pod uwagę każdego wykonawcę i uczestnika osobno i postawimy mu te pytania.

Dla Jarosława Freta, twórcy Teatru ZAR, pytania o Boga i życie ludzkie w obliczu tajemnicy stworzenia są fundamentalne. Motywy związane z narodzinami, śmiercią, samobójstwem, opętaniem, ludzkim grzechem i pamięcią o zmarłych odnajdujemy we wszystkich spektaklach tego zespołu. Lider ZARu bardzo wymownie opisywał doświadczenia swej pierwszej wyprawy, w której poszukiwał źródeł chrześcijaństwa:

Mandejczycy przynieśli bardzo wyjątkowe, trwałe i głębokie rozumienie sensu ludzkiego głosu jako wibracji; narzędzia, które rozpięte jest pomiędzy ludzkim umysłem a ciałem – „nous”. Głos ludzki nie przynależy do żadnej z tych jakości – jest fizyczny, ale jest równocześnie duchowy. Obserwując Mandejczyków zrozumiałem, że być może człowiek władający głosem, który jest rozumiany jako przestrzeń pomiędzy tym, co duchowe i cielesne, jest swoistą hipotezą Boga; stwórcy, który chciał sprawdzić w jaki sposób jest możliwe „ubrmienie”, „upuszczenie” w materię nie tylko ducha w ciało, ale także „logosu” w brzmienie i być może tylko po to potrzebny jest Bogu człowiek. Ta przestrzeń, którą nazywamy głosem, który brzmi w nas i rozpościera się pomiędzy umysłem („nous”) a ciałem to rodzaj głębokiej studni. Studni, do której stwórca rzuca złote monety i nasłuchuje dźwięku, kiedy spadają na samo dno; wrzuca ideę, którą możemy postrzegać na wzór praw odkrytych przez geometrię lub relację, która może jest tylko kolorem, ledwo przeczuwalną jakością, po to aby tam, na dnie – w ludzkim ciele, uzyskała brzmienie i artykulację. Artykulację rozumianą nie tylko jako pojedynczy dźwięk, bo może być to cała narracja i całe życie, które wyraża się ze wszystkimi falami ekstazy i przekleństwa, jakie z siebie wyrzucamy. Jest to stwórca, który wrzuca w nas jak w studnię szlachetny kruszec, szlachetny stop metali³⁷⁰.

Głos ludzki jest więc w rozumieniu Freta swoistym darem od Boga, łączącym to, co cielesne i duchowe, który pozwala człowiekowi przekazać to, co tkwi w jego wnętrzu, a także to, co człowieka przekracza.

Fret nawiązuje w swej pracy do mistyków chrześcijańskich. Ważnym odniesieniem są dla niego pisma dominikanina Mistra Eckharta (1260–1327/28). W swych kazaniach Eckhart

³⁶⁹ Zob. Rafał Huzarski, *Ludus Passionis. Świadectwo Pasji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2004 nr 59–60, s. 68.

³⁷⁰ Jarosław Fret, cytata za stronę: <http://www.teatrzar.art.pl/historia/1999-08-01-pierwsza-wyprawa-do-gruzji-armenii-i-iranu>, źródło z dnia 30.07.2015.

mówił o konieczności budowania w sobie człowieka wewnętrznego, który za pośrednictwem duszy może osiągnąć jednię z Bogiem. W tym celu myśliciel postulował poznanie samego siebie i jednocześnie wyrzeczenie się siebie, dzięki któremu pozostawia się wolne miejsce Bogu³⁷¹. Eckhart pisał:

Jeśli mnie zapytasz: „Czego Bóg szuka we wszystkich rzeczach?” odpowiem ci słowami Księgi Mądrości. Bóg mówi w niej: „We wszystkich rzeczach szukam spoczynku” (Syr 24, 7). Spoczynek zaś nie jest nigdzie tak całkowity, jak w sercu odosobnionym. Dlatego Bóg przebywa w nim chętniej niż w pozostałych cnotach i w każdej innej rzeczy³⁷².

Tworzenie owego miejsca odosobnienia, miejsca ciszy i pustki jest jedną z możliwości aktora w Teatrze ZAR, który osiąga ów stan poprzez praktykę śpiewu. Skoro Bóg wrzucił w nas dźwięk, poprzez śpiew następuje jego wyrzucenie na zewnątrz, oczyszczenie się, zrobienie miejsca dla Boga.

W *Anhellim. Wołaniu*, opartym na motywach poematu Słowackiego, aktorzy i twórca zmierzili się z motywem opętania człowieka przez anioła. Jarosław Fret w programie do spektaklu pisał:

Tematem *Anhellego* jest fenomen, z którym teatr musi się zmierzyć, chcąc uchronić istotę swego miejsca w świecie. To temat integralności naszego życia, naszych ciał, nas samych. To temat opętania. Uczynienia z naszego wnętrza naczynia dla obecnego innego życia. Może nawet przyszłego życia. To temat prześwietlenia, przeanielenia. To temat opętania przez anioła. Jak przez ciało człowieka przeprowadzić anioła; pozwolić mu żyć tam przez moment? W jakim kształcie muzycznym? W jakiej vibracji?

Żyjemy w katedrach ciał. Ważne są fasady, złocenia, ważne jest położenie i relacja wobec innych. Temat „Anhellego” wymagałby raczej małych drewnianych kościółków, w których pozostajemy sami. W zamknięciu. Zamiast katedr – małe świątynie serca. Małe kościoły ciała. Kaplice, domy schadzek. Tu wywołuje się zmarłych przodków, ale równocześnie niedokończony projekt dziadów rozszerza się tu w seans wołania Aniołów. Ich skrzydła nie są śnieżnobiałe. Już raczej szare, osmolone dymem dogasających dusz.

Trzeba zaangażować raz jeszcze całe swoje wnętrze, całą pneumatykę naszego życia, stworzyć bardzo dużo miejsca w sobie, stworzyć rozległą pustą przestrzeń – pustą jak syberyjskie otchłanie. Tak pustą, że aż zasysającą³⁷³.

³⁷¹ Por. Mistrz Eckhart, *Traktaty*, przeł. i oprac. Wiesław Szymona OP. Ze strony: <http://www.pistis.pl/biblioteka/Mistrz%20Eckhart%20-%20Traktaty.pdf>, źródło z dnia 03.08.2015.

³⁷² Tamże, s. 88–89.

³⁷³ Tekst z programu do spektaklu.

Jedną z możliwości aktora w Teatrze ZAR jest „utworzenie w sobie pustki”, „małej świątyni serca” – miejsca, które zostanie wypełnione brzmieniem głosów z przeszłości, głosów przodków, być może głosu Boga.

Grotowski uważał, że pieśń tradycji jest rodzajem narzędzia służącego do połączenia człowieka z „pierwotną energią”³⁷⁴ lub „dawnym ciałem”³⁷⁵. Pieśń jako precyzyjne narzędzie umożliwia, w przekonaniu Grotowskiego, odkrycie w sobie śladów swojego przodka, a nawet dotarcie do kogoś, kto jako pierwszy dał życie pieśni. Pieśń, podobnie jak taniec czy rytm, wywiedzione z tradycyjnych źródeł mogą być, zdaniem autora *Ku teatrowi ubogiemu*, jak *jantra* (w sanskrycie) lub *organon* (po grecku) – „narzędziem bardzo subtelnym”³⁷⁶. Według Grotowskiego narzędzia te, umiejętnie używane, mają moc stwarzania w człowieku pustki, w którą wlać się może pełnia.

W dawnych Indiach wznoszono świątynie będące jantrami, to znaczy, że budynek, rozplanowanie przestrzenne musiały być narzędziem, które prowadziło od zmysłowego podniecenia do afektywnej pustki, od erotycznych rzeźb na zewnątrz budynku ku pustemu centrum, które czyni, że stajecie się puści, że wymiotujecie całą waszą zawartość³⁷⁷.

W *Anhellim* odnajdujemy człowieka uwięzionego pomiędzy dwoma światami, tym więzieniem jest życie postrzegane jako tułaczka duszy. Anhelli (Matej Matejka) walczy z wielkim żaglem podwieszonym nad sceną – metaforą nieba. W spektaklu, na co zwróciła uwagę Wanda Świątkowska³⁷⁸, powraca ciągle motyw upadku i wspinaczki, ciągłego pięcia się w górę, pragnienia wyrwania się z tego świata. Ukojenie i wewnętrzny spokój przynosi dopiero śmierć. W finale widzimy zarys ciała, które przykrywa płótno.

Po wysłuchaniu Anhellego zostaje nie melancholia, nie pytanie o Króla-Ducha narodu czy pędzącego przez „grobownicą krainę” rycerza, a spokój i wewnętrzna cisza. Oraz zgoda na to, że dwie płaszczyzny w końcu się ze sobą spotkają. Niebo opadnie i dotknie ziemi oraz zimnego człowieczego ciała. Anhelli połączy je w momencie swej śmierci i sam się z nimi wreszcie pojedna³⁷⁹ – podsumowuje Świątkowska.

Życie traktowane jest przez Anhellego jak etap przejściowy. Jego cierpienie wynika z tego, że nie potrafi on porzucić myślenia o tym, co spotka go po śmierci, opętał go rodzaj

³⁷⁴ Por. Jerzy Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, s. 803.

³⁷⁵ Tamże.

³⁷⁶ Tamże, s. 806.

³⁷⁷ Tamże.

³⁷⁸ Wanda Świątkowska, *Ciężar anioła*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2010 nr 97–98.

³⁷⁹ Tamże, s. 99.

tęsknoty za innym światem. Anhelli draży nieustannie problem swego niedopasowania, braku spójności pomiędzy tym, co doczesne, a tym, co wieczne. Pytania natury eschatologicznej odnajdujemy też w pozostałych częściach *Tryptyku* Teatru ZAR, w *Uwerturze. Fragmentach o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa* (dawny tytuł *Ewangelie dzieciństwa*) i *Cesarskim cięciu*. Tytuł pierwszej części *Tryptyku* przywołuje wiersz Williama Wordswortha *Oda o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa*, napisany w latach 1802–04. Angielski poeta wyraził w nim nostalgię za czasem dzieciństwa jako czasem magicznym, pozwalającym widzieć i słyszeć rzeczy, które znikają wraz z przekroczeniem progu dorosłości. Jednym z takich „widzeń”, które towarzyszy dziecku, jest przeczucie nieśmiertelności. W spektaklu odnajdujemy też wątki związane z początkami chrześcijaństwa, zaczerpnięte z ewangelii apokryficznych (Marii Magdaleny, Filipa, Tomasza) i z tekstów gnostyckich.

Do *Ewangelii dzieciństwa* Teatr ZAR włączył pogrzebową pieśń zar, której zespół nauczył się od rodziny Pilpanich mieszkającej na Kaukazie. Fret³⁸⁰ opowiadając o tym procesie wspomina, jak trudno było przekonać tę rodzinę, by przekazała komuś z zewnątrz to, co było dla nich głębokim aktem wiary. Dla Pilpanich oznaczało to zaakceptowanie obcych, jak swoich, niemalże jak członków rodziny.

Na tę opowieść nakłada się jeszcze inna przywoływana przez Freta historia: dziadek artysty był członkiem gildii śpiewaków, którzy wykonywali pieśni podczas pogrzebów. Fret opowiadał, że jego pierwszym głębokim doświadczeniem muzycznym (ale na pewno też przekraczającym muzykę) był moment podczas pogrzebu dziadka, w trakcie którego w chórze głosów nie mógł usłyszeć już więcej jego głosu. Zamiast tego wybrzmiał brak, cisza pozostawiona wraz z jego śmiercią.

Znamienne jest, że dzisiaj Teatr ZAR wykonuje pieśń zar podczas pogrzebów swoich bliskich, a także swych przyjaciół. Tradycja śpiewu zaru, którą przejął Fret, stała się w ten sposób jego własną tradycją.

Również w przypadku Scholi Teatru Węgajty mamy do czynienia ze szczególnym stosunkiem do tradycji. Tradycja za pomocą środków teatralnych i muzycznych, a także wiedzy zapisanej w księgach zostaje na nowo wskrzeszona. Inscenizacje dramatów liturgicznych mają wartość artystyczną, ale to, co wydaje się oryginalne w tym zjawisku, to fakt, że Schola otwiera możliwość wejścia uczestników i wykonawców w głąb przedstawianej struktury. Być może Scholi, dzięki prawdziwemu zaangażowaniu większości widzów, udaje

³⁸⁰ Odnoszę się tu do wystąpienia Jarosława Freta podczas konferencji *Practising Tradition in Performer Training. A Critical Approach*, która odbyła się we Wrocławiu w dniach 28–31.01.2016.

się powrócić do jednej z pierwotnych funkcji teatru, którą, obok satyry i zabawy, była obrzędowość. Ewangelie dla wiernych stanowią wspólną matrycę wyobrażeń powszechnie rozpoznawalnych. Być może następuje tu to, co Grotowski uznał za niemożliwe, a mianowicie wskrzeszenie rytuału za pomocą teatru, w którym widzowie i wykonawcy dzielą wspólne wyobrażenia.

Powiedzieć, że aktorstwo studyjne równa się aktorstwu religijnemu, podporządkowanemu misji krzewienia wiary, albo dążącemu do uzyskania zbawienia poprzez sztukę teatru, to zdecydowanie za dużo. Odnajdujemy w nim za to pewne cechy wspólne z Eliadowskim człowiekiem religijnym, którego określa nie tylko materialność świata i jego samego jako jednostki, ale konieczność zadania sobie trudu (jeśli nie na poziomie indywidualnym, to chociażby poprzez tematykę spektaklu) spojrzenia poza obręb tej rzeczywistości i ustosunkowania się do *sacrum*.

Najważniejszym aspektem tych poszukiwań wydaje się jednak potrzeba przeżycia dzięki sztuce czegoś na kształt doświadczenia mistycznego, rozumianego jako pojednanie indywidualnego „ja” z wszechświatem³⁸¹. Dlatego wydaje mi się, że omawiane aktorstwo tylko pośrednio może prowadzić artystów do przemiany duchowej (tak jak to się dzieje w proponowanym przez Kosińskiego nurcie teatru przemiany), proponuje im raczej jednostkowe stany mistyczne lub *quasi*-mistyczne, które dokonują się za pomocą technik aktorskich i muzyki.

3.5 Muzyka jako cywilizacyjne narzędzie – różnice pomiędzy tradycyjnym i nowoczesnym ujęciem muzyki, rys współczesnych tendencji w jej nauczaniu

Wielu badaczy etnologów i antropologów jest zgodnych co do tego, że muzyka ma wpływ na emocje. Celem biologicznym emocji jest motywowanie do działania i taka też była pierwotna funkcja muzyki. We współczesnym świecie rozumienie terminu „muzyka” różni się w zależności od obszaru geograficznego. Poszukując uniwersalnej formuły, można by posłużyć się definicją stworzoną przez Bruna Nettla, który stwierdził, że muzyka jest „ludzką komunikacją dźwięku poza zakresem języka mówionego”³⁸². Ellen Dissanayake,

³⁸¹ Por. Karl Albert, *Wprowadzenie do filozoficznej mistyki*, przeł. Józef Marzęcki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002.

³⁸² Bruno Nettel, *The Study of ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*, The University of Illinois Press, Urbana, 1983, s. 24.

amerykańska antropolożka, w swym esej³⁸³ starała się uchwycić różnice pomiędzy nowoczesnym i tradycyjnym sposobem interpretacji muzyki. Według badaczki istnieje coś takiego, jak zachodnie rozumienie muzyki, które odnosi się do sformalizowanych dźwięków wytwarzanych przez ludzki głos lub instrumenty, z kolei w małych rdzennych społecznościach termin „muzyka” określa także zjawiska przynależące do świata przyrody: szum wodospadu, deszcz, śpiew ptaka czy świerszcza. Niektóre plemiona np. w Ghanie uważają za muzykę kakofonię dźwięków, która towarzyszy różnym egzorcyzmom (uderzanie przedmiotami codziennego użytku itp.). Z kolei pewne zjawiska, które są uznawane na Zachodzie za muzykę, nie są nimi dla kultur rdzennych. W opinii Dissanayake, w nowoczesnych społeczeństwach panuje też przekonanie, że muzyka jest rodzajem talentu, który posiadają nieliczne jednostki, tymczasem w sensie tradycyjnym zdolność do tworzenia muzyki jest takim samym potencjałem, jak inne umiejętności człowieka – każdy może uczestniczyć w jej tworzeniu. W tradycyjnych społeczeństwach, w przeciwieństwie do współczesnego Zachodu, muzyka jest traktowana podobnie jak mowa. Oznacza to, że śpiew lub gra na instrumencie są nierozzerwalnie związane z gestem i ruchem (zarówno u wykonawcy jak u publiczności). Na Zachodzie zwykliśmy też myśleć o muzyce jako o performansie, który ma swój początek i koniec, w tradycyjnych kulturach muzyka jest zintegrowana z wydarzeniami z życia człowieka, a także jest częścią obrzędów, które mają swoją pragmatyczną funkcję. W tradycyjnym sensie, konkluduje autorka, muzyka jest związana z tym, co nadprzyrodzone, przywołuje czas i sfery pozaziemskie, a niekiedy bogów, np. w indiańskim plemieniu Kalapalo mieszkającym w centrum Brazylii muzyka jest traktowana jako przejaw przekształcenia się potężnych istot, ale także jako środek umożliwiający kontrolowanie tych sił.

Przywoływane w tej pracy teatry studyjne inspirują się tradycyjnym podejściem do muzyki i jest to, do czego nawiążę dalej, tendencja idąca pod prąd współczesnym nurtom muzycznym.

Współczesne kształcenie muzyczne charakteryzuje się ogromną heterogenicznością, choć panuje wspólne przekonanie co do tego, że muzyka ma wpływ na osobowość człowieka

³⁸³ Ellen Dissanayake, *Ritual and ritualization: musical means of conveying and shaping emotion in humans and other animals*, [w:] Steven Brown and Ulrich Voglsten, *Music and manipulation: on the social uses and social control of music*, Oxford and New York, Berghahn Books, 2006, s. 31–56. http://ellendissanayake.com/publications/pdf/RitualAndRitualization_EllenDissanayake%20.pdf, źródło z dnia 1.04.2016.

i rozwija jego psychofizyczny potencjał. Najbardziej³⁸⁴ rozpowszechnionymi metodami pracy z muzyką są systemy stworzone przez Emila Jaques-Dalcroze'a (1865–1950) i Carla Orffa (1895–1982), wykorzystujące w pedagogice muzyki rolę rytmu zapisanego w ruchu i słowach. Dużą popularność zyskuje też metoda Edwina Eliaza Gordona – amerykańskiego muzyka jazzowego i profesora, twórcy „audiacji”, która „zachodzi wtedy, gdy muzyka jest słyszana i rozumiana przez umysł, mimo że nie jest obecna, a nawet nigdy nie była obecna w fizycznym otoczeniu odbiorcy”³⁸⁵. Proces audiacyjny umożliwia rozumienie muzyki, tak jak rozumie się język, jako wyraz procesu myślenia. Gordon wychodzi z założenia, że najważniejszymi latami, w których kształtuje się słuch, są lata niemowlęce i wiek wczesnoprzed-szkolny.

W niektórych krajach, na przykład na Węgrzech czy w Japonii, systemy wychowania muzycznego są bardziej znormatywizowane. W Japonii upowszechniła się koncepcja Schinichiego Suzuki'ego (1898–1998) – skrzypka i pedagoga, który wprowadził powszechną naukę gry na skrzypcach. Suzuki uważał, że nauka muzyki powinna być naturalnym procesem towarzyszącym dziecku od samych narodzin, takim jak nauka chodzenia czy mówienia. Postulował on, aby od wczesnych lat dzieciństwa dzieci ćwiczyły grę na instrumencie w środowisku domowym. Taka metoda okazała się niezwykle skuteczna³⁸⁶, gdyż pozwoliła rozwinąć wrażliwość muzyczną dziecka, opierając się na jego emocjonalnym związku z matką. Ujednolicony system szkolnictwa muzycznego dotyczącego najmłodszych realizowany jest także na Węgrzech, a pewne jego elementy przyjęły się w Polsce. System Zoltana Kodalya (1882–1967) kładzie nacisk na naukę muzyki ludowej, a centralnym jego punktem jest nauka śpiewu.

Najnowsze nurty muzykologiczno-pedagogiczne³⁸⁷ w Polsce i na świecie coraz częściej odnoszą się krytycznie do podejścia, w którym punktem wyjścia edukacji muzycznej jest tradycja³⁸⁸:

³⁸⁴ Więcej o różnych tendencjach w wychowaniu muzycznym zob. Janina Fik, *Dekada dla muzyki*, [w:] *Nowe obszary i drogi rozwoju edukacji muzycznej w Polsce*, red. Andrzej Białkowski, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2012, s. 85–104.

³⁸⁵ Edwin E. Gordon, *Umuzycznienie niemowląt i małych dzieci*, Wydawnictwo ZamKoEr, Kraków 1997, s. 23.

³⁸⁶ Przykładem jest choćby historia Sary Chang, która w wieku sześciu lat grała wymagający prawdziwej wirtuozerii koncert Paganiniego, zob. więcej: *Dekada dla muzyki*, s. 100.

³⁸⁷ Zobacz raport Barbary Fatygi opracowany na Kongres Kultury Polskiej, *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewnia?* (współpraca Jacek Nowiński, Tomasz Kukołowicz, Warszawa 2009, [http://www.kongreskultury.pl/library/File/Raportedu/edukacja_kult_raport_w.pelna\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/Raportedu/edukacja_kult_raport_w.pelna(1).pdf), źródło z dnia 18.05.2016 r., w której autorka stwierdza, że edukacja kulturalna w obecnym kształcie jest wręcz „przeciwnie skuteczna, po Gombrowiczowsku odstręczająca”.

³⁸⁸ Maria Przychodzińska, *Poszukiwanie wartości edukacyjnych w mnogości zjawisk współczesnej kultury muzycznej*, s. 16, [w:] *Nowe obszary i drogi rozwoju edukacji muzycznej w Polsce*.

[...] zmienia się pogląd na znaczenie tradycji kultury; dziedzictwo pokoleń staje się mniej ważne od teraźniejszości tu i teraz. Zmienność dotyczy każdej z kolejno powstających form życia społecznego i form kultury, sztuki; żadna z nich nie zakorzenia się, nie pozostaje na dłużej³⁸⁹.

W tym świetle edukacja muzyczna, a także wszelkie przejawy sztuki muzycznej będące spojrzeniem w głąb dziedzictwa kultury wydają się przestarzałe, a jej szala przechyla się w kierunku kultury pop i cyberkultury.

Inną cechą znamionującą dzisiejszą muzykę jest jej interdyscyplinarność i wszechobecność w różnych obszarach sztuki. I o tyle, o ile z tańcem czy operą wykazuje ona swoją komplementarność, coraz częściej towarzyszy też teatrowi, sztukom plastycznym i innym zjawiskom performatywnym.

Wśród zalewu różnych interpretacji znaczenia muzyki, akcentowania jej estetycznych, formalnych i percepcyjnych walorów, pojawia się też perspektywa antropologiczna, którą wydaje się przyjmować opisywany w tej pracy nurt teatru. Katarzyna Dadak-Kozicka w tekście *Obudzić muzykę w dziecku. O integrującej mocy symboliki* przypomina, jak ważną rolę dla człowieka pełni obcowanie z muzyką, a także jak pierwotne jest to zjawisko:

Dla pedagoga i muzyka wiedza z zakresu antropologii muzyki i kultury jest bezcenna. Chodzi nie tylko o podstawowy fakt, że we wszystkich kulturach tradycyjnych muzyka i sztuka są sednem obrzędu, który jest główną formą wdrażania w kulturze. To właśnie poprzez uczestnictwo w obrzędach całej wspólnoty – choć na różny sposób, gdyż role są zróżnicowane – młodzi ludzie uczą się życia oraz wzorów widzenia i interpretowania świata. Owszem, są to formy gotowe, ale nie narzucane „z góry”, raczej wypracowywane „oddolnie” przez wspólnotę i przekazywane jako najcenniejszy depozyt dotyczący sztuki życia doskonalonej przez wieki [...]. Chodzi też o fenomen budzenia muzyki w człowieku. Wspaniałych przykładów dostarcza tam m.in. relacja eskimoskiego poety i muzyka Orpingalika, który ujawnia, jak przeżycie zjawisk przyrody (śpiewu ptaka czy burzy) „wyzwała w nim pieśń” . [...] Warto wreszcie odwołać się do popularnej w ostatnich dekadach XX wieku śpiewaczki ludu Saami (tj. Laponki) Marii Boine. Lapończycy żyjący na północnych obszarach Skandynawii, pragną zachować swą odrębną kulturę, pielęgnując śpiewy joików, opiewających blaski i cienie życia na północnych kresach Europy³⁹⁰.

W ujęciu antropologii tworzenie i wykonywanie muzyki jest więc rodzajem odpowiedzi na wewnętrzne przeżycia pojawiające się w człowieku w kontakcie z innymi ludźmi, ze sztuką i z przyrodą, a tym samym jest wyrazem praw uniwersalnych.

³⁸⁹ Maria Przychodzińska, *Poszukiwanie wartości edukacyjnych w mnogości zjawisk współczesnej kultury muzycznej*, [w:] *Nowe obszary i drogi rozwoju edukacji muzycznej w Polsce*, s. 14.

³⁹⁰ Katarzyna Dadak-Kozicka, *Obudzić muzykę w dziecku. O integrującej mocy symboliki*, [w:] *Nowe obszary i drogi rozwoju edukacji muzycznej w Polsce*, s. 76–77.

Zastanawiając się, jaką rolę odgrywa muzyka w najnowszym szkolnictwie teatralnym i teatrze tradycyjnym, można dojść do dwóch wniosków. Na etapie kształcenia muzyka służy rozwinięciu aktorskiego słuchu, możliwości głosowych i rytmicznych. W szkołach teatralnych prowadzone są zajęcia z umuzykalniania, śpiewu chóralnego i piosenki³⁹¹. W teatrze zawodowym muzyka jest z kolei jednym ze środków aktorskiej ekspresji, a także elementem inscenizacji.

Nadrzędnym celem tego procesu kształcenia jest przygotowanie aktora do realizacji zadań na rynku pracy, gdyż coraz większe jest zapotrzebowanie na potrafiących śpiewać aktorów³⁹².

W nurcie teatru inspirowanym dokonaniem Grotowskiego, Barby i Staniewskiego muzyka jest nie tylko jedną z dodatkowych umiejętności nabytych przez aktora, ale często główną tkanką twórczości. Muzyka wykonywana na żywo stanowi jedną z podstawowych materii, z której buduje się działania aktorskie i całą akcję teatralną. Jej źródłem jest ogólnie rozumiana muzyka tradycyjna pochodząca z różnych kręgów kulturowych. Podejście kultywujące to, co stare i zapomniane, zmierza w odwrotnym kierunku niż najnowsze tendencje. W dzisiejszej kulturze „płynnej nowoczesności” (termin Zygmunta Bauman³⁹³) i negacji „starych” wartości taki sposób pracy wydaje się przestarzały i niszowy.

W związku z tym stanem rzeczy warto postawić pytanie, jak realizowana jest edukacja muzyczna aktora w teatrach studyjnych i czym różni się ona od edukacji aktora przygotowywanego do gry w teatrze słowa. Posługując się przykładami działalności teatrów studyjnych w Polsce i we Włoszech, postaram się w części odpowiedzieć na te pytania.

3.6 Poszukiwania: podejście do muzyki i jej sposoby realizacji

Podejście do muzyki w twórczości Grotowskiego ewoluowało wraz z kolejnymi okresami poszukiwań. W teatrze przedstawień reżyser skupiał się bardziej na pracy z samym głosem i jego emisją, poszukiwaniem różnych brzmień i uruchomieniem rezonatorów w ciele, które wzmocniłyby emisję i artykulację³⁹⁴.

³⁹¹ Więcej o tym jak wygląda kształcenie muzyczne w poszczególnych szkołach teatralnych w Polsce zob. rozdział *Kształcenie muzyczne aktora* w książce *Kształcenie aktora. Tradycja i współczesność. Materiały z Warsztatów Wydziałów Aktorskich Polskich Szkół Teatralnych 1993–2002*, red. Jacek Popiel, PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2004, s. 171–184.

³⁹² Zobacz wypowiedź Jacka Popiela, który przytacza opinię studentów, tamże, s. 171.

³⁹³ Zob. Zygmunt Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Agora, Warszawa 2011.

³⁹⁴ Użycie rezonatora głowy wzmacnia brzmienie sylab, w których występuje głoska „i”, a np. rezonatora nosowego – sylab z głoską „n”. Każdemu rezonatorowi można przypisać głoski, które pomagają dotrzeć do

Praca z tradycyjnymi pieśniami wyszła na plan pierwszy w ostatnim okresie jego twórczości w Pontederze. Jego stosunek do pieśni, o czym była już mowa, był szczególnie, personifikował pieśń:

Pieśń tradycji jest jak osoba. [...] Istnieją pieśni stare, w których odkrywa się łatwo, że są kobietami, i są inne, męskie; są pieśni, w których łatwo odkryć, że to młodzieńcy lub nawet dzieci, że to pieśń-dziecko; i inne, że to starcy, jest pieśń-starzec³⁹⁵.

To podejście do śpiewu jest kontynuowane w działalności Workcenter, a także w zespole Laboratorio di Castaldo, którego twórczość omawiam w ostatnim rozdziale tej pracy.

W Polsce tylko niektóre aspekty tego szczególnego podejścia do pieśni znalazły swoją kontynuację, szczególnie jeśli mowa o kwestii personifikowania pieśni. Dzieje się tak np. w Teatrze ZAR.

Bardziej popularna stała się natomiast wywodząca się od Grotowskiego metoda pracy z głosem rozwinięta przez Zygmunta Molika, najpierw w ramach projektu *Acting Therapy*, a później w jego autorskim warsztacie zwanym „Głos i Ciało” / „Voice and Body”, nastawiona na znalezieniu swojego wrodzonego głosu, pozbyciu się barier i pracę z rezonatorami³⁹⁶.

W Gardzienicach podejście do śpiewu miało różne oblicza – od poszukiwania organicznego związku z pieśnią, która wyśpiewana („odczyniona”) wyrażałaby to, co w człowieku wewnętrzne, aż po oswobodzenie z konotacji osobistych na rzecz sztuki wykonania, szczególnie w spektaklach inspirowanych kulturą grecką. Obecnie pieśni w Gardzienicach traktowane są jako potencjalny materiał twórczy, który można dowolnie kształtować, to znaczy zmieniać według osobistych i artystycznych potrzeb, pojedynczą melodię zamienić w pieśń polifoniczną (np. dopisując kolejne głosy), dodawać do nich tłumaczenie, które nakłada się na tę melodię, lub wymyślić nową melodię w oparciu o oryginalne słowa bądź sylaby. Materiał źródłowy pochodzący ze spotkań z ludźmi, z nagrań, albo z zapisów nutowych jest więc inspiracją do dalszych poszukiwań i wydaje się, że ten właśnie sposób myślenia o pracy z pieśnią jest najbardziej nośny wśród współczesnych twórców. Materiał źródłowy, którym jest pieśń lub jej fragment, ulega więc dekonstrukcji i ponownej rekonstrukcji, która odbywa się w trakcie procesu artystycznego.

danego rezonatora, ale ten proces może działać też w drugą stronę. Pracując z artykulacją, można więc odwoływać się do poszczególnych rezonatorów, które ją wystrzają.

³⁹⁵ Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, s. 845.

³⁹⁶ Por. Giuliano Campo, Zigmunt Molik, *Głos i ciało*.

Zasługą Gardzienic jest zwrócenie uwagi i rozpoczęcie w Polsce dyskusji nad kondycją tradycyjnego śpiewu. Warto przypomnieć o pierwszych międzynarodowych sympozjach poświęconych pieśni i kulturze tradycyjnej organizowanych w Gardzienicach: *Teatr wobec tradycji ludowych* (1980) i *Przyroda słowa w kulturach teatralnych* (1987). Obecnie w Polsce można odnotować dość duże ożywienie środowisk nastawionych na ocalenie ludowej muzyki i kultury (np. Fundacja Muzyka Kresów w Lublinie, Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” z siedzibą w Sejnach, Poznański Dom Tańca) i teatralnych zajmujących się śpiewem tradycyjnym (omawiana w tej pracy działalność Teatru Węgajty, ale też np. Teatr Scena Lubelska w Warszawie). Jednym z najgłośniejszych zjawisk poświęconych tematyce zagrożonych kultur i ich przejawom, takim jak pieśni i obrzędy, jest organizowany od 2005 roku przez Grzegorza Brała i Teatr Pieśń Kozła Festiwal Brave – przeciw wypędzeniom z kultury. Godną odnotowania imprezą była też zorganizowana we Wrocławiu w ramach Roku Grotowskiego (2009) dziewiąta edycja festiwalu/seminarium Giving Voice, poświęconemu powrotowi do pieśni tradycyjnych, który po raz pierwszy odbył się poza Walią (wcześniej sesje odbywały się w siedzibie organizatora Centre for Performance Research, w pierw w Cardiff, a potem w Aberystwyth). W 2016 roku w ramach programu Wrocław. Europejska Stolica Kultury zostało też zorganizowane seminarium praktyczne VoicEncounters, którego współorganizatorami byli Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Centre for Performance Research i Site de pratiques théâtrales Lavauzelle – projekt zrzeszający w dużej mierze twórców Teatru ZAR.

Kwestia ginących lub zapomnianych pieśni została też poruszona w filmie zrealizowanym przez Piotra Borowskiego *Koniec pieśni*, o czym wspomniałam wcześniej. W 1980 roku artysta wraz z trójką aktorów wyruszył na wyprawę zimową na pogranicza Polski, pomiędzy Puszciami Augustowską i Knyszyńską. W trakcie wyprawy artyści pokazywali okolicznym mieszkańcom swój spektakl, a ludzie odwdzięczali im się śpiewając pieśni³⁹⁷. Borowski powrócił w te miejsca po dwudziestu siedmiu latach, poszukując rodzin ludzi, których kiedyś spotkał. Spotkania te zostały udokumentowane, w wyniku czego powstał film. Borowskiemu zależało na uchwyceniu okiem kamery reakcji ludzi, którzy po tylu latach mogli usłyszeć nagrany głos swoich nieżyjących już bliskich. W trakcie tych odwiedzin Borowski odkrył, że w tych wsiach nikt już pieśni nie śpiewa, że pieśni umarły wraz z odejściem ostatnich osób, które je śpiewały³⁹⁸.

³⁹⁷ Oryginalnych pieśni nagranych przez Piotra Borowskiego w 1980 roku można wysłuchać na stronie: http://studiumteatralne.pl/koniec_piesni/piesni.html, źródło z dnia 12.07.2016.

³⁹⁸ Zob. Piotr Borowski, *Koniec pieśni*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010 nr 2–3, s. 119–122.

Przestrzenią mierzenia się z tematem pieśni tradycyjnej są nie tylko festiwale i warsztaty, ale przede wszystkim same spektakle tych zespołów. Spektakl Teatru ZAR *Armine, Sister* poprzez liturgiczną muzykę ormiańską opowiada o tragicznym losie wymordowanego narodu.

W swoisty nurt ocalania pieśni wpisać można też próbę wskrzeszenia śpiewanego dramatu liturgicznego, dokonywaną przez Scholę Teatru Węgajty.

Można powiedzieć, że Grotowski badał naturę głosu w szczegółach. Sprawdzał ze swoimi aktorami, jak odblokować głos, jak oddychać, jak uruchomić rezonatory, pod koniec swej wędrówki natomiast zajmował się procesem transformacji energii poprzez pracę z pieśnią. Gardzienice tymczasem stworzyły coś na kształt muzycznej matrycy, dały wzór, jak artystycznie można rozwijać różne wątki związane z pracą w chórze, z grupowym śpiewaniem pieśni.

Dla opisywanych przeze mnie polskich teatrów studyjnych, z wyjątkiem Studium Teatralnego, muzyka jest główną, albo jedną z głównych osi spektakli i – szerzej – pracy.

Czołowi aktorzy w tych zespołach rozwijają alternatywne metody kształcenia słuchu i śpiewu. Najczęściej odwołują się do tradycji śpiewu naturalnego lub białego, którego użycie wiąże się z tzw. uwolnieniem głosu, opierającym się na poszukiwaniu możliwości wydobywania dźwięku nie tylko za pomocą krtani i narządów powiązanych z emisją i artykulacją głosu, ale całego ciała. Zastosowanie w treningu głosu znajdują podstawowe wskazówki, które Grotowski zawarł w *Ku teatrowi ubogiemu*³⁹⁹. Najważniejsze z nich dotyczą myślenia o głosie w sposób przestrzenny, dotyczący wnętrza i tego, co otacza aktora. W pierwszym przypadku głos rozumiany jest jako wibracja, która jest w stanie dotrzeć do każdego miejsca w ciele, znajdując podparcie w przeponie i wzmocnienie w rezonatorach. Zdaniem Grotowskiego najlepiej, jeśli aktor mówi bądź śpiewa, posługując się całym ciałem jako rezonatorem⁴⁰⁰. Efektem uruchomienia jakości wibracyjnych jest możliwość kierowania głosu w różne miejsca przestrzeni, otoczenia widza głosem. Ważne z punktu widzenia pracy ze śpiewem są także wskazówki Grotowskiego dotyczące oddechu⁴⁰¹. Również w tym przypadku aktor, zdaniem reżysera, powinien uruchomić oddychanie całkowite, tzn. piersiowo-brzuszne, które najbliższe jest „wykorzystaniu biologicznych funkcji

³⁹⁹ O sposobach pracy z rezonatorami zobacz rozdział *Trening aktora (1959–1962)*, dokumentacja Eugenio Barba, przeł. Grzegorz Ziółkowski, s. 129–165; i *Trening aktora (1966)*, dokumentacja Franz Marijnen, przeł. Grzegorz Ziółkowski, s. 167–196, [w:] Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, red. wyd. pol. Leszek Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.

⁴⁰⁰ Por. tamże, s. 148.

⁴⁰¹ Por. Jerzy Grotowski, *Głos*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 396–419.

oddychania”⁴⁰². Podkreślić należy jednak, że Grotowski tylko sugeruje pewne rozwiązania, wychodząc z założenia, że każdy wykonawca oddycha inaczej i nie można dogmatycznie narzucać różnym osobom jednego sposobu pracy. Wszystkie ćwiczenia nastawione są więc nie tyle na szlifowanie głosu, co „skorygowanie anomalii”⁴⁰³. W śpiewie tradycyjnym dźwięk jest przedłużeniem oddechu, jest czynnością tak naturalną, jak mówienie – tym samym myślenie i zbytne skupianie się na swoim głosie paradoksalnie uniemożliwia ten naturalny proces.

Śpiew w zespołach polskiego nurtu teatru studyjno-laboratoryjnego praktykowany jest zespołowo i indywidualnie, z przewagą jednak śpiewu chóralnego *a capella* lub z akompaniamentem muzycznym. Chór na wzór antyczny i Gardzienicki nadaje atmosferę całemu wydarzeniu, komentuje, jest źródłem, z którego wyłaniają się postaci i ich akcje.

Praca z polifoniami pozwala tym zespołom eksplorować głębiej ideę zespołowości. Nie chodzi tu jednak o tzw. zespołową kreację utworów muzycznych, ale o wartości, które płyną ze zjawiska zsynchronizowania głosów i wsłuchania się w swoich partnerów.

Przy okazji nauki pieśni artyści zapoznają się z całymi systemami śpiewu, często będącymi niepowtarzalnym świadectwem tylko jednej społeczności (np. studia nad śpiewem modalnym w ormiańskiej tradycji w Teatrze ZAR, studia nad skalami muzyki celtyckiej w Teatrze Pieśń Kozła, poznawanie technik mnemotechnicznych poprzez naukę pieśni alilujkowych w Teatrze Węgajty).

Muzyka pojawia się w tych zespołach m.in. na drodze zapożyczania. Pieśni zapożyczane są z kultur obcych, gdzie śpiew jest wciąż integralną częścią życia. Bardzo rzadko (wyjątkiem jest tu Teatr Wiejski „Węgajty” i pierwsze spektakle Gardzienic) w spektaklach tych zespołów słyszymy pieśni polskie, co jest związane m.in. z tym, że w tradycji rodzimej tylko w nielicznych społecznościach zachowana została ciągłość śpiewu. Ponadto większość tradycyjnych pieśni i przyśpiewek polskich charakteryzuje jednogłosowość.

Aktorzy często uczą się pieśni bezpośrednio w środowiskach, w których są one śpiewane. Pierwszy spektakl Teatru ZAR *Ewangelie dzieciństwa* powstał w oparciu o materiały muzyczne zebrane w Gruzji, Iranie i Grecji. W Gruzji artyści poznali wspomnianą już wcześniej swańską pieśń pogrzebową zar. W kolejnych spektaklach twórcy odwołują się także m.in. do pieśni bułgarskich, korsykańskich i ormiańskich. W przypadku Teatru ZAR w zapożyczaniu nie chodzi o same walory dźwiękowe pieśni, ale o pamięć i historię w nich

⁴⁰² Tamże, s. 142.

⁴⁰³ Tamże, s. 145.

zapisaną. Artyści budują swój fundament teatralny na bazie muzyki, która jest przesiąknięta historią wybranej wspólnoty.

Według Jarosława Freta proces pracy z pieśnią obejmuje trzy sposoby przetwarzania materiału do spektaklu: transmisję (*transmission*), tranzyt (*transition*) i przekroczenie (*transgression*)⁴⁰⁴. Według reżysera zawsze kiedy próbujemy przenieść materiał do spektaklu, poruszamy te trzy sfery. Transmisja wiązałaby się zatem z procesem nauki, przejmowania materiału od źródła, którym może być żywa osoba, nagranie lub zapis nutowy. Tranzyt to proces adaptacji materiału do nowych okoliczności. Przekroczenie z kolei można zinterpretować jako powstanie nowego tworu, w tym przypadku pieśni, która pod wpływem poszukiwań ulega większemu lub mniejszemu przekomponowaniu muzycznemu, i która dodatkowo poprzez nowy kontekst (umieszczenie jej w danym miejscu w spektaklu) nabiera nowych znaczeń.

Według artysty pieśń jest strukturą oddechową, można wręcz policzyć, ile oddechów zawiera. Oznacza to, że pieśń, która składa się ze stałej liczby oddechów, jest bardzo precyzyjną konstrukcją, na której oprzeć można proces aktorski, tak jak na strukturze działań fizycznych. Pieśń w tym przypadku jest bardziej precyzyjna od tekstu, który rzadko kiedy wypowiedzany jest w teatrze z dokładnością co do oddechu. W przypadku pieśni polifonicznych, z którymi pracuje ZAR, dokładność ta jest też warunkiem wybrzmienia harmonii.

W najnowszym spektaklu zespołu *Armine, Sister* obok stałych członków grupy występują muzycy reprezentujący Azję Mniejszą, Anatolię i Iran. Jednym z ważniejszych odniesień jest tu muzyka ormiańska wykonywana przez Arama Kerovpyana – mistrza śpiewu w ormiańskiej katedrze w Paryżu i profesora muzykologii. *Armine, Sister* to spektakl, który za pomocą muzyki i obrazów tworzonych przez aktorów, porusza problematykę zanikającej tożsamości europejskiej, którą tak silnie napiętnowały wydarzenia pierwszej i drugiej wojny światowej. Również wcześniejsze spektakle tego zespołu związane są z kategorią pamięci i powinnością jej przekazywania. Pieśni przejęte przez twórców teatru są jak żywe nośniki pamięci o pojedynczych ludziach, którzy je śpiewali i losach całych społeczeństw (tak jak w przypadku *Armine, Sister*). Ten aspekt przywołuje bardzo silnie pracę Grotowskiego z pieśnią traktowaną jako żywe istnienie. W Teatrze ZAR – o czym wspominałam przy okazji

⁴⁰⁴ W nawiasach podaję angielskie odpowiedniki, gdyż zdaniem Freta lepiej oddają one istotę jego myśli. Fret posłużył się tymi pojęciami podczas swojego wystąpienia *BodyConstitution: source techniques in contemporary practice*, które miało miejsce 30.01.2016 r., podczas konferencji zorganizowanej przez International Platform for Performer Training we Wrocławiu.

omawiania stosunku do sfery *sacrum* – pieśń również ulega swoistej personifikacji. Ditte Berkeley tak pisze o pracy z pieśnią:

Głos ma do opowiedzenia historię, a właściwie milion historii – w zależności od pieśni, którą śpiewa, tego, czego doświadcza, osoby, którą słucha, dźwięków, które go otaczają, stanu, w którym jestem ja, która śpiewa. Jako aktorka wchodzę w dialog z moim głosem za każdym razem, gdy śpiewamy pieśń. Pytam: „Jak ją dziś zaśpiewamy? Jaką historię opowiada?”. Nasze poszukiwania przynoszą odpowiedzi, ale też nasuwają nowe pytania. To codzienna praca aktorki/kobiety, która chce, żeby pieśń stała się narzędziem głębokiej wymiany doświadczenia pomiędzy nią a słuchaczem. Głos jest nagi – pozwala na dzielenie się z innymi na poziomie, do którego nie przywykliśmy i na którym często czujemy się niepewnie. Badanie jego granic i związków z fizycznym doświadczeniem, z obrazami, ze skojarzeniami, wzbogaca nasze narzędzia komunikacji i otwiera przestrzeń odkryć⁴⁰⁵.

Pieśń traktowana jest przez aktorkę jak żywe istnienie, niekiedy kapryśne, poddające się zmianom w zależności od tego, kiedy, gdzie i dla kogo lub przed kim śpiewamy. Pozwala to na następującą interpretację – pieśń jest zapisaną historią, którą można odczytać, a jednocześnie śpiewając dopisać do niej nowy rozdział, oddać część siebie.

Z podobnych powodów co Teatr ZAR muzykę włącza do swoich spektakli Teatr Pieśń Kozła, który swoją nazwę zapożycza od dytyrambicznej pieśni na cześć boga Dionizosa. Jednym z nowszych projektów Grzegorza Brała jest przedsięwzięcie *stricte* muzyczne, koncert *Return to the voice* w wykonaniu Anny Marii Jopek oraz kompozytorów Macieja Rychłego i Jean-Claude’a Acquavivy. W koncercie przywołana została muzyka celtycka, archaiczne skale pochodzące ze szkockiego archipelagu Na h-Eileanan Siar i język gaelicki. Dla zespołu, podobnie jak dla Teatru ZAR, muzyka jest świadectwem życia wybranego obszaru kulturowego, jest żywym znakiem pozostawionym przez człowieka, który śpiewał pieśni, włączając je do wszystkich obszarów swojego życia.

W Teatrze Pieśń Kozła pieśni są przede wszystkim inspiracją, materiałem wyjściowym, który w zetknięciu z osobowością aktora i w kontekście spektaklu staje się tworem oryginalnym. W spektaklu *Kroniki. Obyczaj lamentacyjny* Grzegorz Bral sięgnął po tekst sumeryjskiego eposu *Gilgamesz*, którego fragmenty zostały przetłumaczone na język polski przez Roberta Stillera, i połączył go z pieśniami lamentacyjnymi głównie z obszarów Bałkan. Podśluchane i – by tak rzec – podejrzone pieśni, wykonywane głównie na pogrzebach stały się kanwą pracy aktorskiej. W efekcie tego eksperymentu powstała poruszająca melorecytacja, której motyw powrócił też w kolejnych spektaklach, z czasem stając się

⁴⁰⁵ Opis warsztatu *Opowieść głosu (pieśń, która mówi)*, <http://www.teatrzar.art.pl/projekty/warsztaty>, źródło z dnia 30.07.2015.

znakiem rozpoznawczym tego zespołu. W *Lacrimosie* zaaranżowane zostały fragmenty mszy żałobnej Amadeusza Mozarta: *Requiem, Dies Irae, Tuba Mirum, Rex Tremendae, Lacrimosa* i *Agnus Dei*.

W przypadku Teatru Pieśń Kozła i Teatru ZAR mamy do czynienia ze spektaklami, które posiadają cechy kompozycji muzycznej, mogącej istnieć tylko w sferze fonicznej. Pomimo tego, w przypadku obu zespołów istnieją zasadnicze różnice w podejściu do pieśni. Najnowsze projekty Teatru Pieśń Kozła (koncert *Return to the voice*, spektakle *Pieśni Leara* i *Portrety Wiśniowego Sadu*) nadal tworzone są w stylu widowiskowym, który osiągany jest za pomocą dynamicznych scen łączących śpiew, muzykę, taniec i niekiedy akrobacje. Wspomniane projekty zdecydowanie przeznaczone są jednak dla większego grona odbiorców, na co wpływa pośrednio obecność znanych artystów (np. udział Anny Marii Jopek w koncercie *Return to the voice*). Produkcje Teatru Pieśń Kozła przypominają też co raz częściej realizacje teatrów instytucjonalnych, do których zatrudnia się osobno kompozytora, choreografa i ekipę aktorską. Nie są więc realizowane, jeśli można się tak wyrazić, w domenie czystej studyjności (tzn. siłami samego zespołu).

Aspekt muzyczny pracy Teatru ZAR może wiązać się z wymiarem społecznym. Ostatni spektakl *Armine, Sister* jest częścią szerszego projektu, którego głównym celem jest refleksja nad losem Ormian. Obok spektaklu istnieją też inne formy: instalacje, akcje performatywne, filmy dokumentalne, wyprawy, a także seminaria poświęcone studiowaniu muzyki ormiańskiej.

Istotnym elementem pracy w omawianych zespołach są wyprawy, które stanowią jedną z metod aktorskiego kształcenia. Zazwyczaj podczas podróży człowiek dojrzewa, wzrasta jego wrażliwość poznawcza. Konfrontując siebie z obcymi ludźmi i kulturą, poznaje lepiej nie tylko ich, ale też siebie. Artyści w omawianych zespołach wyprawiają się jednak nie tylko po to, by poszerzyć swój światopogląd, ale przede wszystkim, aby zapożyczyć materiał do spektakli. Zapożyczanie oznacza też, przynajmniej w teorii, że to, co pożyczone zostanie oddane, czasami wraz z nawiązką. Nasuwa się więc pytanie, czy zespoły wyprawiające się do odległych, ale też bliższych kultur, zapożyczające ich – z europejskiej perspektywy – nieznany lub wręcz egzotyczny materiał, oddają z nawiązką to, co pożyczyły? A jeśli tak, to komu, bo nie zawsze przecież wracają w miejsca, które odwiedziły. Oddają więc coś publiczności, sobie samemu? Są to pytania, które dotyczą postawy twórczej.

Eugenio Barba przyznawał, że grupy podróżują często z pobudek egoistycznych (podawał przykład swojego Odin Teatret, który po kilku latach działalności na pięć miesięcy osiedlił się w wiosce Carpignano na południu Włoch), ale twierdził też, że nie tyle ważny jest

powód, który popycha teatry do podróży, ale efekt, który te podróże wywołują na spotkanych ludziach, a który często wiąże się z tym, że miejscowi „odkrywają na nowo spajające ich więzi kulturowe”⁴⁰⁶. Barba mówił o dokonującym się „barterze” – obopólnej wymianie dóbr:

Dobra, które wymieniamy, to dobra kultury. Zaczęliśmy od najprostszych sytuacji: śpiewaliśmy skandynawskie pieśni, a miejscowi w naturalny sposób odpowiadali swoimi pieśniami. Potem rozszerzyliśmy zakres „barteru” prezentując fragmenty naszego treningu, przypominające taniec, a ludzie odpowiedzieli swymi tańcami. Następnie wystąpiliśmy z naszymi paradami ulicznymi i ten teatralny „podbój” wioski wywołał improwizowane reakcje. Sytuacja zaczęła przypominać wiejskie zgromadzenie, z udziałem wszystkich mieszkańców⁴⁰⁷.

Uderzające jest podobieństwo doświadczeń Odin Teatret z Gardzienicami, które poszukując inspiracji rozpoczęły podróże w głąb i poza obszar swojej rodzimej kultury⁴⁰⁸. Staniewskiemu i jego towarzyszom zależało nie tylko na zapożyczeniu elementów danej kultury, ale o swoistą wymianę międzyludzką i wspólne przebywanie:

Istotę niniejszego projektu stanowi zaufanie i zrozumienie, a nie eksploatacja. Wyprawa zakłada bowiem wzajemne ofiarowanie muzyki i opowieści, uczestniczenie w żywych wydarzeniach, wplecionych w problemy polityczne i społeczne. „Gardzienice” powołują sytuację wzajemności, która pozwala docierać do odległych źródeł kulturowych, nie naruszając przy tym naturalnego środowiska odległych zakątków⁴⁰⁹.

Początkowo Gardzienice wyprawiały się w sąsiednie okolice, z czasem Staniewski zainteresowany był eksploracją coraz odleglejszych zakątków, tych geograficznym, ale też czasoprzestrzennych, biorąc pod uwagę skupienie się przez niego na kulturze starożytnej Grecji. Znamienne jest też to, że świadomie założony na wsi ośrodek Gardzienice, w 2015 roku przyjął nazwę „Europejski Ośrodek Teatralny”. Szczegół ten uzmysławia jego dzisiejszą odmienność w porównaniu z pierwszym etapem działalności, gdy akcentowany był związek z kulturą wiejską.

Kwestia zapożyczania wiąże się z przyjęciem określonej postawy etycznej przez aktora. Pociąga ono za sobą zadanie samemu sobie szeregu pytań: Jak zachować się wobec obcych sobie osób, jak obserwować, by nie naruszyć tego, co oglądane, jak rozmawiać z

⁴⁰⁶ Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, s. 144.

⁴⁰⁷ Tamże, s. 145.

⁴⁰⁸ Dokładny spis wypraw polskich i zagranicznych, a także ich opis znajduje się w aneksie książki Tadeusza Kornasia, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*.

⁴⁰⁹ Cyt. za: Iwona Ławecka-Marczewska, *Wyprawa do źródeł w poszukiwaniu naturalnego środowiska teatru*, „Życie Warszawy”, 6–7 września 1997, s. 4.

ludźmi, których się spotyka? Jak prosić i stwarzać sytuację, w której możliwe będzie zapoznanie się z wytworami kultury danej wspólnoty?

Podczas wyprawy aktor może przyjąć rolę tego, który słucha i obserwuje, rolę badacza – etnologa, który wraz z muzyką poznaje historię badanej kultury, może też wyjść poza ramy tej roli, zaangażować się osobiście, stać się kimś bliższym, komu powierzy się nie tylko materiał, ale także wiążącą się z nim tajemnicę.

Według Wacława Sobaszka prowadzącego Teatr Wiejski „Węgajty” rola aktora powinna różnić się znacznie od tej, którą przyjmuje etnolog.

Wydaje mi się, że sposób życia aktora jest bliższy sposobu życia chłopca wołoczebnika, czyli tego, który śpiewa pieśni wołoczebne na Wielkanoc, niż etnologa. Etnolog to jest Pan z teczką, który nagrywa co trzeba, ale tego nie zaśpiewa, a jeśli zaśpiewa to raczej nie w manierze ludowej, według której musiałoby funkcjonować całe ciało. Udaje się to robić nota bene Janowi Bernadowi, który pracuje nad cielesnością pieśni w Muzyce Kresów.

Są oczywiście też świetni etnolodzy pasjonaci, np. Jerzy Bartmiński, ale generalnie etnologia jest dziedziną nauki, chodzi więc w niej o prawidłowość zapisu, brak błędów „ortograficznych”⁴¹⁰.

Zdaniem twórcy etnolog jest tylko pośrednikiem. Spisując pieśni i odkrywając ich historię nie udaje mu się dotrzeć do ich esencji, która ujawnia się w żywym śpiewie, ale także w postawie całego ciała. Aktor, który chce dotrzeć do źródła pieśni, tańca czy gry na instrumencie, powinien według niego zawiesić postawę badacza, zrównać się z tymi, od których coś zapożycza. Inaczej istnieje ryzyko przyjęcia postawy kolonizatora, który najeżdża dany obszar i zabiera to, co mu się podoba lub co wydaje mu się potrzebne.

Według Kornasia artyści z Węgajt zostali zaakceptowani przez środowisko wiejskie:

Sytuacja osób tworzących Teatr Wiejski „Węgajty” podobna jest trochę do tej, w jakiej znalazł się kiedyś Stanisław Vincenz. Ten wybitny humanista z racji pochodzenia i wykształcenia nie był predestynowany do zajmowania się kulturą ludową, przeniknął jednak w hermetycznie zamknięty świat ludowości. *Na wysokiej poloninie* stało się – kto wie, czy nie jedyną – księgą, łączącą artystycznie wyrafinowaną formę z prostotą postrzegania rzeczywistości oczyma zwykłych, wiejskich ludzi. „Węgajty” na gruncie teatru i muzyki wyznaczyły sobie podobny cel: świadomie przeniknąć w świat już – teoretycznie – utracony, poznać go, dotrzeć do jego wnętrza, by w końcu zamknąć go w artystyczną strukturę spektaklu czy pieśni⁴¹¹.

⁴¹⁰ Rozmowa z Wacławem Sobaszkiem przeprowadzona przeze mnie 23.07.2016 r. w Węgajtach podczas festiwalu Wioska Teatralna. Zob. też: <http://pietkiewiczaga.wixsite.com/aktorstwo-grotowski/blog>.

⁴¹¹ Tadeusz Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, s. 292.

Twórcy Węgajt swoje aktorstwo podporządkowują misji, którą można by nazwać odpamiętywaniem starych zwyczajów wiejskich. Misja ta spełnia się poprzez praktykę corocznego kolędowania, naukę tradycyjnych tańców, kolekcjonowanie przedmiotów i instrumentów z kultury wiejskiej, które wyszły już z użycia, a przede wszystkim pieśni i zaśpiewów, które przywołują dawne czasy i ludzi.

Nauka pieśni w Węgajtach obejmuje szeroki wachlarz pieśni pochodzenia m.in. polskiego, ukraińskiego, białoruskiego i litewskiego. Pieśni zbierane są podczas wypraw terenowych na Suwałki, a także do Hucułów i Łemków zamieszkujących Karpaty Wschodnie. Również wioska Węgajty, w której mieszkają artyści, jest ważnym miejscem, w którym do lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku żywa była tradycja kolędowania.

Jedną z form integracji ze środowiskiem wiejskim są organizowane tu każdego roku Kolędowania, Szopka Noworoczna i Zapusty. Jest to szczególnie rodzaj obcowania z ludźmi. W trakcie Kolędowania artyści chodzą po domach. Już w progu rozpoczyna się ceremoniał powitania gospodarzy, potem w korytarzu domostwa lub w salonie odgrywane są sceny z Herodem, Kozą, Żydem, rozpoczynają się tańce i śpiewy, do których włącza się domowników. Artyści stają się gośćmi w czyimś domu. Tutaj aktor coś „ryzykuje”, najpierw musi coś dać, otworzyć się, a nawet wygłupić, odgrywając kozę, i dzięki temu zaskarbić sobie zaufanie, stać się swoim.

W okresie letnim Teatr Wiejski „Węgajty” organizuje Wioskę Teatralną. I co znamienne, jest to nie tylko festiwal dla przyjezdnych artystów, ale także dla mieszkańców Węgajt. W 2016 roku jedna z inicjatyw integracyjnych polegała na tym, aby miejscowe dzieci podawały posiłki podczas festiwalu. Ostatniego dnia festiwalu odbyły się obchody 650-lecia Węgajt, zorganizowane wspólnie przez artystów i mieszkańców. Ciekawym pomysłem była też akcja zatytułowana „automat marzeń”. W „automacie” spełniane były wszelkie pragnienia widzów, wystarczyło napisać na kartce swoje marzenie i oddać się w ręce artystów, którzy *ad hoc* improwizowali różne sytuacje w przygotowanej wcześniej remizie strażackiej. Ujmujący był też spektakl oparty na tekście *Król Ubu, czyli Polacy* Alfreda Jarry’ego, stworzony przez Sobaszka z mieszkańcami Domu Opieki Społecznej (DPS) z Jonkowa. Nie dlatego, że aktorzy byli niepełnosprawni, ale dlatego, że spektakl był żywy, zrobiony z humorem przy wykorzystaniu najprostszych elementów (korona z kartonu), a aktorzy-amatorzy wnieśli się w nim na szczyty swoich możliwości. Widzowie pogrążyli się w zupełniej ciszy, gdy jedna z pań, całkowicie sparaliżowana wypowiadała swój tekst. Sobaszek opowiadał, że była to jej piąta rola. Niesamowicie prawdziwie brzmiały też teksty napisane przez młodego Alfreda Jarry’ego w ustach mieszkańców DPS w Jonkowie.

Obecna działalność Węgajt wykracza znacznie poza tematykę wiejską, twórcy skłaniają się w stronę podejmowania tematów społecznych i politycznych, takich jak problem uchodźstwa czy wojna na Ukrainie. Swoistym akumulatorem tych działań jest projekt Innej Szkoły Teatralnej, w której duży nacisk kładziony jest na samodzielność i własną wypowiedź uczestników. Obok nauki scen z repertuaru kolędniczego (sceny z kozą, z Herodem, z Żydem), młodzi ludzie opracowują własne etiudy pokazywane potem podczas Szopki Noworocznej w Nowicy. W 2016 roku inspiracją ich poszukiwań stało się zdanie Stefana Themersona o relacji między snem a rzeczywistością:

Sen jest wspaniałym wynalazkiem. Kiedy rzeczywistość jest koszmarna, ucieka się w sen. Co to jest rzeczywistość? Rzeczywistość jest wspaniałym wynalazkiem. Kiedy sny są koszarne, ucieka się w rzeczywistość⁴¹².

Na tej podstawie powstały etiudy, a potem spektakl *Godzina Zero*. Ten sam temat Sobaszek opracowywał na Tajwanie z chińskimi aktorami podczas prowadzenia warsztatu, tym razem jednak w oparciu o chińskie zaśpiewy.

Dla Sobaszka bardzo ważna jest dyscyplina i dokładność związana z wykonaniem materiału muzycznego.

Dokładność służy wejściu w energię, która z tej dokładności wynika. Precyzja służy uruchomieniu energii obecnej w pieśni. Natomiast należy uważać na różne kalki naukowe. Niektórzy np. myślą, że dana pieśń istnieje w takiej postaci, w jakiej ją się znajduje w zapisie. Podczas gdy tak naprawdę, to ta pieśń była tylko gałęzią na drzewie, z niej zaś wyrastała inna gałąź. To podejście wydaje mi się dużo ciekawsze. Nie lubię niewolniczego trzymania się zwrotek. Ktoś podał jakieś zwrotki na wsi, a dwadzieścia kilometrów dalej inna informatorka etnografa mogła podać inne zwrotki. Często przytaczam ten przykład: dziewięćdziesiętletnia pani w miejscowości Szczęsnowice podała nam zwrotki pieśni. Drugiego dnia jej brat podał nam tę samą pieśń ze zwrotekami antysemitycznymi. Chodziło o to, że ona chodziła do szkoły w latach dwudziestych, a on w drugiej połowie lat trzydziestych, kiedy nabitano się z „żydków”, prześladowano ich. Teraz np. ktoś znajduje w bibliotece pieśń *Żydzio, żydzio*, jest to pieśń, która występuje w różnych postaciach na Litwie, w Polsce czy na Słowacji. Myśmy tę pieśń poprzestawiali, nie pasowało mi tam kilka zwrotek. Udało się to dzięki obecności pewnego młodego przybysza z Izraela, który brał udział w kolędowaniu. Moti Aszkenasi wychowywał się w ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej. Zaczął on na własną rękę przekształcać zwrotki, w których było coś na temat Żyda, jemu zależało, żeby śpiewać o Mesjaszu, tak jak zrobiłby to Żyd. To było bardzo ważne wydarzenie. Stworzył przy tym świetną pantomimę⁴¹³.

⁴¹² *Śledztwo*, „Nowa Polska” 1945, vol. 4, no 2, s. 128–137; i no 6, s. 401–410, London, 1945.

⁴¹³ Rozmowa z Sobaszkiem przeprowadzona przeze mnie.

Według artysty ważne jest, aby pieśni były przyporządkowane obrzędowemu kalendarzowi, pieśni bożonarodzeniowe nie powinny być śpiewane ani nawet uczone w okresie letnim, ale możliwe jest na przykład twórcze przekształcanie tekstu zwrotek.

Innym obszarem pracy z muzyką jest w omawianych zespołach działalność rekonstrukcyjna, ujęta w kształt artystyczny. Rekonstrukcja artystyczna dotyczy pieśni, które nie zachowały się w przekazie ustnym ani w zapisie nutowym. Najwyrazistszym przykładem jest wspomniana już artystyczna próba wskrzeszenia muzyki greckiej dokonana przez Macieja Rychłego we współpracy z Tomaszem Rodowiczem w Gardzienicach. Artyści, opierając się na teoretycznych studiach dotyczących tego, jak mogła wyglądać muzyka starożytna⁴¹⁴, a także biorąc pod uwagę kontekst, w którym była wykonywana, stworzyli bardzo żywą, dynamiczną wersję wielogłosowego śpiewu, który stał się bazą muzyczną spektaklu *Metamorfozy* opartego na antycznym tekście Apulejusza *Metamorfozy albo Złoty Osioł*. Pieśni te stały się też częścią pracy zespołu Orkiestra Antyczna.

Zapożyczanie śpiewu, kolekcjonowanie materiału, przesłuchiwanie nagrań lub próby rekonstrukcji pieśni są dla tych zespołów zazwyczaj dopiero pierwszym etapem poszukiwań. Etap kolejny dotyczy procesu zaadaptowania pieśni w treningu aktora i na potrzeby spektaklu. Pieśń wyrwana ze swego naturalnego kontekstu zyskuje nowe teatralne, a także społeczne oblicze. Tak było na przykład w przypadku pieśni gruzińskich, czy tych przywiezionych z półwyspu Athos, które oryginalnie wykonywane są tylko przez mężczyzn, a w spektaklu *Ewangelie dzieciństwa* śpiewają je także kobiety. W *Armine, Sister*, z kolei, spektaklowi towarzyszy m.in. śpiew dwóch sióstr z Iranu Mahsy i Marjan Vahdat, założycielek Vahdat Ensemble. Artystki wykonują tradycyjną muzykę irańską – wbrew narodowemu prawu – o czym przypomina Kornaś⁴¹⁵ – które po islamskiej rewolucji w 1979 zakazuje kobietom solowego śpiewu publicznie. Tego typu zmiany mają nie tylko kompozytorski wydźwięk, ale mogą też być odczytywane jako próba dialogu z tradycją chrześcijaństwa i innymi wyznaniami, w których kobieta albo ma niższy status społeczny, albo nie dopuszcza się jej do święceń kapłańskich.

W pracy Scholi Teatru Węgajty prowadzonej przez Wolfganga Niklausa, we współpracy z Burkardem Wehnerem i Marcinem Bornus-Szczypińskim akcent przesuwają się na pieczołowite studiowanie muzyki i próbę rekonstrukcji średniowiecznego dramatu liturgicznego wraz z jego teatralnymi gestami, kostiumami i przedmiotami religijnego kultu.

⁴¹⁴ Zob. polskie wydania: Martin L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. Anna Maciejewska, Maciej Kaziński, Homini, Kraków 2003; John G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przeł. Maciej Kaziński, Homini, Kraków 2003.

⁴¹⁵ Zob. Tadeusz Kornaś, *Piaski świątyni*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, 2014 nr 119, s. 101–104.

Także tu pojawia się pewne przesunięcie artystyczne związane z poszukiwaniem nowych sposobów wykonywania monodii średniowiecznych i wykorzystania w tym celu muzyki ludowej⁴¹⁶.

3.7 Wychodząc od ruchu – sposoby pracy z ciałem i głosem w spektaklu

Jednym z najczęściej stosowanych sposobów pracy z pieśnią i tekstem w trakcie treningu w teatrach studyjnych jest dołączenie do nich działania fizycznego, albo poszukiwanie ruchu, wywoływanego przez konstrukcję i ogólnie rozumianą energią pieśni bądź tekstu. Pierwszy sposób tworzenia działań przypomina pracę choreografa. Tworzenie gestów, figur czy innych abstrakcyjnych bądź odwzorowujących rzeczywistość działań odbywa się w tym przypadku w izolacji od śpiewu bądź tekstu, ale może być nimi inspirowane. Następnie poszukuje się połączenia obu sfer. Wystudiowane ruchy tworzą partyturę, w którą włącza się pieśń lub tekst.

Interesujące połączenie pomiędzy ruchem, muzyką i rytmem jest efektem pracy zespołu Tańce Labiryntu, który później stał się częścią Teatru CHOREA. Projekt o charakterze choreograficznym stworzyły, pracując jeszcze w Gardzienicach, aktorki – Elżbieta Rojek i Dorota Porowska. Ideą tych poszukiwań była próba ożywienia figur ikonograficznych umieszczonych na greckiej ceramice, pochodzącej z VI i V wieku p.n.e. Wskazówki dotyczące tego, jak w starożytnej Grecji realizowana była idea ruchu, artystki zaczerpnęły z książki Edwarda Zwolskiego, profesora filologii klasycznej na KUL-u, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*⁴¹⁷. Powołując się na badania Zwolskiego, Porowska przypominała:

Chorea antyczna to trójjednia słowa, muzyki i gestu. Zwolski pisze o niej jako o formie, technice obrzędowej, wykorzystywanej również w życiu codziennym, podobnej do tych, które organizują życie plemienne kultur tradycyjnych. W okresie kształtowania się w Grecji tak zwanej kultury wysokiej, chorea przenika do niej jako jeden z elementów i przybiera formę bardziej wysublimowaną. Pod postacią chórów można ją spotkać w dramacie antycznym. Wydaje się, że chorea nie musiała być realizowana w danej chwili przez jedną i tę samą osobę. Była to częściej praca zespołowa. Ktoś śpiewał, ktoś tańczył, a jeszcze ktoś inny grał na instrumencie. Oczywiście zdarzały się łączenia różnych funkcji, o czym świadczą antyczne rysunki przedstawiające tańczących muzyków lub tancerzy grających jednocześnie na instrumentach⁴¹⁸.

⁴¹⁶ Pisze o tym Tadeusz Kornaś w swojej książce *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, s. 297.

⁴¹⁷ Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1978.

⁴¹⁸ Dorota Porowska, *Tezeusz i Tańce Labiryntu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2006 nr 2, s. 65.

W początkowej fazie pracy nad Tańcami Labiryntu, które swoją nazwę zaczerpnęły z mitycznego motywu tańca wykonanego przez Tezeusza na wyspie Delos po pokonaniu Minotaura (zwanego też tańcem żurawia), ruch oddzielony był od warstwy muzycznej. Powstały układy choreograficzne, które w sposób grupowy wyrażały stany emocjonalne: chorea wojenna, lamentacyjna, kobieca, menadyczna, satyrowa. Porowska wspominała, że najtrudniejszym zadaniem była nie tyle imitacja gestów czy pozycji ciała zaczerpniętych z antycznych zabytków, ale moment, w którym trzeba było zdecydować, w jakim rytmie będzie realizowany ruch i co dzieje się z ciałem pomiędzy jedną a drugą figurą. Dopiero w *Tezeuszu w labiryncie* artyści zaczęli podejmować próby urzeczywistnienia jedności trzech elementów chorei. Według aktorki:

Realizacja zasad chorei antycznej mogłaby dotyczyć takiej intensyfikacji działania na scenie, jaka określa obecność aktorów we fragmencie z łodzią, kiedy śpiewają oni tekst XVII dytyrambu *Bakchylidesa* w metrum 10/8, jednocześnie utrzymując ruch w rytmie 5/8 oraz wykonując, na zasadzie wtrętu, taniec w metrum 10/8 i 12/8. Lub też kiedy Elina Tonewa porusza się w rytmie na 3/4 i jednocześnie śpiewa bułgarską piosenkę ludową w rytmie 4/4, wypowiadając od czasu do czasu tekst dziewcząt tańczących z bykami⁴¹⁹.

To techniczne wytłumaczenie różnych metrum i ich wzajemnego przenikania się laikowi daje małe pojęcie o tym, jaki jest efekt tej pracy, ale gdy widzimy tę scenę na żywo, mamy do czynienia z dynamiczną muzyką, budowaną poprzez rytmy, głos i wzmacnianą przez ruch.

Ważną inspiracją dla Elżbiety Rojek, która zajmowała się wraz z Porowską komponowaniem ruchu w *Tezeuszu...*, są filmy ormiańskiego reżysera Siergieja Parażanowa, który w młodości studiował muzykę i uczył się tańca. W jego obrazach plan filmowy ułożony jest niczym choreografia taneczna⁴²⁰, gest związany jest zawsze ze słowem, dążąc do współbrzmienia – właśnie takiej jakości połączenia poszukiwały artystki. Pracując nad *Tezeuszem...* Rojek wraz z innymi twórcami spektaklu odwołała się m.in. do książki włoskiego autora Roberta Calasso *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*⁴²¹. Tworząc choreografię na podstawie wybranych fragmentów tego tekstu, twórcy zaznaczyli czasowniki związane z ruchem i na tej podstawie stworzyli taniec. Rojek przywołuje fragment z tekstu Calasso w całości, a następnie ten sam odcinek z wybranymi słowami-kluczami:

⁴¹⁹ Tamże, s. 68.

⁴²⁰ Tamże.

⁴²¹ Zob. Roberto Calasso, *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995.

Ale jak się to wszystko zaczęło?... Na łące
pojawił się biały byk z jaśniejszą, kolistą plamą na czole.
Bił od niego zapach mocniejszy od zapachu kwiatów.
Zatrzymał się przy Europie i polizał jej szyję. Poglaskała
go i otarła szyję ze zwierzęcej śliny. Byk osunął
się przed nią na kolana i podsunął swój grzbiet.
A kiedy już na nim usiadła, zerwał się i wbiegł do morza.
Zatrwożona, oglądając się w stronę morskiego
brzegu, wzywała na pomoc towarzyszkę, nadaremnie
wyciągając ku nim ręce. Później, kiedy już płynęli tnąc
fale, jedną ręką trzymała się mocnego rogu, a drugą
przyciskała do piersi rąbek uniesionego peplosu. Za jej
plecami peplos wydał się i utworzył purpurowy żagiel. [...]

Ale jak się to wszystko zaczęło, dziewica, głaszcze,
strumień, drży, róg, krzyczy, ale jak się to wszystko zaczęło,
łąka, bukiet, nozdrza, głaszcze, róg, krzyczy, ale
jak się to wszystko zaczęło, sen, sen, majaczy, majaczy,
myśli, myśli, kosz, irys, narcyz, krokus, dziwi się, liże,
głaszcze, wyciera, ślina, róg, woła, woła, róg, *peplos*⁴²².

Po przeczytaniu tekstu po przeróbce wyraźnie słychać w nim rytm i dynamikę, związaną z występowaniem po sobie czasowników i rzeczowników, a także zastosowaniem w tym fragmencie powtórzeń ważnych słów i dwukrotnie padającym zapytaniem: „Ale jak to się wszystko zaczęło?”. Całość sprawia wrażenie, jakby wypowiadał ten tekst ktoś, komu brakuje tchu, ktoś opętany czy nawiedzony.

Aby uzmysłwić czytelnikowi, który nie widział spektakli CHOREI, w jaki sposób może dokonywać się połączenie ruchu z gestem, tekstem bądź muzyką, warto przywołać jedno z ćwiczeń wykorzystywanych przez aktorów tego zespołu⁴²³. W „Ławicy” wszyscy uczestnicy, skupieni dość blisko siebie (w kształcie rombu), wykonują proste ruchy (skłony, ruchy ręką w przód i do boku itp.). Ruch prowadzi osoba, która znajduje się z przodu grupy. Równocześnie grupa przemieszcza się lub obraca w czterech kierunkach świata. Każdy obrót zmienia lidera tego chóru, który prowadzi ruch, ale także wypowiada tekst. Ćwiczenie to na

⁴²² Elżbieta Rojek, *Parę myśli na temat treningu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2006 nr 2, s. 81.

⁴²³ Zob. nagranie warsztatu: <https://www.youtube.com/watch?v=4mrkO4sZQyU>, źródło z dnia 30.07.2015, w nagraniu ćwiczenie zostało rozwinięte za pomocą użycia tekstu, zob. też: opis tego ćwiczenia [w:] *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu*, s. 228.

poziomie podstawowym jest swego rodzaju improwizacją opartą na klarownych zasadach. Ruchy i wypowiedzany tekst nie są jednak zafiksowane. Jest to bardzo prosty punkt wyjścia do zbudowania złożonego układu choreograficznego z użyciem tekstu i zastosowaniem akompaniamentu muzycznego.

W swych najnowszych spektaklach Teatr CHOREA tworzy inne, nowe metody pracy, poszukując połączenia ruchu, pieśni i słowa. Artyści podkreślają, że każdy temat, każdy autor i spektakl wymaga osobnego podejścia, zbudowania autonomicznego treningu.

W trakcie Wioski Teatralnej w Węgajtach miałam okazję uczestniczyć w zajęciach prowadzonych przez Dorotę Porowską. Aktorka zaproponowała nam ćwiczenia, które były owocem pracy nad spektaklem *Tezeusz w Labiryncie*, a także innych poszukiwań CHOREI i grupy Tańce Labiryntu. W ćwiczeniu „Ying i yang”, chodziło o zapamiętanie różnych ścieżek prowadzących wokół czterech kamieni, dwóch czarnych i dwóch białych. Ścieżki te układały się w kształt kolistego labiryntu. Ćwiczenie to było o tyle trudne, że trzeba było bardzo szybko zapamiętać różne wariacje ścieżek na podstawie mniejszego szkicu narysowanego na podłodze kredą i przełożyć ten obraz na ruch w przestrzeni. Następnie, gdy ruch został w pewnym stopniu opanowany, można było wpisać w to ćwiczenie dramatyzm, polegający na tym, że kilka osób poruszało się razem w labiryncie, zgodnie z wyznaczonymi ścieżkami, a przy tym mogło „bawić się” dynamiką swojego chodu i kontaktem z drugą osobą.

W innym ćwiczeniu, również opartym na szkicu labiryntu, tym razem w kształcie kwadratu, trzeba było zapamiętać długie ciągi liczb odpowiadające liczbie kroków i towarzyszące im zmiany kierunków, w prawo, w lewo, a także obroty o sto osiemdziesiąt stopni. Porowskiej specjalnie chyba zależało na tym, by ćwiczenie to wywołało konsternację, wszyscy mieli duży problem z szybkim zapamiętaniem, po ilu krokach i kiedy zmienić kierunek, a w dodatku tego samego wieczora miała odbyć się prezentacja tej pracy przed uczestnikami festiwalu Wioska Teatralna. Podczas prezentacji wykonawcy przyjęli różne strategie, jednej z osób z wykształceniem muzycznym udało się opanować w szybkim tempie całą sekwencję liczb. Wraz z Porowską, osoba ta stała się dla nas punktem oparcia. Większość uczestników postanowiła skorzystać z innej strategii, nie przejmować się liczeniem i po prostu wyczuć całym sobą, kiedy należy skrócić, i w którą stronę. Po pokazie ktoś z grupy wyraził swoje niezadowolenie ze swojej obecności, na co Porowska odparła: „Nie przywiązujemy się”. W ćwiczeniu tym, które w punkcie dojścia może być traktowane jak medytacja w ruchu, chodziło przede wszystkim o uruchomienie receptorów całego ciała, wsłuchanie się w to, co robi grupa i poradzenie sobie z paniką, która pojawia się w momencie,

kiedy niewiadomo, co zrobić. Ćwiczenia te kojarzyły mi się także z opracowaną przez Gurdżijewa i Jeanne de Salzmann serią ćwiczeń i ruchów tanecznych zwanych *Movements*⁴²⁴.

Porowska w swych obecnych poszukiwaniach coraz bardziej zainteresowana jest działaniami parateatralnymi. To, co uwidoczniło się także w naszej prezentacji, to zagadnienie improwizacji. Jak aktor radzi sobie, kiedy nie zna dokładnie materiału, z którym pracuje, a w dodatku jego praca jest pokazywana publiczności? Dla Porowskiej ruch albo choreografia nie jest tylko środkiem artystycznego przekazu, ale przede wszystkim narzędziem pracy nad koncentracją, nad milczącym porozumieniem pomiędzy członkami grupy. Porowska praktykuje też *Motions* (opisuję je dokładniej w kontekście pracy Laboratorio di Castaldo), ćwiczenie wypracowane przez współpracowników Grotowskiego w okresie Teatru Źródeł.

Powyższe przykłady są tylko próbką tego, jaki potencjał tkwi w badaniach nad ideą chorei.

Praca z ruchem w Scholi Teatru Węgałty początkowo odbywa się w izolacji od śpiewu. Osobno studiuje się mimikę twarzy, pracę oczu, ogólny sposób poruszania się i gesty. Anna Łopatowska – aktorka i tancerka, a także znawczyni najstarszego teatru w Indiach *kudijattam* – jest autorką ponad dwustu pięćdziesięciu rozbudowanych gestów, które składają się na oryginalny słownik znaków ruchowych w Scholi. Łopatowska, tworząc swą artystyczną wizję tego, jak mogła wyglądać gestyka związana z realizacją dramatów liturgicznych w dawnej Europie, odwołała się do swoich doświadczeń z teatrem *kudijattam*. Artystka nie tyle przeniosła pewne gesty z tego teatru – co jej zdaniem – byłoby niejasne dla Europejczyka⁴²⁵, ale poszukiwała punktów wspólnych, zrozumiałych dla obu kultur. W rezultacie stworzyła skodyfikowany język gestykulacji, ale jednocześnie dość przejrzysty dla odbiorcy, który ma domyślić się, jakie jest znaczenie kierowanego do niego znaku. Przykładem niech będzie opis gestu oznaczającego Ducha Świętego, który Łopatowska zamieściła w swym artykule:

Trzeba ułożyć dłonie tak, aby wszystkie wyprostowane palce dotykały się – z wyjątkiem kciuka, który jest mocno odstawiony od dłoni, tworząc z nią kąt prosty. Teraz odwróć dłonie wnętrzem do siebie, skrzyżuj je przed sobą w nadgarstkach (trzymaj ręce na wysokości mostka) i zapleć kciuki jeden za drugi. Powstanie kształt ptaka z rozpostartymi skrzydłami i małą główką. Jeśli do tego dołączysz *tremolo* wykonane szybko prostymi palcami, to dłonie będą wyglądały jak furkoczące skrzydełka małego ptaszka. Jeśli poruszysz złączonymi palcami, zginając je w poszczególnych stawach, ruch rąk będzie przypominał machanie większych skrzydeł u dużego ptaka⁴²⁶.

⁴²⁴ Por. Joanna Haggarty, *Niektóre aspekty Ruchów*, przeł. członkowie polskiej grupy gurdżijewowskiej podlegającej The Gurdjieff Society w Londynie, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005 nr 2.

⁴²⁵ Por. Elżbieta Rojek, *Parę myśli na temat treningu*.

⁴²⁶ Tamże, s. 145–146.

Co warto dookreślić, gest w Scholi nie jest pozą w bezruchu, ale serią ruchów. Charakterystyczna dla aktorstwa w Scholi jest także postawa postaci, która zwracając się do swego partnera, zawsze ukierunkowana jest do centrum akcji:

Postaci dialogujące ze sobą nie zwracają się do siebie *en face* (wg żargonu aktorów: „nos w nos”), ale lekko ukośnie, kierując jednocześnie spojrzenie dokładnie na owo centrum, na odpowiedniej do wzrostu partnera wysokości. Dla widza jest oczywiste, że osoby dramatu patrzą na siebie, jednak spojrzenia te nie są całkiem dosłowne i trywialne. Mają właśnie coś z hieratyczności, coś, co dostrzec można na twarzach postaci malarstwa średniowiecznego⁴²⁷.

Z teatru indyjskiego autorka gestów zapożyczyła również sposób patrzenia. Podobnie jak z całą postawą ciała, również w tym przypadku oczy miały nie tylko przekazywać stany psychiczne, ale też podkreślać kierunek, na przykład zwrócone były przez dłuższy czas w górę.

Opracowując specyficzny sposób przemieszczania się postaci, a także siadania, przyklęknięcia i stania, Łopatowska odwołała się z kolei do charakterystycznej antycznej zasady tzw. kontrapostu. Zasada ta:

[...] polegająca na ustawieniu postaci ludzkich tak, aby ciężar ciała spoczywał na jednej nodze, a wygięcie tułowia i ruch rąk równoważyły układ całości przeciwnym ukierunkowaniem ruchu, jest niemal identyczna z typową dla tańca świątynnego *bharatanatjam* postawą – *tribhanga* tzn. „potrójne wygięcie członków ciała”. Zaproponowałam między innymi ruch, który przypomina sposób poruszania się aktorów w filmie w zwolnionym tempie. Użyliśmy tego ruchu w scenie biegu pasterza do stajenki. Trywialne, rzeczywiste bieganie nie byłoby nawet możliwe w kościele, ponadto bieg trwałby o wiele krócej, niż wymagała tego sytuacja i muzyka. Ćwiczyliśmy elastyczny i wolny sposób chodzenia⁴²⁸.

W powyższym cytacie warto zwrócić uwagę na dwie kwestie. Łopatowska wspomina o zastosowaniu w swej pracy charakterystycznej dla tradycji teatru orientalnego zasadzie opozycji⁴²⁹. Zasada *tribhangi* opiera się na ułożeniu ciała w kształt litery S, którą tworzą głowa, tułów i nogi. Ta specyficzna postawa występowała także w antycznym rzeźbiarstwie greckim:

⁴²⁷ Tamże, s. 145.

⁴²⁸ Tamże.

⁴²⁹ Por. rozdział *Opozycje*, przeł. Grzegorz Janikowski, [w:] *Sekretna sztuka aktora*, s. 126–136.

Postawę tę charakteryzuje przesunięcie w bok biodra, spowodowane tym, że ciężar ciała spoczywa tylko na jednej stopie, oraz przesunięcie w bok głowy, spowodowane skrętem tułowia⁴³⁰.

W XIV wieku figura ta powróciła jako tzw. *hanchement*⁴³¹ (przesunięcie biodra w bok) w twórczości rzeźbiarzy z Florencji, którzy poszukiwali sposobu nadania wewnętrznej dynamiki swoim rzeźbom. Łopatowska wykorzystała tę zasadę nie do stworzenia statycznych póz, ale w sytuacji, w której postaci poruszają się. Bieg w zwolnionym tempie jest z jednej strony statyczny i majestatyczny, tak jak grecki posąg, z drugiej oddaje sedno biegu polegającego na zachwianiu balansu ciała, który również odnajdujemy w omawianej figurze.

Druga kwestia, na którą warto zwrócić uwagę, dotyczy umowności przedstawionej akcji. Działaniom i gestom aktorów Scholi daleko jest do realistycznego przedstawiania. Charakterystyczne dla aktorstwa Scholi jest traktowanie wątków z dramatów w sposób bardzo subtelny, zachowując powagę miejsca, jakim jest kościół. Przykładem jest wspomniana wyżej scena biegnącego pasterza, czy choćby scena z *Ludus Passionis*, w której Magdalena chowa się za czerwoną kurtyną z Kochankiem – personifikacją Diabła, który wręcza jej mieszek z pieniędzmi. Według Rafała Huzarskiego opowieści wyjęte z Ewangelii nie wymagają ilustracyjnego przełożenia, dopełnia je bowiem obecność wiernych:

Podobnie jak w liturgicznych obrzędach Kościoła, ich udział jako wiernych dopełnia tego, co po prostu ma się dokonać. Taki charakter *Ludus Passionis* od strony teatralnej ogranicza dobór środków wyrazu. Jednocześnie tym, które zostały użyte, właściwie daje siłę oddziaływania pochodzącą z innego typu odbioru niż ten, który zwykle wykorzystuje współczesny teatr. Wydarzenia zmierzają wprost do wypełnienia się Pasji. Im więcej w nich historii przekazanej przez Ewangelię, tym mniej dosłownymi środkami wyrazu operuje Schola. To nie jest potocznie rozumiana *biblia pauperum*. Ilustracja biczowania nie wymaga okładania aktora rzemieniami. Wystarczy miarowy dźwięk kołatki i gest ciała rytmicznie osuwającego się po kamiennej kolumnie, aż na płyty posadzki. Niezwykły lament kobiet jerozolimskich to nie ekspresyjne okrzyki, ale atonalny kanon utworzony z krótkiej melodii, którą każda kolejna aktorka zaczyna z minimalnym opóźnieniem⁴³².

Huzarski sugeruje, że widowisko, głównie dzięki widzom, a także ich wiedzy na temat przedstawianej historii, w pewnym momencie przekracza wymiar teatralny. Przypomina to sytuację przedstawień orientalnych, np. w teatrze *kathakali*, gdzie widzowie doskonale znają znaczenie skodyfikowanych gestów aktorów, a także opowiadane historie.

⁴³⁰ Tamże, s. 130.

⁴³¹ Por. tamże.

⁴³² Rafał Huzarski, *Ludus Passionis*, s. 70.

Drugi sposób pracy z ciałem i głosem w pracy teatrów studyjnych polega na znalezieniu naturalnej relacji pomiędzy tymi dwoma środkami wyrazu. Chodzi o poszukiwanie sposobu, aby każdy dźwięk, tekst lub pieśń były przedłużeniem procesu zachodzącego w ciele.

W trakcie swojego wystąpienia podczas konferencji *Practising Tradition in Performer Training A Critical Approach* (28–31. 01. 2016, Wrocław) Anna Zubrzycka zaprezentowała trzy ćwiczenia praktykowane przez zespół Teatru Pieśń Kozła⁴³³. W pierwszym, aktorka wraz ze swoją asystentką Anu Salonen (Finką związana z Pieśnią Kozła od 2007 roku) pracowały z tzw. impulsami. W tym przypadku były to impulsy zewnętrzne (zob. rozróżnienie na impulsy wewnętrzne i zewnętrzne w Glosarium), to znaczy prowokowane przez drugiego aktora. Zubrzycka chodziła w przestrzeni, wykorzystując technikę balansowania przestrzeni (opisuję ją pod koniec tego rozdziału), w odpowiedzi na zmianę kierunku swej partnerki zmieniała także swój kurs. W ten sposób dochodziło do krótkiego dialogu. Ciekawe w tym ćwiczeniu było to, że impulsy pochodzące od aktorek nie były wyolbrzymione, ale bardzo subtelne, wręcz niedostrzegalne dla oka. W Gardzienicach tzw. tchnienia (inny sposób nazywania impulsów zewnętrznych) były zawsze bardzo teatralne, gesty były klarowne, tak aby partner zrozumiał, jaka jest intencja tego, który wysyła impuls. W przypadku Zubrzyckiej miałam wrażenie, że aktorki zminimalizowały to ćwiczenie, poszukując czegoś, co stanowi jego sedno. Efekt był taki, że ktoś, kto nie zna różnych kontekstów pracy z impulsami, mógł pomyśleć, że to bardzo proste ćwiczenie, w którym nie ma nic nadzwyczajnego. Wydaje mi się, że jest jednak inaczej, prostota tego ćwiczenia sprawia, że staje się ono bardzo trudne. Jak bowiem stworzyć prawie niewidzialny impuls do partnera i mieć nadzieję, że on odpowie? Idąc dalej, można zapytać, czy jest możliwa sytuacja, w której panuje całkowity bezruch, a jednak aktorzy rozumieją się, słuchają i są uważni. Zubrzycka, opowiadając o swojej pracy, wspomniała też, że w *Macbeth*, ostatnim jej spektaklu przygotowanym z Pieśnią Kozła, jej osobista podróż aktorska zaczęła być o wiele bardziej wewnętrzna niż zewnętrzna. Ćwiczenie zaprezentowane przez aktorkę pozwala zrozumieć, jak z poziomu zewnętrznej ekspresji (mam tu na myśli też akrobacje i ogólnie intensywny ruch fizyczny) można przejść do czegoś bardziej subtelniejszego, czegoś, co dokonuje się we wnętrzu aktora, a co zostało zaprezentowane w prostym ćwiczeniu z impulsami.

W drugiej fazie tego ćwiczenia Zubrzycka posłużyła się wyobrażeniem z przywołanego wyżej spektaklu. Aktorka odgrywała rolę wiedźmy, która podąża za swą ofiarą

⁴³³

W tym czasie aktorka nie pracowała już w zespole.

(partnerem), a ten gdy zostaje przyłapany (nawiąże kontakt wzrokowy), musi jakoś „zareagować”. Gdy osoba uciekająca spostrzegła wiedźmę, małymi gestami rąk, ruchem oczu i zwrotem ciała dawała swoją odpowiedź.

Ostatnim ćwiczeniem była praca z kijem, którą do Pieśni Kozła przywiózł walijski aktor i muzyk Ian Morgan (pracujący wcześniej m.in. w Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards). Również w tym przypadku podstawą był balans przestrzeni, osoba, która trzymała w ręku kij, co jakiś czas przecinała nim przestrzeń – powietrze aż świszczało od siły uderzenia. Na ten dźwięk osoba bez kija musiała zareagować, dokonać zwrotu ciała, uniku, potem mogła odebrać kij partnerowi, sama zaatakować i np. dodać do swej akcji tekst.

Przywołane ćwiczenia były tylko przykładem tego, jak z niewielkiego działania, czegoś subtelnego, można wyprowadzić cały trening, ale także materiał do spektaklu. Zdaniem Zubrzyckiej trening jest działaniem umożliwiającym tworzenie przedstawienia, może stać się dla spektaklu swoistym fundamentem. Niemal każdy fragment, każda scena mogłaby przy tym stać się załącznikiem osobnego treningu. Aktorka tłumaczyła też, że z treningu niekoniecznie przenoszone są całe sytuacje, w spektaklu ciało bowiem pamięta o relacjach, które tworzyło z partnerem wcześniej, w trakcie pracy poszukiwawczej. Załóżmy zatem, że scena z wiedźmą była punktem wyjścia do dłuższej improwizacji, w spektaklu natomiast znalazł się tylko jej fragment. Według aktorki, fragment ten jest wzbogacony o pamięć sytuacji, w której narodziła się ta scena. Analogicznie można zinterpretować wątki przenoszone do spektakli Teatru Pieśń Kozła, zainspirowane podróжами i spotkaniami z ludźmi. W trakcie swojego wystąpienia podczas konferencji Zubrzycka opowiadała, że kluczowa dla jej poszukiwań była wyprawa, którą odbyła ze studentami pierwszego roku MA Acting do Grecji. Artystka miała okazję spotkać tam kobiety, które na pogrzebach wykonywały lamentacje. Aktorka opowiadała, że kobiety poproszone o to, aby nauczyć studentów swoich lamentów zapytały ją: „Ale na jaki temat mamy lamentować?”. Na co artystka odpowiedziała pytaniem: „Jaka jest według was definicja kogoś, kto dobrze lamentuje”? Kobiety odparły, że to osoba o nieustraszoną sercu i spokojnym umyśle. Według Zubrzyckiej jest to definicja dobrego performerera.

Scena w *Kronikach*, w której pojawia się lament, to fragment, który powstał w oparciu o wyprawę i spotkania z ludźmi. Ten szerszy kontekst i jego znaczenie, choć ukryte, pozostaje ważną częścią pamięci aktora. Wydaje mi się, że w tym sposobie pracy odnaleźć można wiele punktów wspólnych z poszukiwaniami Grotowskiego dotyczącymi działań fizycznych⁴³⁴.

⁴³⁴ Do omówienia kwestii działań fizycznych powracam w podrozdziałach *Tworzenie śladów postaci*; *Embodied mind, organiczność, body schema proces* i *Plastyka ciała*.

Przypomnijmy, że tworząc działanie fizyczne u Grotowskiego, aktor budował precyzyjną partyturę zewnętrzną, a także swoistą podpartyturę (zob. proces wewnętrzny aktora w *Glosarium*), na którą składały się impulsy wewnętrzne. Akcja aktora (partytura) była interpretowana przez osobę z zewnątrz tak, jak chciał tego reżyser. Życie wewnętrzne aktora i osobiste skojarzenia składające się na proces wewnętrzny mogły być jednak inne, niekoniecznie związane z wykonywanym działaniem. W przypadku *Pieśni Kozła* mamy więc sytuację, w której również powstaje precyzyjna struktura działań i śpiewu, wzbogacana przez performerów w jego wnętrzu o kontekst relacji z partnerami, jakie utworzyły się w trakcie treningu, ale także o kontekst, w którym po raz pierwszy zapoznał się z materiałem, jaki po adaptacji jest prezentowany widzom.

Postawa ciała aktora Teatru *Pieśń Kozła* wyraża nieustanną gotowość do podjęcia działania, wypowiedzenia tekstu czy zaśpiewania pieśni. Pierwsze spektakle *Pieśni Kozła* naładowane były ruchem, akrobacjami, tańcem.

Ruch funkcjonuje tu jako jeden z poziomów organizacji spektaklu, równoważny muzyce i tekstowi. W trakcie spektakli aktorzy posługują się tymi środkami wymiennie, tak jakby stanowiły one jedność. Według Brala, inspirującego się podobnie jak Staniewski i Rodowicz, ideą antycznej chorei, posługiwanie się przez aktora różnymi narzędziami może budzić w widzu „różne poziomy percepcji”. Aby to osiągnąć:

Aktorzy przechodzili od gestu do pieśni, od tańca do słowa, itp., nie porzucając narracji na poziomie tekstu. Aktor stosował tu zasadę polifonii na wielu poziomach narracji spektaklu⁴³⁵.

Organiczną relację ruchu, pieśni i słowa wspomaga w Teatrze *Pieśń Kozła* tzw. technika koordynacji:

Słowem-kluczem określającym nasz trening jest koordynacja. Polega ona na zrozumieniu faktu, że wszystkie narzędzia, jakimi posługuje się aktor (głos, gest, ruch, taniec, śpiew), są połączone. W tradycyjnym teatrze aktor, który posługuje się tekstem, ma głos na ogół „odcięty” od swojego ciała. Mówi tekst głową, ale reszta ciała jest martwa. Aktorzy udają uczucia, udają gesty, udają emocje. Niekiedy owo udawanie jest bardzo wiarygodne, niemniej wciąż jest to udawanie. Aktor nie potrafi zamienić płynnie tekstu na taniec tak, by taniec prawdziwie wyrażał daną treść, a nie był tylko imitacją tekstu. Trening prowadzi do tego, by pokazać aktorowi, iż posługuje się systemem połączonych ze sobą narzędzi. Że jest istotą scaloną, zintegrowaną w ramach pewnej kreacji⁴³⁶.

⁴³⁵ Zob. strona internetowa <http://piesnkozla.pl/spektakl/piesn-kozla-dytyramb/>, źródło z dnia 11.06.2015 r.
⁴³⁶ *Wspólny oddech*, s. 11.

Bral zwraca tu uwagę na ważny aspekt pracy aktora z ruchem, wiążący się z praktyką tańca. Taniec ten ma wyrażać złożone emocje, stany, które wpisane są w tekst, a nawet coś, co istnieje tylko w sferze pozasemantycznej. Aktorzy w spektaklach tego teatru wykazują się silną koordynacją, zsynchronizowaniem działań i brzmień, podobną do tej, jaką odnajdujemy w tańcu. Efektem tej grupowej pracy jest wrażenie, że spektakle tego zespołu przepływają, że są jak niemożliwy do zatrzymania nurt rzeki. Można chyba powiedzieć, że technika koordynacji zasadza się na podstawowym prawie fizyki, który polega na tym, że każda akcja wywołuje reakcję, a każda reakcja wywołuje kolejną akcję. Zdaje się, że taki ciąg nie może zostać przerwany.

W Teatrze Pieśń Kozła ruch przedłużony jest także poprzez oddech, który nie jest w żaden sposób ukrywany jako znak zmęczenia, ale czasami celowo eksponowany i wzmacniany, tworząc jeden z dźwięków fonosfery czy warstwy muzycznej.

W Teatrze ZAR podobnie jak w Teatrze Pieśń Kozła mamy do czynienia z bardzo silną obecnością ciała. Jedną z metod stosowanych przez Jarosława Freta – lidera zespołu – było, tak jak w Gardzienicach, włączenie do pieśni rytmu wystukiwanego za pomocą kroków i tupnięć. Trening śpiewu poprzedzał często zrytmizowany bieg w lesie w siedzibie Instytutu Grotowskiego w Brzezince. Takie przygotowanie uwalniało oddech aktora i wpisywało w jego ciało puls pieśni. W swoich warsztatach twórcy ZARu poprzez praktykę polifonii szukają korelacji pomiędzy pieśnią i oddechem.

Drugi obszar pracy z ciałem dotyczy w Teatrze ZAR aktorów działających na scenie, którzy są poza chórem. W spektaklu *Cesarские cięcie* praca aktorska była inspirowana tańcem współczesnym i *contact dance*. Aktorzy kształcili się w tym zakresie pod okiem choreografki DV8 Vivien Wood. Tutaj jednak ciała nie tańczą, ale raczej próbują się dostosować do partnera i otaczającego świata. Ciało w spektaklach ZARu ciągle walczy, wspina się, obnaża, czołga, oddaje się kompulsywnym ruchom, ciągnie coś, upada, zмага się z materią, poddawane jest aktom agresji. Jeśli można się tak wyrazić, ciało jest „rzucone” w spektakl, czasami niemalże jak mięso.

Z inicjatywy Jarosława Freta przy Instytucie Grotowskiego we Wrocławiu działa Studio Dwóch Ścieżek, w którego ramach prowadzone są dwie linie poszukiwawcze dotyczące ciała i ruchu: studio Przemysława Błaszczaka, który od wielu lat uprawia japońską sztukę walki *aikido*, jest aktorem Teatru ZAR i współpracuje z greckim reżyserem Theodorosem Terzopoulosem, i studio Jakuba Gontarskiego, nauczyciela brazylijskiej sztuki walki, a jednocześnie tańca *capoeira*. Początkowym założeniem Freta było to, aby aktorzy współpracujący z nim w Teatrze ZAR kształcili się dodatkowo, praktykując sztuki walki (do

wyboru mieli *aikido*, *capoeirę*, a także prowadzone przez Sankara Lala Siyasankarana Naira zajęcia z indyjskiej sztuki walki *kalarippajattu*⁴³⁷). Fret wyszedł z założenia, że trening aktorski nie może być dla wszystkich jednakowy, gdyż rozwój wykonawcy jest procesem indywidualnym. Aktorzy mieli wybrać dwa treningi, konfrontując w ten sposób różne sposoby pracy, ale także zdobywając większą świadomość swych własnych predyspozycji fizycznych.

W japońskiej sztuce walki *aikido* odnajdziemy dramaturgię treningu związaną z podziałem ról na *uke* (osoba, która się uczy, proponuje ruch) i *tori* (osobę, która odpowiada na ruch, stosując technikę *aikido*). *Uke* ćwiczy się tak, jak aktor w sztuce partnerowania. W *aikido* poprzez obecność ciosów ręcznych, ale także przy zastosowaniu *katany* – japońskiego miecza, lub jego drewnianej odmiany – *bokken*, wyakcentowane zostają bardzo mocno cięcia i zmiany kierunków. Atak i reakcja stanowi całość, która dokonuje się w przeciągu sekund, a po niej następuje całkowicie nowa rozgrywka. Jest to więc także trening szybkości reakcji i gotowości. Sztuki walki, co podkreślają Fret i Błaszczak, pozwalają aktorowi pracować z realnym zagrożeniem⁴³⁸. Cios bez odpowiedniego uniku staje się bowiem niebezpieczny. Stąd w *aikido* początkujący uczą się najpierw tzw. technik łagodzenia i upadania. W *capoeirze*⁴³⁹ – sztuce walki stworzonej przez afrykańskich niewolników w Brazylii, bardzo ważny jest aspekt muzyczny i taneczny. Wykonawca *capoeiry* podczas pojedynku wchodzi w swoisty strumień dźwięków, na który składają się zaśpiewy i rytm wystukiwany na *berimbau* (jednostrunowym instrumencie przypominającym łuk, z przymocowaną tykwą jako pudłem rezonansowym). Podobnie jak w *aikido*, trening odbywa się według stałego scenariusza. Na początku uczestnicy tworzą krąg *roda* (wymowa: „hoda”), w który wchodzi walcząca para, wyśpiewywana jest pieśń inicjacyjna, tzw. litania (w jęz. portugalskim *ladainha*). Na koniec z kolei śpiewana jest *despedidas* – pieśń pożegnalna. Istotna różnica pomiędzy obiema formami walki dotyczy kontaktu fizycznego, w przypadku *aikido* pomiędzy praktykującymi dochodzi do kontaktu fizycznego, w *capoeirze* zwraca uwagę jego brak, przeważają tu natomiast uniki (oprócz momentu, w którym kończy się walkę, kiedy to uczestnicy dziękują sobie za pojedynek).

⁴³⁷ Nair razem z żoną, Justyną Rodzińską-Nair, prowadzi szkołę tej sztuki walki (Studio Kalari) w Instytucie Grotowskiego.

⁴³⁸ Wcześniej pisał o tym aspekcie Grzegorz Ziółkowski. Zob. Grzegorz Ziółkowski, *The role of martial arts in the actor's training*, [w:] *Modern theatre in different cultures*, red. Eleonora Udalska, Warszawa, Energeia, 1997, s. 219–224; Grzegorz Ziółkowski, *Tafla lustra. Myśli o sztukach walki i teatrze*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2000 nr 36, s. 82–86.

⁴³⁹ Por. *Capoeira. Dialog i walka*, z Valentine Reinboldem rozmawia Łukasz Nalaskowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1999 nr 3.

Obserwacja różnych stylów walki, a także poszukiwania prowadzone w ramach działalności Teatru ZAR pozwoliły Fretowi wyróżnić cztery centra fizyczne w ciele, które nie tyle są źródłami energii, ile polami jej dystrybucji. Według artysty są nimi: miednica, pas ramienny, oddech (centrum pneumatyczne) i membrana (skóra). Zdaniem Freta najważniejszym centrum, które łączy wszystkie pozostałe, jest centrum pneumatyczne.

Obecnie Studio Dwóch Ścieżek wydaje się obierać coraz bardziej samodzielną drogę. Pojawiają się też plany (szczególnie ze strony Błaszczaka) stworzenia przedstawienia, które inspirowane byłoby sztuką walki *aikido*.

W ramach programu BodyConstitution działa także Studio Matejka prowadzone przez słowackiego artystę Mateja Matejkę. Punktem wyjścia Studia są poszukiwania dotyczące cielesności, następnie aktorzy włączają do pracy skojarzenia i tekst. Ważną inspiracją dla prowadzącego są techniki pracy, którymi posługiwali się aktorzy Teatru Laboratorium (w szczególności ćwiczenia plastyczne). Twórca sięga także po nowe metody, gdyż według niego:

Współcześnie mamy dostęp do wielu metod, które używane są w nauce tańca. Te metody mogą być narzędziami dla aktorów. Wiedza współczesna dotycząca psychologii, psychoterapii i anatomii poszła znacznie do przodu. Grotowski nie miał do niej dostępu, a teraz jest ona dostępna od ręki. Tych metod jest strasznie dużo i problem polega na tym, którą wybrać. Metody te mogą być wykorzystane do pójścia głębiej, pozwalają coś szybko otworzyć i iść dalej. [...] W systemie treningu „gaga” – metodzie pracy stworzonej przez słynnego izraelskiego choreografa Ohada Naharina pracuje się z różnymi częściami ciała i z wyobrażeniami. Wyobrażasz sobie np. że twoje ręce są węzłami, które ciągniesz, nadgarstek pociąga ramię, jesteś spaghetti gotującym się w wodzie... To jest system, który cię prowadzi poprzez muzykę. Do Studio zaprosiłem nauczycielkę tej metody, poprosiłem ją, żeby pracowała z aktorami, których przez rok pracy nie udało mi się rozluźnić. Podczas pracy dzięki połączeniu wyobraźni anatomicznej z wyobraźnią aktorską zaczęli się ruszać w sposób, którego wcześniej nie widziałem. Praca, którą wykonywali kiedyś Cieślak i Mirecka, stanowiła początek, dziś jest dużo takich metod, które bazują na tym, czym były ćwiczenia plastyczne. Obecnie bardzo mnie interesuje praca z rytmami, inspiruję się tańcem 5 rytmów stworzonym przez Gabrielle Roth ze Stanów Zjednoczonych. To system terapeutyczny. Uczestniczyłem w kilku kursach i widzę, że z sukcesem może być zastosowany w pedagogice teatralnej. Jako prowadzący Studio zacząłem być otwarty na różne systemy, różne metody, które mogą stanowić narzędzie dla artysty. Tych systemów jest masa, można przechodzić pomiędzy nimi, ale trzeba uważać, bo można chodzić z jednego warsztatu na drugi i cały czas powtarzać te same błędy, niczego się nie ucząc. Ja widzę to po swoich stażystach. Współpracuję z jedną dziewczyną, która od kilku lat jeździ na warsztaty, jest w stanie zrobić prawie wszystko, ale nauczyła się omijać w pracy to, co jest dla niej trudne⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ Rozmowa z Matejem Matejką przeprowadzona przeze mnie dnia 11.10.2015 r., we Wrocławiu. Zob. www.aktorstwo-studyjne.pl.

Matejka porusza w swej wypowiedzi kilka ważnych kwestii. Po pierwsze współcześni aktorzy i pedagodzy teatralni mają dziś do dyspozycji wiele metod pracy z ciałem, które zaczerpnięte są z tańca i szeroko rozumianej psychoterapii ruchowej. Zdaniem artysty można z nich korzystać, w szczególności gdy jest się prowadzącym, który poszukuje skutecznych narzędzi do pracy ze swoimi aktorami. Matejka przestrzega jednak przed tzw. turystyką warsztatową, którą uprawia wielu młodych ludzi zainteresowanych tańcem i aktorstwem. Zdaniem artysty, kumulacja metod i doświadczeń warsztatowych nie zastąpi i nie przyniesie takich samych efektów, jak długofalowa praca w stałej grupie lub z jednym reżyserem.

Metody, którymi inspirował się Matejka, nie skupiają się na czysto fizycznym rozwoju, zarówno „gaga”, jak i „taniec 5 rytmów” są to metody, posługując się terminem Shustermana – somatoestetyczne, to znaczy pozwalające poprzez pracę nad ciałem pracować ze swoim wnętrzem. Twórczyni tańca 5 rytmów Gabrielle Roth opisuje swój sposób pracy jako medytację, która odbywa się w ruchu, i która pozwala dotrzeć do czegoś, co artystka nazywa „intuicyjnym ja”. 5 rytmów odpowiada pięciu stanom, które rozwija ciało podczas tańca, są nimi: „flowing”, „staccato”, „chaos”, „lyrical” i „stillness”.

W trakcie przywoływanej już kilkakrotnie konferencji *Practising Tradition in Performer Training. A Critical Approach* Matejka zademonstrował na swych aktorach ćwiczenie, które warto zinterpretować w kontekście aktorstwa studyjnego. Pierwszym krokiem było stworzenie przez dwójkę performerów czterech dość prostych ruchów, w które zaangażowane było całe ciało (czyli np. ręka unoszona była przy jednoczesnym przeciwnym ruchowi opadania ciała). Następnie ruchy te zostały zapętlone, to znaczy wykonawca mógł je powtarzać nieskończoną ilość razy w tej samej kolejności. W tym momencie wkraczał prowadzący, który poddawał skojarzenia (np. „wykonaj sekwencję tak, jakbyś przebijała się igłą przez mur”). Wykonawczynie do całej struktury dodawała intencję, która zmieniała zwykłe działanie fizyczne w coś więcej. Był to kluczowy punkt tego ćwiczenia. W dalszej fazie towarzyszący jej aktor próbował ograniczać jej ruchy (podkładając nogę, blokując rękę itp.) W efekcie narodziła się między nimi walka. Aktorka próbowała za wszelką cenę wykonać swą partyturę. Na końcu Matejka poprosił o dodanie tekstu. Ćwiczenie to uświadamia, jak prosty, ale zafiksowany ruch fizyczny, może stać się źródłem akcji aktorskiej.

W Studium Teatralnym trening fizyczny bliski jest sposobowi pracy, który Borowski poznał będąc członkiem zespołu Workcenter. Jest to struktura działań, w której pojawia się praca z balansem przestrzeni, tańcem, fazą ćwiczeń, fazą kulminacyjną ruchu i pracą ze

skojarzeniami (dokładnie omawiam te poszczególne części w rozdziale na temat pracy Laboratorio di Castaldo). Borowski opisuje cel tej pracy w następujący sposób:

W treningu chodzi o Bycie względem siebie, względem innych. Cel to spełnienie, *katharsis*. Łączenie przeciwieństw (dynamika – cisza, precyzja ćwiczeń – otwartość na partnera, walka – współczucie, zabawa). Najważniejsze, by znajdować w sobie postawę dziecka, które na nowo tworzy za każdym razem nowy dzień. Wszystko jest wtedy możliwe, proste, przejrzyste i przy poważnej postawie, ma możliwość spełnienia. Strukturę zmieniamy, ćwiczenia, które są opanowane, zastępujemy nowymi. Mógłbym wiele mówić o jakości ćwiczeń, technice pracy z ciałem, jakości ruchu, impulsach, naszych reakcjach, widzeniu, dynamice etc., ale jest coś, co trudno zdefiniować, a co jest absolutnie nieodzowne, bez czego ten trening nie ma sensu – to jest postawa względem siebie i innych. Względem siebie dlatego, że nie poddaję się inercji, naprawdę poszukuję, a względem innych dlatego, że stwarzam sobą możliwość, by to poszukiwanie w drugim mogło zaistnieć⁴⁴¹.

Czas treningu jest dla aktorów Studium czasem pracy nad sobą, budowania relacji z innymi, a także pracy nad własnymi blokadami. Borowski mówi też, że trening jest „transparentny”, widać dzięki niemu, jakie kto ma blokady, czy jego ciało pracuje, czy słucha, czy współdziała, czy radzi sobie z emocjami. Bardzo ważne w tej pracy (do czego nawiązuje Borowski) jest odnalezienie w sobie postawy dziecka, które nie kalkuluje, a bawiąc się, robi to całym sobą, sprawia, że cały świat przestaje istnieć, liczy się tylko tu i teraz.

Trening w Studium nie jest bezpośrednim polem pracy nad spektaklem, ale ma wpływ na jakość scenicznej obecności aktora, który w sytuacji spektaklu musi ożywić przestrzeń, sprawić, by to, co robi i jak działa, wciągało także widza.

W pierwszych spektaklach Studium (szczególnie tych sprzed 2009 roku) aktorzy niczym tancerze wykonywali w takt muzyki figury taneczne i podskoki, ich działania układały się w sekwencje ruchów. W *Mieście*, *Człowieku*, *Północy*, *Bramach raju* scenę wypełniał nieustanny ruch aktorów. Wojciech Dudzik pisał:

Energia ich spektakli jest czymś absolutnie wyjątkowym. [...] Przedstawienie oparte jest na ruchu i rytmie, ale nie jest to zwykły ruch sceniczny, to rodzaj lewitowania, płynnego przemieszczania się z miejsca na miejsce, wibrowania. [...] Rozwibrowanie udziela się bowiem widzom, dochodzi do przekazu, a potem odwzajemnienia energii⁴⁴².

⁴⁴¹ Rozmowa z Piotrem Borowskim przeprowadzona przeze mnie.

⁴⁴² Wojciech Dudzik, *Dialog z tradycją...*, s. 131.

Dudzik, powołując się na badania amerykańskiego antropologa Edwarda T. Halla⁴⁴³, opisuje szczególny rodzaj synchronii, który zachodzi pomiędzy wykonawcami i widzami. Dudzik za Hallem tłumaczy, że „pozostawanie w synchronii” jest formą komunikacji tworzonej świadomie przez nasze ciało, która często jest bliższa prawdzie niż przekaz werbalny⁴⁴⁴.

Obserwując pierwsze spektakle *Studium*, można było odnieść wrażenie, że to ruch jest impulsem do wypowiedzenia tekstu, a nie odwrotnie. Z partytury ruchu rodzą się postaci, a detale – rozumiane jako drobne działania – dookreślają postać. Ewelina Godlewska, pisząc o przedstawieniu *Henryk Hamlet Hospital*, w taki sposób opisywała sposób ich istnienia:

Z prawej strony na scenie pojawia się pięć ubranych na szaro dziewczyn. Nim w dziwnym biegu-tańcu dotrą do stojących naprzeciwko krzeseł, poprzez sam sposób poruszania się definiują rzeczywistość przedstawienia. Uwieszenie w jednym powtarzalnym geście, chwilowe katatoniczne zatrzymania podkreślające wewnętrzne napięcie towarzyszące dynamicznemu pędowi, kurczowe zaciskanie dłoni, jakieś niesamowite skurczenie, które może przejść tylko w rozedrganie, budzą szybkie skojarzenia: znajdujemy się w szpitalu dla obłąkanych. Starannie znaleziony rodzaj gestu istniejący konsekwentnie w rozwijanej partyturze ruchowej oraz sposób wypowiadania słów różnicuje pacjentki zakładu, ale o tyle tylko, o ile wprowadza wyraźne akcenty muzyczno-rytmiczne, nie indywidualizując ich losów. Tym, co liczy się w ich scenicznym istnieniu, jest tonacja, intonacja, rytm, a nie sens poszczególnych historii docierających do nas w strzępach pozbawionych już konkretnego znaczenia zdań własnych i cudzych. Funkcjonują one na zasadzie hieroglifów, liter alfabetu, nut, których układ zakłóci, wprowadzając niepokój i rodzaj chorobliwego podniecenia, wtargnięcie innego – nowego pacjenta⁴⁴⁵.

Godlewska opisuje, jak ruch i jego przejawy, rytm i tempo powołują zbiorowość spektaklu *Studium*, w której poszczególne osobowości różnicowane są za pomocą przynależących tylko do jednej postaci gestów. Według autorki recenzji, ruch odróżnia także protagonistę spektaklu:

Wraz z Henrykiem-Niżyńskim pojawia się odmienny modus ruchu. Aktor wprowadza swoje ciało w płynny taniec inspirowany baletem klasycznym. W harmonijnych, coraz intensywniejszych obrotach zagarnia całą przestrzeń. Jego energia jest gęsta, ale lekka zarazem. Magnetyzuje, przyciąga, fascynuje. Henryk jest cały zatopiony w tym czysto cielesnym ruchu. Sam istnieje tylko jako rytmiczne, pulsujące ciało. W czasie tańca słyszymy słodkie „tak” wypowiedane delikatnie w momentach największej płynności, zdominowane jednak

⁴⁴³ Edward T. Hall, *Poza kulturą*, przeł. Elżbieta Goździak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.

⁴⁴⁴ Por. Wojciech Dudzik, *Dialog z tradycją...*

⁴⁴⁵ Ewelina Godlewska, *W poszukiwaniu tożsamości*, „Teatr” 2006 nr 9, s. 39.

przez „nie!”, powtarzane w zmiennym tempie i z różną intensywnością, dochodzące aż do rozładowującego krzyku⁴⁴⁶.

Ruch w spektaklach Studium jest nieprzerwanym ciągiem działań poszczególnych aktorów i zbiorowości, która za jego pomocą zdaje się podtrzymywać dynamikę spektaklu. Ta nieustanna dynamika stanowi życie przedstawienia. Ruch jest tu tożsamy z ciągiem, z siłą witalną, a jednocześnie jest źródłem wyciszenia. Przypomina to sytuację, którą opisywał Thomas Richards, odnosząc się do pierwszego roku współpracy z Grotowskim w Kalifornii (1985–86). Richards pisał: „Odkryłem, że ciało jest ruchem, nie jest statyczne. W naszej pracy pojawił się nowy rodzaj kontynuacji, który wpływał, przenikał do mojego życia codziennego”⁴⁴⁷. Praca z ciałem zmieniała też jego sposób funkcjonowania poza salą prób. Richards opisywał swoje biegi po nowojorskim Central Parku, które bliższe były zachowaniu Indian niż amatorom joggingu. Richard skakał przez chaszcze, przeciskał się pomiędzy małymi drzewami – nie męcząc się, a wręcz przeciwnie – odczuwając lekkość. Ta sama jakość sił witalnych ciała towarzyszyła mu we fragmencie stworzonym z Grotowskim w 1986 roku, który nazywał *Remembering Action*: „Odkryłem, że ciało myśli, i jeżeli pozbędziesz się blokad, ma niewyobrażalny potencjał”⁴⁴⁸. Zazwyczaj źródłem kontemplacji jest zatrzymanie, poszukiwanie ciszy po to, by spojrzeć w głąb siebie, u Borowskiego, podobnie jak w pracy Grotowskiego wszystko jest „podszyte” ruchem, ruch ten może przejawiać się jako wewnętrzny impuls lub być podstawą rozbudowanej partytury działań aktorskich. Momenty zatrzymania nie równają się „wyjściu aktora za kulisy”, utrzymana zostaje jego obecność, wewnętrzny *flow*, gotowość do rozpoczęcia kolejnego działania.

Mówiąc o pracy nad rolą Borowski odwołuje się do metafory ręki i rękawiczki, którą zaczerpnął u Petera Brooka:

Ręka to nasze ciało, emocje i głowa – całość naszego bycia. Rozwinęliśmy trening aktora po to, by nasze Bycie było nam posłuszne, subtelne, dynamiczne, twarde, rozumne, nie miało oporów, sztańp, było otwarte na spotkanie z drugą osobą, rozwijało czucie, intuicję i miało możliwość przekraczania siebie. Rękawiczka to rola, w rękawiczce niby nie widzimy ręki, ale ją czujemy, nie jesteśmy sobą, jesteśmy w postaci. Powstaje w nas wymiar dwóch – ja, który działa w postaci, i ja który organizuje cały proces twórczy. Gdy wszystko rzetelnie i uczciwie jest przeprowadzone, gdy rękawiczka jest idealnie dopasowana, gdy aktor nie

⁴⁴⁶ Tamże, s. 40.

⁴⁴⁷ Jest to wypowiedź Thomasa Richardsa w rozmowie z Tatianą Motta Limą, zob. tegoż, *Heart of practice*, s. 77.

⁴⁴⁸ Tamże, s. 78.

improvizuje, wtedy pojawia się możliwość, że jedno współdziała z drugim. Aktor zadziwia siebie, można powiedzieć, że obserwuje siebie. Obok siebie istnieją więc: praca nad obecnością i praca nad spektaklem⁴⁴⁹.

Aktor dąży więc do schowania się w roli-rękawiczce, ten etap w Studium poprzedza precyzyjny proces poszukiwań (rozmowy, lektura, podróże, próby do spektaklu). Nie wyzbywa się jednak całkowicie siebie, jest odpowiedzialny za „organizację całego procesu twórczego”. Dopasowana rękawiczka to taka, która pasuje tylko na tę jedną rękę. Nie chodzi więc o to, żeby się w niej całkowicie schować, ukryć, ale raczej o współgranie, harmonię pomiędzy ciałem, umysłem, emocjami i rolą, której wykonawca się podejmuje.

Podsumowując chciałabym też skomentować stosunek artystów nurtu studyjno-laboratoryjnego do tańca. Próba udzielenia odpowiedzi na pytanie: czym jest taniec, nastrocza badaczom wielu trudności. Jolanta Kowalska w swym artykule *Taniec jako forma przekazu treści kulturowych. Uwagi wstępne*⁴⁵⁰ przytacza kilka możliwych definicji. Według Jacques-Delcroze’a: „taniec jest sztuką wyrażania uczuć rytmicznymi ruchami ciała”⁴⁵¹. Bardziej rozbudowanym opisem posłużył się z kolei Charles Winnick w *Dictionary of Anthropology*, stwierdzając, że „taniec jest ruchem całego ciała lub stóp, w czasie, zgodny z rytmem. Jest uniwersalnym środkiem ekspresji ludzkich uczuć, niezależnie od wieku i narodowości i zasadniczy rodzaj odpoczynku ludów pierwotnych. Może być wykonywany dla efektów wizualnych lub dla własnej satysfakcji tańczącego”⁴⁵². W obu powyższych tradycyjnych definicjach, pierwszej z 1921 roku i drugiej z 1964, wyakcentowana została rola rytmu i ekspresji uczuć, które towarzyszą ruchom ciała, nie mówi się w nich z kolei o konieczności użycia skodyfikowanych i przynależących do jakiegoś stylu figur. W tańcu współczesnym (modernistycznym) nacisk położony jest również na wyrażenie emocji tancerza, choć technika pozostaje tu ważnym polem eksploracji. Artyści w opisywanych przeze mnie teatrach często korzystają z technik tańca współczesnego (*contact improvisation*, *floor work*, akrobacje), wspólna jest także ich tendencja do eksperymentowania z ruchem, poszukiwania nowych środków wyrazu za pomocą mowy ciała. Podstawowa różnica tkwi jednak w stosunku do fabularności, która sprawia, że spektakle Teatru ZAR, CHOREI i Teatru Pieśń

⁴⁴⁹ Rozmowa z Piotrem Borowskim przeprowadzona przeze mnie.

⁴⁵⁰ Jolanta Kowalska, *Taniec jako forma przekazu treści kulturowych. Uwagi wstępne*, „Etnografia Polska”, 1978, tom. 22, nr 1, s. 173–192.

⁴⁵¹ Cyt. za: tamże, s. 191.

⁴⁵² Tamże, s. 192.

Kozła można uznać za zbieżne z produkcjami teatru tańca⁴⁵³. W przeciwieństwie do tego ostatniego, taniec modernistyczny uchyla się od opowiadania historii, uwypukla chwilową poetykę obrazu, chce wyrażać to, co wymyka się wysłowieniu, chce uciec, choć to pewnie niemożliwe, od nadawanych mu znaczeń, eksploruje anatomiczne możliwości ciała. Próbuje dokonać pobieżnej definicji tańca w przedstawieniach teatrów studyjnych, można stwierdzić, że taniec nie jest tu wyeksponowany dla samego siebie, tak jak to się dzieje w niektórych spektaklach tańca współczesnego. Taniec ma tu być raczej przekaznikiem treści, kolejnym segmentem opowiadanej historii, która tworzy się za pomocą dźwięku, tekstu i ruchów. Ruch w przedstawieniach teatrów studyjnych, interpretowany tu jako jakakolwiek zmiana położenia ciała w przestrzeni, nabiera cech, które posiada ruch taneczny, to znaczy przypisany jest mu rytm, wewnętrzna pulsacja, ale tym, co odróżnia go od ruchu w tańcu współczesnym, jest jego intencjonalność. Ruch czy taniec uzasadniany jest tu swoją celowością.

3.8 Stosunek do tekstu i jego sposoby realizacji

Mówiąc o użyciu tekstu w spektaklu, trzeba pamiętać o wieloznaczności tego terminu. Z jednej strony tekst jest tożsamy z materią literacką, tekstem konkretnego dramatu, poezji, prozy – z drugiej, jako że wypowiada go konkretny aktor, jest czymś niepowtarzalnym w swym fonicznym wymiarze, jest plastyczną materią, którą można dowolnie formować. W tym podrozdziale chciałabym skupić się nie tyle na wskazaniu źródeł literackich i treści, które reprezentują omawiane spektakle, co na sposobie, w jaki tekst jest traktowany przez aktora.

W teatrach studyjnych aktorzy eksplorują różne sposoby wypowiadania tekstu – od pojedynczych słów, które rzucane są w przestrzeń jak hasła otwierające nowy rozdział spektaklu, przez zdania, również będące swoistą wskazówką dla widza, myślą, z którą pozostawia się oglądającego, aż po krótkie monologi i w końcu dialog – który pojawia się w tych teatrach najrzadziej.

Teatry studyjne często nie opierają swoich przedstawień tylko na jednym tekście, ale „tkają” partyturę literacką z różnych fragmentów poetyckich i dramatycznych. Efektem takiego wyrywkowego użycia tekstu jest rzadkie występowanie dialogów aktorskich, a także brak budowy postaci, opartej na silnym kontekście literackim.

Innym charakterystycznym wyznacznikiem jest częste odwoływanie się do tekstów o poważnej, ponadpotocznej tematyce, dotyczących zasadniczych problemów

⁴⁵³ Por. Dariusz Kosiński, *Nie nie, czyli taniec teatru*, [w:] *Nowy taniec*, red. Witold Mrozek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

egzystencjalnych. Prace Gardzienic, Teatru CHOREA i Teatru Węgajty zdają się być na tym polu wyjątkiem. Staniewskiemu, Rodowiczowi i Sobaszkowi udaje się sprowadzić metafizykę tekstów, stojących u podstawy spektakli, do poziomu codzienności, wprowadzić dystans i ironię zarówno w spektaklu, jak i na poziomie budowy postaci. Ale nawet w tych zespołach brak realizacji komedii czy innych gatunków z nią spokrewnionych. Przykładem mogącym potwierdzić regułę o odwróceniu od komedii jest spektakl *Po ptakach* na motywach *Ptaków* Arystofanesa, w którym Teatr CHOREA w sposób kategoryczny rozprawia się z przesłaniem komedii, co dobitnie uwypukla tytuł spektaklu.

Rzadko w spektaklach tych zespołów odnajdujemy teksty mówiące o współczesnym życiu codziennym, dajmy na to scenę w galerii handlowej, czy o człowieku, który popadł w uzależnienie od portali internetowych. Jeśli już, przedstawiają one uniwersalne, kluczowe momenty w życiu człowieka: narodziny, dzieciństwo, pierwszą miłość, zdradę, porażkę, śmierć; a także liminalne stany osobowości: stan zakochania, popadnięcie w szaleństwo, rozterki przed popełnieniem jakiegoś czynu lub już po fakcie, rozterki religijne, stan niemocy, stan uwięzienia ducha i/lub ciała, strach, rozpacz po stracie, melancholię. Oczywiście reżyserzy poszukują oryginalnych, wychodzących poza stereotypy środków dla przedstawienia tych stanów: tekstów, obrazów, muzyki i działań aktorskich, ale ze względu na dość ograniczony zakres tematyczny czasem nie udaje im się uciec od powtórzeń. Można powiedzieć, że treści przedstawione przez aktora dotyczą jego życia na poziomie uniwersalnym, ale niejednokrotnie pomijają jego życie tu i teraz. Co za tym idzie, postaci, które tworzą w tych teatrach aktorzy, również funkcjonują w sferze uniwersum, ich los nie jest uszczegółowiany. Reżyserom tych spektakli zależy nie tyle na wiarygodności postaci, która może być zbudowana ze strzępków zdań czy działań, może być pogłębiona lub w ogóle może jej nie być, co na wiarygodności aktora-człowieka i jego działań. Postać budowana jest często za pomocą tekstu, działań i muzyki, ale efektem połączenia tych sfer jest oddalenie się od naturalistycznego odwzorowania osobowości ludzkiej.

Dominującą cechą w pracy teatrów, które opierają swą twórczość w większym stopniu na materiale muzycznym niż literackim, jest włączanie tekstu do porządku muzycznego. Punkt ciężkości przesuwa się w tym przypadku z treści na rytm i muzyczność tekstu. Postać jest tu dookreślana za pomocą ruchu i dźwięku – środków, które przekazują inny, nie tylko semantyczny rodzaj informacji o granej przez aktora roli.

Na tym ogólnie zarysowanym tle pojawiają się ostatnio spektakle, które podważają powyżej przedstawione standardy, a być może potwierdzają tylko, że mówiąc o tekście w nurcie studyjno-laboratoryjnym trudno wyróżnić jakąś stałą.

Tekst w pierwszych spektaklach Studium Teatralnego (*Miasto, Północ, Człowiek, Bramy raj, Hamlet Henryk Hospital*) istniał przede wszystkim jako pretekst do zadania pytań o egzystencję człowieka i artysty. Stanowił dopełnienie poszukiwań aktora-człowieka, pozwalając mu odnieść się do zastanej rzeczywistości i kształtować jego osobowość. W tym świetle aktor był wyrazicielem głosu własnego pokolenia, który przemawiał do innych swoją postawą.

W pierwszych spektaklach Studium mieszały się teksty z różnych źródeł. Ewelina Godlewska, na przykładzie przedstawienia *Henryk Hamlet Hospital*, opisywała to współistnienie w następujący sposób:

Po raz kolejny w spektaklu Studium współistnieje kilka rzeczywistości. Wszystkie one splecione są ze sobą tak silnie, że trudno je od siebie oddzielić. Historia Henryka i jego ukochanej Aliny – dziewczyny z tego samego blokowiska na osiedlu H., zaczerpnięta z jakiegoś reportażu, miesza się z wątkami z pamiętników Niżyńskiego, a na to wszystko nakłada się struktura *Hamleta*. Obok *Święta Wiosny* powracającego w muzycznym refrenie i w ilustracyjnym przedstawieniu obrzędu ofiarowania młodej dziewczyny, fragmentów z dramatu szekspirowskiego, pojawiają się odniesienia do współczesności wyczytanej z gazet. W słowa Aliny-Ofelii wkradają się fragmenty monologu miłosnego z *Laknąć* Sarah Kane, gdzie indziej pobrzmiewają echa tekstów Ciorana⁴⁵⁴.

O wiele silniejsza obecność tekstu zaznaczona jest w najnowszych spektaklach Studium Teatralnego. Piotr Borowski zapytany przeze mnie o to, z czego wynika ta zmiana, odpowiedział: „Prawdopodobnie z tego, że chce się dużo powiedzieć słowem, z chęci dotarcia do ludzi, z lęku przed byciem niezrozumianym”⁴⁵⁵.

Według Tadeusza Kornasia⁴⁵⁶, punktem zwrotnym stało się przedstawienie *Król Kier znów na wylocie* (2014), zbudowane na motywach książki Hanny Krall, opowiadającej o losach młodej Żydówki, która zrobi wszystko, by ocalić swojego męża z obozu koncentracyjnego. Autor recenzując spektakl napisał:

Przedstawienie to otwiera, jak się wydaje, nowy rozdział w twórczości Studium Teatralnego. Epicka historia, opowiadana i porzucana, odgrywana, komentowana, stanowi budulec spektaklu. Wyciszone zostało natomiast to, co do tej pory było rdzeniem pracy Studium: budowanie bardzo dynamicznych akcji fizycznych, opartych na przekraczających racjonalność, codzienność zachowaniach. Wszystko przepełnione było wtedy chęcią wzlotu. Teraz akcje ujęte zostają w prawie realistyczną strukturę, budując prawdopodobne zachowania postaci. Tylko wyjątkowo, jakby zwolnieni z uwięzi, aktorzy zrywają się do szaleńczej gonitwy, wystrzają

⁴⁵⁴ W poszukiwaniu tożsamości, „Teatr” 2006 nr 9, s. 39.

⁴⁵⁵ Rozmowa z Piotrem Borowskim przeprowadzona przeze mnie.

⁴⁵⁶ Tadeusz Kornas, *Król Kier znów na wylocie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009 nr 90.

gesty, wybuchają ekspresją. To trochę tak, jakby dawna estetyka przedstawień Studium Teatralnego została wtłoczona w realistyczny styl. Jednak ta dawna technika ciągle wyłania się z głębi, przekracza konwencje, kryje coś więcej, ogromny nadatek energii. I to bardzo fascynuje. W głębi aktorstwa istnieje bardzo żarliwy, żywy splot energii. Wszystko toczy się zwyczajnie, ale wewnętrzne rozdrażnienie aktorów stwarza wrażenie, że wciąż tłumiony impuls wywoła w końcu wybuch⁴⁵⁷.

Według Kornasia aktorom Studium udało się w tym spektaklu pogodzić realistyczny styl gry z typową dla tego zespołu intensywnością impulsów fizycznych, które nawet jeśli nie są uzewnętrznione poprzez ruch, mogą kryć się gdzieś w postaci, uśpione czekając na swój moment.

Studium Teatralne jako jeden z nielicznych teatrów tego nurtu odwołuje się do tekstów autorów współczesnych. Najnowszy spektakl zespołu *Party take (a)part* oparty jest na tekście młodego autora Wiktora Uhliga. *Szepty Ziemi*, z kolei, a także wcześniejszy *Parsifal*, na tekstach założyciela grupy neolingwistów i aktora Studium – Marcina Cecko. W tym ostatnim artyści znów odnoszą się do natury rzemiosła aktorskiego, co powiązane zostaje z potrzebą pogłębiania swojego człowieczeństwa:

Inspirację dla spektaklu stanowiło doświadczenie aktora S/T. Żyje zwyczajnie, jak wielu ludzi – ma rodzinę, codziennie chodzi do pracy. Jednak w tej codzienności nie traci z oczu tego, co najważniejsze, stale szukając sensu swojego istnienia. Odpowiedzi, których dostarczał mu świat, w żaden sposób nie zaspokajały jego wymagań. Spektakl traktuje o tym, co się stanie, gdy ów głód odpowiedzi przerodzi się w prawdziwe poszukiwanie. Już od przeszło dziesięciu lat u naszego aktora trwa praca nad sobą – próba dotarcia do własnej duchowości poprzez trening ciała i wyzwolenie ukrytej w środku energii. Najważniejsza stała się dla niego praktyka, nieposiadająca ścisłej techniki. W jego ciele urzeczywistnił się dostrzegalny proces zachodzących w nim zmian, jakby życie innego ciała, ciała poza ciałem. Przedstawienie ukazuje ten proces⁴⁵⁸.

Tekst w Studium bez względu na to, czy wypowiedziany jest na scenie przez aktora, czy stanowi tylko tło jego poszukiwań, bodziec, który napędza artystę od środka, jest jednym ze sposobów mierzenia się z własną egzystencją i jej sensem.

Lider Teatru Pieśń Kozła – Grzegorz Bral – uważa, że z tekstem należy pracować, jak z muzyką i na tej bazie prowadzi swoje poszukiwania. W *Kronikach* artyści odwołali się do sięgającego pięciu tysięcy lat temu sumeryjskiego eposu *Gilgamesz*, który był w spektaklu melorecytowany po polsku. W tym samym spektaklu chwilę później mogliśmy zobaczyć scenę dialogu pomiędzy Enkidu i Gilgameszem, która wyraźnie oddaje charakter pracy z

⁴⁵⁷ Tamże, s. 78.

⁴⁵⁸ Cytat za stroną internetową: <http://www.studiumteatralne.pl/menu/spektakle/szepty-ziemi>, z dnia 15.06.2015.

tekstem w tym zespole. Aktorzy mówią tekst i kreślą go za pomocą rąk, uwypuklając w ten sposób jego wewnętrzną melodykę, jednocześnie odbywa się pomiędzy nimi swoista walka za pomocą tańca. Wydaje mi się, że w tej scenie aktorom udaje się wznieść pomost pomiędzy teatrem słowa i teatrem muzyki. W przypadku tego zespołu trudno mówić o osobnym istnieniu tekstu, jest on raczej zespolony z tańcem, gestyką, a także pieśnią. W tej swoistej cheironomii aktorzy nie gubią tekstu, który dociera do widza z taką samą siłą, jak pieśń i ruch.

Macbeth grany w języku angielskim jest pierwszym spektaklem Teatru Pieśń Kozła opartym na tekście Szekspirowskiego dramatu i – pomijając kilka przeróbek – wystawionym od początku do końca. Dla Brala ta zmiana jest bardzo istotna, gdyż jak mówi artysta⁴⁵⁹, polski teatr poszukujący jest znany z tego, że potrafi się posługiwać ruchem, ale nie tekstem. Według Mirosława Kocura – reżysera i badacza teatru – rola Anny Zubrzyckiej w tym przedstawieniu jest „wielką kreacją szekspirowską”⁴⁶⁰. Mało tego, Zubrzycka – zdaniem Kocura – „obdarzona jest głosem o niewyczerpanych wręcz możliwościach. Technicznie potrafi wykonać wszystko, jej aparat głosowy umie wyprodukować dowolny dźwięk w dowolnym rytmie i dowolnym natężeniu”⁴⁶¹, a mimo tego kreacja Lady Macbeth nie ogranicza się – jak to określa autor recenzji – do „akrobacji wokalnych”⁴⁶², ale „pozwala, by angielski poeta myślał i mówił przez jej własne ciało. Jego wyrazy nawiedzają ją, opętują, a muzyka, która rodzi się z tego opętania, ma wymiar mistyczny: jest zmysłowa i uduchowiona, wyrazista i ekstatyczna, delikatna i wściekła”⁴⁶³. Kocur twierdzi, że *Macbeth* Teatru Pieśń Kozła jest to szekspirowski teatr Zubrzyckiej, a reszta to osobny teatr pozostałej części zespołu. Badacz pisze też o tym, że Gabriel Gawin nie podołał roli Makbeta, a Bral niepotrzebnie pozbawił swoje przedstawienie humoru⁴⁶⁴ i zdystansował się od publiczności, która w teatrze Szekspirowskim współuczestniczyła w wydarzeniu. Autor recenzji w podsumowaniu pisze: „częste zmiany światła i piękny śpiew nie zastąpią charyzmy i talentu aktora”⁴⁶⁵. W tym miejscu Kocur dotyka istotnego problemu, który dotyczy pracy grup, które – tak jak Teatr ZAR i Teatr Pieśń Kozła – decydują się budować materię swego spektaklu głównie na bazie muzyki.

Od spektaklu *Macbeth* Bral deklarował większe zainteresowanie słowem. Najnowsze projekty oparte na motywach znanych tekstów (*Król Lear* i *Hamlet* Szekspira, *Wiśniowy sad*

⁴⁵⁹ Zobacz wypowiedź Grzegorza Brala w filmie *Macbeth w Teatrze Pieśń Kozła*: www.youtube.com/watch?v=XIr3J7AU6XY, źródło z dnia 12.06.2015.

⁴⁶⁰ Por. Mirosław Kocur, *Enter Lady Macbeth*, „Teatr” 2009 nr 1, s. 13.

⁴⁶¹ Tamże.

⁴⁶² Tamże.

⁴⁶³ Tamże.

⁴⁶⁴ Por. tamże, s. 14.

⁴⁶⁵ Tamże, s. 15.

Antona Czechowa, *Skowyt* Allana Ginsberga, *HamletMaszyna* Heinera Müllera) w założeniu powinny eksplorować głębiej związek pomiędzy muzyką i słowem, wydaje się jednak, że Bralowi nie udaje się wyjść poza to, co już zostało uchwycone w poprzednich projektach (mam tu na myśli kreację Zubrzyckiej w *Macbeth*). Być może wygląda to inaczej w najnowszym spektaklu *Crazy God* opartym na tekstach *Hamleta*, *HamletMaszyny* i *Skowytu*, którego nie widziałam.

Problem przewagi muzyki nad tekstem dotyczy pośrednio kwestii, jak zachować aktorstwo, którego głównym wyznacznikiem jest przeistoczenie osoby artysty w postać lub przynajmniej jakiś ślad postaci, w spektaklach, w których głównym motorem działań jest muzyka wykonywana przez chór i/lub solistów. Być może jednak zespoły te nie chcą wcale praktykować tego typu aktorstwa. Czy oznacza to jednak, że nie powinny one podejmować się realizacji takich dzieł, jak dramaty Szekspira, które wymagają od aktora przynajmniej szczątkowej psychologicznej pracy nad postacią i tekstem. Wydaje się, że otwiera się tu nowe pole poszukiwań dla aktorów, jak urzeczywistnić ideę aktorstwa muzycznego i spleść ją z ideą aktorstwa dramatycznego.

Rola tekstu w działaniach twórczych Teatru Wiejskiego Węgajty była zawsze – obok muzyki – jedną z ważniejszych materii spektaklu. W pierwszym przedstawieniu, opartym na dziele życia Stanisława Vincenza *Na wysokiej połoninie*, tekst obok muzyki, na którą składały się chasydzkie melodie, stwarzał całą rzeczywistość spektaklu. Według Kornasia: „aktorzy Węgajt zagrali [...] ten tekst jak teatr opowieści”⁴⁶⁶. W pierwszej części spektaklu Sobaszek opowiadał bardzo stare przekazywane ustnie opowieści krążące wśród ludu w kulturze polskiej, białoruskiej i litewskiej. Tekstowi i pieśniom towarzyszyły proste rekwizyty, takie jak lalka i instrumenty, nie było w tym spektaklu żadnej rozbudowanej scenografii czy scen, w których aktorzy wcielaliby się bez dystansu w grane przez siebie postaci. Realizm kreowany był w wyobraźni widza za pomocą słów. Zdaniem Kornasia:

Historie Vincenza były w tamtym czasie propozycją całkowicie odmienną od innych przedstawień teatralnych. *Storytelling*, o którym tyle się teraz mówi i pisze, nie był wówczas popularną formą. Więcej, był konwencją nieco wstydliwą. Teatr Wiejski oparł formę spektaklu na zlekceważonym lub zapomnianym przez innych gatunku – ustnej tradycji opowieści. Ten rodzaj, wypracowany w ciągu wieków przez prostych ludzi, zakłada, przynajmniej tak było w przeszłości, że słuchający poddaje się nastrojowi płynącej opowieści, zanurza się w potoku słów, zarówno w ich treści, jak i w melodii⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Tadeusz Kornas, *Schola Teatru Węgajty*, s. 216.

⁴⁶⁷ Tamże, s. 229.

W drugiej części spektaklu nastrój opowieści został spotęgowany. Tym razem rolę gawędziarza przejął Niklaus. Aktor siedział przy stole, opowiadając historię podróży krawca Pinkasa do Hiszpanii. Bajkowy świat dopełniała zabawa aktora drewnianymi lalkami, które w rękach Niklausa ożywały, przyjmując rolę małych protagonistów.

W kolejnych przedstawieniach, tzn. w *Gospodzie ku Wiecznemu Pokojowi* i *Opowieściach kanterberyjskich*, Węgajty coraz mocniej teatralizowały swoje występy, ale tryb narracji pozostawał najważniejszy.

Po rozpoczęciu przez Niklausów własnego projektu w ramach Scholi, Sobaszek nie zrezygnował z charakterystycznej pracy ze słowem, które zakorzenione jest w ludowym kontekście, ale też coraz częściej w materiale literackim, który niekoniecznie nawiązuje do kultury wsi. Co ciekawe, słowa wyrwane z kontekstu literackiego, np. z *Doliny Issy* Miłosza, czy z Gombrowiczowskiego *Transatlantyku*, zdają się być wybrane tak, by wpisywać się w krajobraz, wśród którego przyszło działać teatrowi, w tamtejszą sytuację i problemy.

W spektaklu *Prolog Komedii* z 2010 roku zestawione, zderzone i porównane ze sobą zostały dwa światy tworzone ze słów Wisławy Szymborskiej i Pani Andzi – ponad osiemdziesięcioletniej sąsiadki teatru. Zwracając się z prośbą o wykorzystanie fragmentów poezji do Szymborskiej, aktorki pisały: „Pani Wisławo, Pani partnerka w tym dialogu, Anna Wojtyniak, osiemdziesięcioletnia mieszkanka warmińskiej wsi Nowe Kawkowo, prawdopodobnie nie poznała Pani poezji, ale ma podobną do Pani wrażliwość na słowa. Nie zadowala się gotowymi frazami, nie pisze wierszy, ale mówiąc tworzy język na nowo”⁴⁶⁸.

Na osobną refleksję zasługuje użycie tekstu przez aktorów w Teatrze ZAR. Można odnieść wrażenie, że w pracy tego zespołu teksty wpisane są w spektakl przede wszystkim po to, by zilustrować czy pogłębić idee reżysera. Aktor wypowiada tekst, ale nie tyle należy on do jego postaci, ile do jakiegoś porządku wyższego, aktor ma tu do przekazania jakąś wiadomość. Teksty w ZARze często są związane z tematami religijno-filozoficznymi. Są to poezje Thomasa Stearnsa Eliota, teksty mistyków chrześcijańskich, Mistrza Eckharta i świętego Jana od Krzyża, chrześcijańskie apokryfy, a także *Upaniszady*.

W spektaklach ZARu nie znajdziemy wielu dialogów, ale rzecz można, że sam materiał literacki wybrany przez Freta dialoguje ze sobą i to nie tylko w tym samym spektaklu, ale w obrębie wszystkich dzieł tego reżysera. Teksty są tu jak otwarte pytania wyrażające najbardziej fundamentalne troski i paradoksy ludzkiej egzystencji.

⁴⁶⁸

Cytat za stroną: <http://www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=35> z dnia 3.10.2015.

W przywoływanym już wielokrotnie *Armine, Sister* nie pada ani jedno słowo, zamiast tekstu przemawia tradycja ormiańskiego śpiewu monodycznego, napiętnowana historią ludobójstwa Ormian w 1915 roku. W tym kontekście brak słów ma wymiar metaforyczny i można go traktować jako odniesienie do obojętności Europy, która nie sprzeciwiła się rządowi tureckiemu w trakcie trwania masakry (co usprawiedliwiano trwaniem pierwszej wojny światowej i brakiem sprawdzonych informacji)⁴⁶⁹.

Teatr ZAR w tym przypadku traktuje słowo i dźwięk jako dwa różne, choć splecione ze sobą porządki, które niosą ze sobą odmienne treści i uruchamiają inne poziomy percepcji. Teatr ten rezygnuje z przewagi słowa, gdyż świadomie za pomocą dźwięku chce budować odrębną rzeczywistość.

3.9 Kształcenie: trening a spektakl, przykłady ćwiczeń i strategii twórczych

Relacja trening-spektakl jest ważną kwestią w twórczości teatrów nurtu studyjno-laboratoryjnego. W gardzienickim spektaklu *Carmina Burana* punktem wyjścia do stworzenia scen miłosnych były ćwiczenia partnerskie i akrobatyczne. Teatry wyrastające w bezpośredniej linii z Gardzienic korzystają chętnie z takiej właśnie strategii twórczej, która polega na zamianie treningu i ćwiczeń w budulec przedstawienia. W Teatrze Pieśń Kozła, spektakle rodzą się w dużej mierze dzięki pracy treningowej. W trakcie treningu pojawiają się ćwiczenia, których różne wariacje doprowadzają do stworzenia poszczególnych scen spektaklu. Podobnie pracował początkowo Teatr CHOREA i zespół Tańce Labiryntów. Materiał wyjściowy do spektaklu stanowił trening dotyczący sposobów odwzorowania poprzez ruch wizerunków umieszczonych na wazach. Co warto podkreślić, zarówno w Pieśni Kozła, jak i w CHOREI eksplorowano nie tyle różne ćwiczenia fizyczne, ale stwarzano je od podstaw, by potem, ewentualnie, oprzeć na tej pracy spektakl. W tym przypadku w trening od samego początku wpisany był aspekt związany z kreatywnością. W przypadku takich grup, jak Teatr ZAR, Studium Teatralne czy Teatr Wiejski „Węgałty”, trening pozostaje tylko tłem spektaklu. Jest elementem, który pośrednio wpływa na zachowanie sceniczne aktora. Pojęcie tła jest tu ważne. Tomasz Kubikowski w swej książce tłumaczy, na czym polega koncepcja „Tła świadomości”:

⁴⁶⁹ Do dziś trwają pertraktacje z Turcją (w związku z jej kandydowaniem na członka Unii Europejskiej), których przedmiotem jest próba nakłonienia rządu tego kraju do oficjalnego przyznania się do dokonania ludobójstwa

Jak zauważa John Searle, człowiek zdomowiony w społeczeństwie czuje się w nim jak ryba w wodzie lub jak gałka oczna w oczodole – a znaczy to, że nie czuje wówczas panujących w społeczeństwie reguł jako ustanowionych i w związku z tym nie myśli o nich w ogóle. Tak jak właśnie nie myślimy o grawitacji, ani o powietrzu, w którym – inaczej niż ryba – żyjemy. Searle nazywa to wszystko Tłem świadomości – specjalnie pisanym dużą literą – Tłem, na którym występują dopiero zjawiska dostrzegalne, a które samo ujawnia się tylko w tych przypadkach, kiedy nasz społeczny świat nagle staje dęba, wychodzi z orbit, staje się nieoczywisty⁴⁷⁰.

Zdaniem Searla obecność Tła uwidacznia się przy analizie nauki chodzenia czy jazdy samochodem, początkowo czynności te są trudne, wykonywane jednak coraz częściej, stają się coraz łatwiejsze i coraz mniej dostrzegalne – stają się Tłem. Podobnie jest z treningiem aktorskim. Można powiedzieć, że różne techniki i strategie treningowe tworzą „tło” działania aktora w spektaklu, o którym on nie musi już pamiętać. Elementami tego „tła” są: jakość jego obecności, umiejętność płynnego i bezszelestnego poruszania się, eliminacja niepotrzebnych ruchów, gotowość do zareagowania, umiejętność koncentracji.

Trening w teatrach studyjnych bazuje na podstawach wyznaczonych przez pracę Teatru Laboratorium i Gardzienic, a także czerpie inspirację z różnych technik sztuk walk i tańca współczesnego.

Grotowski pracując ze swoimi aktorami z głosem, z ćwiczeniami plastycznymi i fizycznymi⁴⁷¹ dążył do tego, by ciało aktora wyzbyło się oporów, nie przeszkadzało. Twórcy nie chodziło o kumulację technik i umiejętności, ale użycie ich do konkretnego celu, którym było uczynienie z ciała instrumentu, który może być przekaznikiem ważnych treści: wyobrażeń, głosu i tekstu, a przede wszystkim procesu wewnętrznego aktora (por. Glosarium). Ta idea jest bliska polskim artystom, którzy inspirowali się podejściem Grotowskiego i postrzegają ruch jako organiczne przedłużenie procesów zachodzących w ciele, a same ciało jako podstawę pracy ze śpiewem i tekstem.

Trójjednia elementów – ruchu, muzyki i słowa, z którymi pracuje aktor – wywodzona jest przez część tych zespołów (w szczególności Teatr CHOREA i Pieśń Kozła) z tradycji greckiej chorei, ale praktyczne rozwiązania w tym zakresie inspirowane są technikami wypracowanymi przez Teatr Laboratorium i Gardzienice.

Inną cechą charakterystyczną jest traktowanie treningu jak szkoły. Większość aktorów tworzących środowisko teatru studyjnego nie ukończyła żadnej z państwowych szkół teatralnych. Twórcy zespołów kształcą się sami, na drodze praktyki lub pod okiem liderów zespołów, w których odbywają staż. Brak szkoły, czyli oficjalnego potwierdzenia

⁴⁷⁰ Tomasz Kubikowski, *Przeżyć na scenie*, s. 78.

⁴⁷¹ Więcej o konkretnych ćwiczeniach, które stosował Grotowski, zob. tegoż, *Ku teatrowi ubogiemu*.

umiejętności aktorskich, sprawia, że znaczenie treningu w tych teatrach rośnie. Trening po kilku latach pracy staje się oparciem dla aktora, konkretną bazą, do której artysta może się odwołać w momentach zwątpienia czy kryzysu. Wreszcie trening może stać się czymś osobistym dla aktora, formą praktyki i swoistą medytacją, która pozwala nastroić się, odizolować od spraw codziennych.

Poniższy opis ma na celu przedstawienie kilku podstawowych ćwiczeń i strategii twórczych wyjętych z treningu zespołów studyjnych, z zaznaczeniem, że zespoły mogą interpretować te ćwiczenia różnie, wprowadzając własne wariacje. Zbiór ten jest całkowicie subiektywny, powstał w oparciu o moje własne kilkuletnie obserwacje i praktyczny udział w warsztatach (m.in. z Gardzienicami, z Teatrem ZAR, CHOREA, obserwacją pokazów pracy Teatru Pieśń Kozła). Nie wprowadzam tu opisu ćwiczeń plastycznych (opisuję je w kontekście pracy „Regula contra Regulam”). Ze względu na objętość tekstu nie opisuję tu też pojedynczych ćwiczeń, które wywodzą się z pracy Teatru Laboratorium, a z których korzystają często opisywane zespoły, takich jak na przykład: ćwiczenie kot, poszczególne pozycje hatha jogi. Ćwiczenia te zostały opisane w książce Grotowskiego *Ku teatrowi ubogiemu*, w książce Zbigniewa Cynkutisa *Aktor. Animator twórczych procesów*, a także w książce Elżbiety Baniewicz *Rozmowy z Teresą Nawrot. Ćwiczenia według techniki Jerzego Grotowskiego*⁴⁷².

3.9.1 Bieg

Bieg może być nie tyle ćwiczeniem, co swego rodzaju wydarzeniem praktykowanym w grupie, wypełnionym elementami rytmicznymi, pracą z oddechem, czasami akrobacjami i śpiewem. Odbywa się poza przestrzenią sali pracy i jeżeli to możliwe, poza przestrzenią miejską, w lesie, na łące. Na jego charakter wpływa też pora dnia. Bieg może być wykonywany w ciągu dnia i stanowić ekwiwalent treningu na sali, ale może też odbywać się wieczorem lub po zmierzchu. Wieczorną porą inaczej funkcjonuje organizm, wystrzają się inne niż wzrok zmysły. Zarówno w ciągu dnia, jak i po zmierzchu bieg może przerodzić się w wydarzenie (zobacz w Glosarium – Trening jako wydarzenie).

Źródła tego ćwiczenia tkwią w treningu gardzienickim. Staniewski zwracał uwagę na to, że bieg wieczorny wyostża zmysły, a także zmienia relację pomiędzy ludźmi, którą

⁴⁷²

Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.

nazywał „wzajemnością”⁴⁷³. W praktyce teatralnej Gardzienic bieg wieczorny często inicjował dalszą pracę toczącą się na sali prób, czasami poprzedzał przedstawienie. Z czasem w strukturę biegu artyści wpisali też ćwiczenia akrobatyczne i śpiew.

Na podstawowym poziomie bieg jest ćwiczeniem słuchu. Biegając uczestnicy nie używają słów, porozumiewają się za pomocą spojrzeń, oddechów, akcentów rytmicznych, słuchają tego, co ich otacza. Czasem grupa zatrzymuje się, by móc po prostu słuchać tego, co wydarza się dookoła. W tym wymiarze bieg jest też ćwiczeniem oczyszczającym i uspokajającym, pozwala na chwilę zapomnieć o tym, co wydarzyło się w ciągu dnia, poddać się przez chwilę pięknu natury.

3.9.2 Balans przestrzeni

Balans przestrzeni należy do najbardziej podstawowych ćwiczeń w teatrze studyjnym, a jego rozwinięcia mogą prowadzić do zupełnie różnych form treningu. W balansie uczestnicy podążają za liderem – osobą, która narzuca tempo i sposób poruszania się. Podstawową zasadą jest równomierne wypełnianie sali przez osoby ćwiczące. Żeby uzmysłowić sobie, jak to wygląda, salę można porównać do wielkiej chwiejącej się tratwy, która żeby nie zatonać, musi być odpowiednio zrównowazona. Uczestnicy ciągle się przemieszczają, muszą uważać, żeby nie znaleźć się zbyt blisko lub zbyt daleko od siebie. Na tym podstawowym poziomie balans jest ćwiczeniem świadomości tego, co dzieje się w przestrzeni – jaka jest odległość pomiędzy mną a moim partnerem, gdzie jest lider, jak się poruszać, by się nie zderzyć z inną osobą.

Najprostszą formą balansu jest zwykły chód i wzajemna obserwacja. Nie chodzi jednak o jakieś szczególne patrzenie nacechowane emocjonalnie, tylko o zwykłe, neutralne widzenie swoich partnerów. Dalej, balans może być realizowany poprzez różne formy kroków: krótkich, długich, szybkich, wolnych, na piętach, na krawędziach stóp, kulejąc. Możliwości są tu nieograniczone, tak jak rodzaje chodzenia. Faza ta może przeradzać się w bardzo szybki bieg, który wymaga od uczestników dużej koncentracji, zwinności i wytrzymałości fizycznej. Inną formą realizacji balansu jest wpisanie w niego rytmów, które pojawiają się za pomocą wcześniej wypracowanych sekwencji kroków. Jeszcze innym – posługiwanie się ćwiczeniami fizycznymi i akrobatycznymi, tutaj uczestnicy mogą podążać za liderem, wykonując te same ćwiczenia lub podążać tylko za tempem lub/i dynamiką

⁴⁷³

Zob. więcej o praktyce biegu w Gardzienicach [w:] Zbigniew Taranienko, *Gardzienice*.

prowadzącego, realizując własne ćwiczenia, ale nie tracąc kontaktu z tym, co na zewnątrz. W balansie czasami obecna jest muzyka, wtedy lider opiera swój sposób poruszania się na tempie dyktowanym przez nią.

3.9.3 Strategia koła: improwizacja rytmiczna, głosowa lub akrobatyczna

Praca w kole lub półokręgu jest kolejnym, podobnie jak balans przestrzeni, ćwiczeniem, które może rozwijać się w kilku kierunkach. Jednym z nich jest praca z rytmem. Wspólną bazę dla wszystkich uczestników tego ćwiczenia stanowi wybrany przez prowadzącego rytm parzysty lub nieparzysty. Cała grupa powtarza ten rytm, a następnie łączy go z inną sekwencją rytmiczną. Może też utrzymywać stały rytm, co w praktyce jest trudne, gdyż zazwyczaj pojawia się tendencja do przyśpieszania. Ćwiczenie to może być wzbogacone o improwizację osoby, która wchodzi do środka koła. Protagonista proponuje swoje rytmy wystukiwane za pomocą rąk i nóg, może to być rytmiczny taniec wpisujący się w rytm bazowy lub proste akrobacje. W kole mogą znaleźć się też dwie osoby, które dialogują ze sobą za pomocą rytmów.

Innym rodzajem pracy w kole lub półkole jest praca z głosem. Tu również grupa nadaje ton całemu wydarzeniu. Prowadzący proponuje burdon, czyli niezmienny dźwięk stanowiący podstawę harmonii, który ma utrzymać cała grupa. Jest to trudne zadanie, grupa w tym przypadku ma tendencję do zaniżania dźwięku. Osoba, która znajdzie się w środku, improwizuje melodię, wymyślone przez siebie dźwięki, poszukując konsonansów i dysonansów głosowych. W dalszym etapie tego ćwiczenia grupa może być podzielona na kilka głosów w kwincie, kwarcie, oktawie i innych możliwych interwałach. W wielogłosie zazwyczaj jedna osoba trzyma jeden dźwięk, a inne próbują się do niego dołączyć. Ćwiczenie to w swej rozwiniętej formie pozwala praktykować harmonie występujące w pieśniach śpiewanych przez te zespoły.

Ostatnim wariantem pracy w kole jest połączenie pracy rytmicznej i głosowej, a także niekiedy dodanie akrobacji i pracy z tekstem. Konfiguracji znów może być w tym przypadku wiele. Przykładowo grupa trzyma rytm, w środku para aktorów pracuje z akrobacjami lub grupa śpiewa pieśń, a w środku ktoś mówi tekst. Ćwiczenie w kole zamienia się w pracę chóru i jednego lub kilku protagonistów.

3.9.4 Improwizacja

Jedną z częstszych metod pracy aktora w omawianym przeze mnie teatrze jest improwizacja. Praktyczne studia nad tym zagadnieniem, przynoszące wiele interpretacji, były podejmowane podczas XIV sesji Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA) „Improwizacja: pamięć, powtórzenie, nieciągłość”, która odbyła się w 2005 roku w Krzyżowej pod Wrocławiem i we Wrocławiu. Aktorzy Odin Teatret, a także przedstawiciele pozaeuropejskich tradycji teatralnych z Bali, Indii, Brazylii, USA i Japonii uczestniczyli w improwizowanych pokazach pracy prowadzonych przez Eugenia Barbę. Artyści oprócz pokazów solo, pracowali także pomiędzy sobą, łącząc czasem zupełnie odrębne style teatralne. Tak było w przypadku improwizacji aktora teatru *nō* Akiry Matsui’ego, który miał za zadanie tańczyć do muzyki rockowej granej przez aktorów Odin. Takie eksperymenty czasem sprawiały wrażenie sztucznie wypreparowanych, a łączenie elementów do siebie niepasujących wywoływało wrażenie kiczu, zdarzało się jednak, że w tym miszmaszu objawiało się coś nowego, niepowtarzalnego. Wspólną cechą tych improwizacji było zawsze wykorzystanie przez aktora swojej techniki wykonawczej: pracy z tekstem, stylu tańca, śpiewu, pantomimy, metody Brechta, komedii *dell’arte*. Improwizacją rządziły w tym przypadku prawa podobne do tych, które stosują muzycy, opierając swoje wariacje na solidnej podstawie technicznej. W nurcie teatru studyjno-laboratoryjnego aktorzy chyba nigdy nie tworzą czegoś z niczego, nie improwizują w próżni. Spontaniczna kreacja odbywa się zawsze w odniesieniu do materiału twórczego lub sytuacji scenicznej. Aktorzy najpierw studiują dany sposób poruszania się, śpiew lub tekst, a potem rozpoczyna się faza pracy, która pozwala poznać dogłębniej ten materiał, odkryć jego nowe możliwości i konotacje. Improwizacja jest zatem sposobem na wyjście poza banał, odkryciem nowych znaczeń tkwiących w materiale wyjściowym, jest odkryciem tego, co jeszcze niewidoczne.

Jednym ze sposobów improwizacji może być wyjście od pracy z przedmiotem, traktowanym jednak inaczej niż rekwizyt (przedmiot z przypisaną mu od początku do końca funkcją lub mający ustalone znaczenie). Przedmiot w rękach aktora jest niczym żywa materia plastyczna, która pod wpływem ruchu z nią, zestawienia z tekstem czy kontekstem sceny może nabierać nowych niepowtarzalnych znaczeń. Związane jest to z ideą teatru ubogiego, w którym to, co znajdowało się na scenie, było niezbędne, a pusta przestrzeń i niewielka liczba przedmiotów pozwalały kreować aktorowi niezliczoną liczbę światów.

Innym rodzajem improwizacji jest wpisanie działań scenicznych aktora w kontekst miejsca, w którym grane jest przedstawienie. Aktor tworzy rolę, eksplorując możliwości

przestrzeni, w której pracuje, może wykorzystać drzwi, okna, narożniki, wnęki i wszystkie inne walory używanej przestrzeni.

3.9.5 Praca z partnerem, impulsy

Ćwiczenia z partnerem wywodzą się z treningu Gardzienic, a także inspirowane są technikami tańca współczesnego i sztuk walki. Praca z partnerem zaczyna się często od tzw. masażu, który pozwala rozluźnić ciało i wsłuchać się w swojego partnera. Formy masażu mogą różnić się od siebie, ale ogólnie można wyróżnić stałą strukturę. Jedna osoba stoi, druga aktywnie rozgrzewa jej ciało: wykonuje koliste ruchy głową, masuje i rozluźnia rejon barków, w delikatny sposób ciągnie za ręce i palce u rąk, masuje krzyż, poszczególne kręgi, przechodząc potem do nóg.

Właściwy etap pracy partnerskiej polega na tzw. prowadzeniu ciała partnera i wzajemnym dialogu z nim. Pracą tą rządzi podstawowa zasada, która polega na tym, że partnerzy porozumiewają się ze sobą za pomocą impulsów (zewnętrznych) przekazanych sobie przy użyciu rąk lub innych części ciała. Na podstawowym poziomie impuls dany przez partnera pozwala kontrolować elastyczność kręgosłupa partnera, rozluźnić go. Jest to też dialog, który wymaga od partnera wsłuchania, w które miejsce „uderzy impuls” i z jaką intensywnością. Gardzienice stworzyły cały repertuar takich gestów i odpowiednich reakcji, które pozwalały rozwinąć pomiędzy partnerami coś na kształt improwizowanego tańca z włączeniem akrobacji. Delikatne pchnięcie w krzyż oznaczało dla partnera konieczność zgięcia w pół w kierunku ziemi. Impuls w brzuch oznaczał, że osoba musiała usiąść na ziemi, wykorzystując przeciwwagę ze strony partnera. Dotknięcie czoła – głowa w zależności od intensywności dotyku odchylała się do tyłu i wracała do swej pozycji. Impuls w okolice splotu słonecznego – klatka piersiowa wyginała się delikatnie do tyłu, bez udziału ramion. Impulsy zewnętrzne można podzielić także na małe i duże: małe wprowadzają w ruch małe części (swoiste detale) ciała, np. impuls w policzek, tył głowy i kończą się powrotem danej części ciała do pozycji wyjściowej. Duże to takie, które pociągają za sobą reakcję całego ciała. Praca z impulsami może się przeradzać w nieprzerwany ciąg ruchów. Osoba prowadzona nie tyle zatrzymuje się po skończonej reakcji czy wraca do pozycji wyjściowej, ile kontynuuje ruch pod wpływem kolejnych impulsów.

Podsumowanie

W pierwszej części rozdziału skupiłam się na wyjaśnieniu relacji pomiędzy artystą i jego postawą. Omawiając stosunek wybranych zespołów do przeszłości, wskazałam na romantyzm i antyk, jako epoki, z których artyści w szczególny sposób czerpią inspirację do pracy. Inspiracja ta dotyczy dzieł, a także postawy człowieka romantycznego i starożytnego, który przewycięża materializm i dopuszcza do swojej świadomości istnienie sił nieznanych, metafizycznych.

Kontynuując rozważania nad zagadnieniem postawy aktora studyjnego, odwołałam się do pojęcia *sacrum* i jego powiązania z obrzędowością. Wynikiem tych rozważań był wniosek, że artyści dążą poprzez sztukę nie tylko do głębszego poznania siebie: swojej osobowości, mocnych i słabych stron, co jest cechą także innych nurtów teatralnych, ale poprzez pracę stawiają pytania dotyczące osobistego stosunku do *sacrum*. W tym przypadku rozróżniłam dwa rodzaje zainteresowania transcendencją: to, które objawia się tylko w formie pytań, w swoistej formie *mentis* w tematyce spektakli (Teatr Pieśń Kozła, Teatr CHOREA), i to, które czyni ze spektaklu potencjalną formułę dla aktu przemiany o różnych podłożach: aktu zbliżonego do wyznania wiary (Schola Teatru Węgajty), aktu mistycznego (utworzenia w sobie pustki, w którą może „wlać się” transcendencja w Teatrze ZAR).

W dalszej części rozdziału przeanalizowałam trzy najważniejsze obszary, których dotyczą poszukiwania artystyczne w omawianych zespołach. Są nimi muzyka, stosunek do ruchu i stosunek do tekstu. Na ich tle starałam się ukazać, jak przebiega praca aktora, a także jak pod wpływem tych czynników kształtuje się jego obecność sceniczna.

W ostatniej części opisałam stosunek teatrów studyjnych do treningu i przykłady ćwiczeń, które często stanowią jego podstawę.

Rozdział IV.

Aktorstwo studyjne we Włoszech

4.1 „Opóźnienie” teatru włoskiego

Teatr włoski długo odpierał pojawiające się na początku XX wieku wpływy Wielkiej Reformy.

Badacze teatru włoskiego co prawda odnotowują ożywienie w kontaktach międzynarodowych pomiędzy twórcami rodzimymi i innymi krajami, ale zwracają uwagę na to, że miało to miejsce na samym początku nowego stulecia i szybko przygasło po zakończeniu pierwszej wojny światowej⁴⁷⁴. Do lat dwudziestych komicy włoscy często podróżowali zagranicę, podbijając swymi występami scenę europejską, amerykańską, a w szczególności widownię rosyjską⁴⁷⁵. O ich sukcesach świadczy chociażby fakt, że Anton Czechow chciał, żeby jego sztuki wystawiano nie w stylu melodramatycznym, tak jak to czyniono w Rosji, ale w duchu komediowym, uważał też, że aktorzy włoscy najlepiej nadają się do interpretowania jego postaci. Podboje włoskich komediantów miały jednak przede wszystkim podłoże komercyjne i nawet jeśli inspirowały twórców zagranicznych, nie przełożyły się bezpośrednio na zmiany w samym teatrze włoskim.

Lata dwudzieste⁴⁷⁶ wiązały się z upadkiem trup komediowych (tzw. *compagni*), które stanowiły rdzeń teatru włoskiego w XVIII i XIX wieku. Według Mirelli Schino⁴⁷⁷ nie da się porównać charakteru funkcjonowania tych zespołów do żadnej z późniejszych form organizacji życia teatralnego. *Compagnie*, których fundament stanowiła rodzina⁴⁷⁸, były mikrospołecznościami, dzięki którym zachowana była ciągłość tradycji. Organizm ten nie tylko pozwalał prosperować artystom, jego rola nie kończyła się też na produkcji spektakli. *Compagnie* były tygłem, w którym toczyło się życie artystów i który co jakiś czas pociągał sztukę teatru w nowe nieznane jej wcześniej obszary, ale często także zasysał nowe idee i narzucał twórcom wspólny horyzont myślowy. Paradoksalnie, można powiedzieć, że *compagnie* kształciły aktorów na drodze konfrontacji z brakiem modelu pedagogicznego. W epoce gwiazd wspólnotowość, która była charakterystyczna dla tych zespołów, zastąpiona została rywalizacją. Sukces zależał tu od twórczej inwencji i indywidualnej taktyki, którą

⁴⁷⁴ Wspomina o tym Mirella Schino w swym artykule *Sul „ritardo” del teatro italiano*, „Teatro e Storia”, 1988 nr 1, s. 51–72, powołując się m.in. na zbiorową pracę włoskich badaczy *Cinquanta anni di teatro in Italia*, red. Carlo Bestetti, Roma 1954.

⁴⁷⁵ O rosyjskich występach sycylijskiego aktora Giovanniego Grasso (1873–1930) pisze Franco Ruffini w książce *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, sciema della scena*. Wersja angielska: Franco Ruffini *Theatre and boxing. The actor who flies*.

⁴⁷⁶ Data śmierci Eleonory Duse, czyli rok 1924 jest traktowana przez wielu badaczy włoskich jako umowna cezura wyznaczająca kres starego systemu.

⁴⁷⁷ Mirella Schino, *Sul „ritardo” del teatro italiano*, s. 9–11.

⁴⁷⁸ Trupy aktorskie tworzone były przez członków teatralnych rodzin, tzw. *figli d'arte* (dzieci sztuki), a niekiedy przez osoby, które pochodziły z zamożnych warstw społecznych.

obierał aktor. Doświadczeni wykonawcy nie dbali o edukację młodszych, ale o własną karierę. Młodszy uczyli się, imitując i podglądając starszych. Zespół zapewniał pewne punkty stałe: paletę ról, sposób interpretacji wybranych scen, przykład innych starszych aktorów, których styl można było naśladować albo zanegować, ale nie stanowił ekwiwalentu szkoły. Upadek *compagni*, co podkreśla Schino, nie wiązał się z narodzeniem jakiegoś nowego ruchu, ale pozostawił po sobie pustkę. Największym problemem teatru włoskiego był, zdaniem badaczki, brak alternatywnych form twórczości, które w innych krajach przybierały kształt małych szkół, atelier i studiów.

Rozziew pomiędzy teatrem włoskim i zagranicznym pogłębił się jeszcze bardziej, gdy we Włoszech zapadła faszystowska żelazna kurtyna (1925), blokująca napływ nowych idei. Znamienne jest, że wybitny badacz i teoretyk teatru Silvio D'Amico (1887–1955) w swej legendarnej książce *Tramonto del grande attore*⁴⁷⁹ (Zmierzch wielkiego aktora) z 1929 roku, jako zjawiska nowe i interesujące wymienia tylko twórców zagranicznych: Maxa Reinhardta, Adolpha Appię, Edwarda Gordona Craiga, Jacques'a Copeau, Aleksandra Tairowa i Erwina Piscatora. D'Amico jako pierwszy zwrócił też uwagę na to, że swoje opóźnienie teatr włoski „zawdzięczał” nie tylko ustrojowi, ale także systemowi gwiazdorskiemu, który pogłębiał kontrast pomiędzy przeszłością a potrzebami nowych młodych twórców.

Pod wpływem reżimu faszystowskiego teatr włoski realizował głównie postulaty teatru propagandowego. Do głosu doszły ruchy zmierzające do scalenia kultury całej Italii i przywrócenia jej dawnej świetności w stylu Cesarstwa Rzymskiego, pojawiła się także idea ponownej romanizacji Europy, a także aspiracje kolonizacyjne wymierzone w Etiopię. Reżim faszystowski nie napotkał dużego oporu ze strony środowiska artystycznego, w misję propagandową wpisali się także wybitni twórcy, futurysta – Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Pirrandello czy twórca nowoczesnej tragedii – Gabriele D'Annunzio.

Za rządów Benita Mussoliniego powstają także inicjatywy, które, pomijając ich propagandowy i polityczny charakter, w dłuższej perspektywie miały pozytywny wpływ na rozwój włoskiego teatru. Z inicjatywy Mussoliniego w 1930 roku została utworzona *Corporazione dello Spettacolo*, której zadaniem było zorganizowanie działalności teatrów instytucjonalnych (*teatro stabile*), opłacanych przez państwo. W okresie międzywojennym D'Amico postulował też potrzebę utworzenia teatralnej szkoły narodowej, co udało mu się uczynić przy wsparciu rządu. W 1934 roku jako komisarz nadzwyczajny dokonał reformy i

⁴⁷⁹ Pierwsze wydanie ukazało się w 1929 roku (Mondadori, Milano) drugie w 1985 roku (La Casa Usher, Firenze). Osiemdziesiąt lat od pierwszego wydania ukazała się książka Andrei Manciniego *Tramonto (e risurrezione) del grande attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Titivillus, Pisa 2009.

przemianował szkołę Regia scuola di Recitazione „Eleonora Duse” w Rzymie na Accademia Nazionale d’Arte Drammatica⁴⁸⁰, w której po wojnie kształcili się wybitni twórcy, tacy jak: Elio Pandolfi, Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Luca Ronconi i wielu innych.

Biorąc przykład z Rosji, gdzie idea teatru narodowego była dobrze ugruntowana, rządowi faszystowskiemu przyświecał cel stworzenia widowisk masowych. Władze organizowały przejazdy publiczności pociągami bądź przepływ barkami w miejsca prezentacji. Z inicjatywy rządu istniały także teatry objazdowe, tzw. wozy Tespisa, które pokazywały swoje spektakle na prowincji. Według Massimiliano Caprari – włoskiego badacza teatru – oba typy widowisk nie spełniały swojej funkcji, nie udawało im się przyciągnąć większej publiczności ani dotrzeć swoją treścią do ducha narodu, co było związane z cenzurą dotyczącą dialektu i słabym poziomem artystycznym tych wydarzeń. W przeciwieństwie do tych produkcji dość dobrze rozwijały się widowiska *variété* powiązane z ideami futurystów, którym udawało się przechytrzyć cenzorskie nożyce. Prym wiodła w nich satyra, ironia, antyintelektualizm i dialektyzm, który ceniła sobie publiczność. W latach czterdziestych, a przede wszystkim pięćdziesiątych sławę i uznanie zyskały naturalistyczne komedie, w których występował Eduardo De Filippo (1900–84) – neapolitańczyk, syn znanego twórcy komediowego Eduarda Scarpetty (1853–1925).

Teatr włoski i rosyjski pomimo historycznej różnorodności łączą bardzo silne więzy. System Stanisławskiego należy dziś do najpopularniejszych metod nauczania. We Włoszech pracowało i pracuje wielu rosyjskich pedagogów, m.in. Tatiana Pavlova (1893–1975), aktorka i reżyserka, która po przybyciu do tego kraju prowadziła m.in. kurs reżyserii w otwartej przez D’Amico Narodowej Akademii Sztuki Dramatycznej w Rzymie.

Początkowo jednak idee Stanisławskiego nie do końca wpisywały się w model tradycji teatru włoskiego, opartego na technice i kunszcie improwizacji, a nie na psychologicznym podejściu do roli. Stanisławski jako przedstawiciel naturalizmu propagował oddzielenie sceny od widowni, by uzyskać efekt osobnej rzeczywistości, którą widz może podglądać dzięki przezroczystej „czwartej ścianie”, a także postulował identyfikację aktora z odgrywaną postacią. Idei tej najjaskrawiej sprzeciwił się we Włoszech Pirandello, dla którego sztuka teatralna miała być areną dialogu pomiędzy wykonawcami i publicznością, a także miejscem krytycznego namysłu.

W przypadku teatru polskiego można mówić o ciągłości tradycji studyjnej albo przynajmniej o jej dwóch dużych falach, zakładając, że pierwsza wiązała się z twórczością

⁴⁸⁰ Dziś szkoła ta nosi imię Silvia D’Amico.

Teatru Reduta, druga z działaniami Teatru Laboratorium. Specyficzne uwarunkowania historyczne Włoch pierwszej połowy XX wieku, na które złożyły się tendencje teatralno-polityczne (przerwanie ciągłości tradycji wyznaczonej przez *compagnie*, potrzeba stworzenia nowego systemu teatralnego opartego na reżyserii, potrzeba stworzenia struktury, która finansowałaby działalność teatrów, a także ustrojowa tendencja do propagowania idei nacjonalistycznych i w związku z tym negacja tego, co pochodziło z zewnątrz), przyczyniły się do tego, że w pierwszej połowie XX wieku w Italii twórczość o charakterze studyjnym właściwie nie istniała albo miała marginalny charakter.

4.1.1 Po wojnie

Według Schino, najbardziej odpowiednim słowem, które podsumowuje sytuację teatru włoskiego po drugiej wojnie światowej jest „opóźnienie”, które oznaczało „pilną potrzebę transformacji, potrzebę nowej reżyserii i teatru narodowego. Wskazywało szczególnie uciążliwe niedopasowanie do reszty Europy”⁴⁸¹. Giorgio Strehler mówił z kolei w latach pięćdziesiątych: „chcemy przede wszystkim zamknąć szczelinę oddzielającą włoski teatr od scen europejskich. Potrzebujemy wkroczyć w XX wiek”⁴⁸².

W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku reżyser zyskał odrębny status, ale wciąż jego główna funkcja polegała na organizacji działań na scenie⁴⁸³. Dopiero po wojnie we Włoszech rozwinęła się nowoczesna reżyseria, w której reżyser odpowiadał za estetyczny kształt spektaklu:

Włoska reżyseria długo walczyła o należny jej status. Jeszcze w latach 40. była ona dla adeptów nowej sztuki „niczym Sfinks”, a przyczyniały się do tego na przykład powstałe z pomysłu Enrica Fulchignioniego (1913–88) i Giulia Pacuvia (1910–63) faszystowskie teatry studenckie GUF-u, z beztroską traktujące dyletantyzm reżyserów. Za to po wojnie, w nowo powstałych teatrach publicznych, najwybitniejsi reżyserzy otrzymywali nieznana dotąd swobodę twórczą, co dało początek tzw. teatrowi reżyserów (*teatro di regia*), którego określenie jasno precyzowało, kto decyduje o wyborze i artystycznym kształcie repertuaru⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ Mirella Schino, *Sul „ritardo” del teatro italiano*, s. 51.

⁴⁸² Tamże.

⁴⁸³ Tamże, s. 134.

⁴⁸⁴ Monika Gurgul, *Historia teatru i dramatu włoskiego. Od XIX do XXI wieku*, t. 2, Universitas, Kraków 2008, s. 281.

Wcześniej zadania reżysera rozdysponowywane były pomiędzy członków zespołu aktorskiego bądź przypadają w udziale *capocomico*, który pełnił jednocześnie funkcję głównego aktora, reżysera i menedżera zespołu.

Wraz z upadkiem cenzury do Włoch docierają idee i teksty największych reformatorów teatralnych XX wieku: Craiga, Stanisławskiego, Appii, Copeau⁴⁸⁵.

We Włoszech w latach 1948–56 przebywa Jacques Lecoq, który wraz z Paolem Grassim i Giorgiem Strehlerem zakłada Scuola del Piccolo w Mediolanie (1951). Poszukiwania Lecoqa związane z komedią *dell'arte*, a także studia nad maskami, wpłynęły na twórczość wielu włoskich artystów. Jednym z najpopularniejszych był Orazio Costa Giovangigli (1911–99), który najpierw propagował metodę Lecoqa, a potem stał się twórcą własnej szkoły. Metoda Costy akcentuje w nauce teatru rolę gry i zabawy dziecięcej, a także obserwację natury, na bazie której aktorzy tworzą ruchome obrazy. Do historii tego stylu przeszła scena wybitnego aktora Nina Manfrediego (1921–2004), w której artysta odgrywał lot szybującego liścia przestrzelonego nagle przez kulę pistoletu.

O prawdziwym przełomie i pierwszej poważnej fali teatru, który nie tylko zdolny był powielać wzorce, ale także od nowa je nakreślać, można mówić dopiero w odniesieniu do lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Po latach artystycznego ostracyzmu we Włoszech uznanie zyskał późniejszy noblista Dario Fo (1926–2016). Pojawili się reżyserzy teatralni i filmowi, tacy jak Strehler, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti czy Luca Ronconi, tworzący nurt *teatro di regia*. Warto też odnotować, że w latach 1976–78 Ronconi prowadził Laboratorio di Progettazione Teatrale (Taetro Metastasio w Prato), projekt, który odwołując się do idei pracy studyjnej, miał na celu zgłębianie roli tekstu w pracy aktora, a także relacji pomiędzy słowem a przestrzenią sceniczną⁴⁸⁶. W ramach tych poszukiwań powstały trzy przedstawienia: *Le Baccanti*, *La torre* i *Calderón*.

W kontrze do oficjalnego ruchu *teatro di regia* od początku lat sześćdziesiątych rozwijał się także nurt awangardy, na którego czele stał Carmelo Bene, sprzeciwiający się schludnemu i przeestetyzowanemu stylowi reżyserów pracujących w teatrach państwowych. Bene powołał do życia teatr aktorstwa autorskiego, w którym wykonawca pełnił funkcję reżysera i scenografa dla samego siebie. Bene, mówiąc o swoim aktorstwie, posługiwał się neologizmem *macchina attoriale* (maszyna aktorska). Naczelnym zadaniem aktora miało być

⁴⁸⁵ Teksty Stanisławskiego ukazały się we Włoszech po raz pierwszy w 1956 roku: *Lavoro dell'attore*, Laterza, Bari; a następnie w 1963 roku: *La mia vita nell'arte*, Torino.

⁴⁸⁶ O tym doświadczeniu pisał Franco Quadri wraz z Lucą Ronconim i Gae Aulenticim, *Il Laboratorio di Prato*, Ubulibri, Milano 1981.

„prześwietlanie rozdartego sumienia współczesności”⁴⁸⁷. Daniela Visone w swej książce *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia (1959–1967)* wskazuje jeszcze na dwóch innych artystów, którzy obok Bene tworzyli włoską awangardę – byli nimi Carlo Quartucci z zespołem La Compagnia Latino-Metronio i Claudio Remondi prowadzący La Compagnia del Teatro Vocazionale. Obok awangardy i *teatro di regia* silnie zaznaczył się w tych latach także ruch „teatru muzycznego”, co miało związek m.in. z Międzynarodowym Festiwalem Muzyki Współczesnej, który odbył się w 1961 roku w Wenecji. Cechą charakterystyczną „teatru muzycznego” było interdyscyplinarne podejście do tworzenia spektakli, które wspólnie przygotowywali reżyserzy, poeci, kompozytorzy i przedstawiciele malarstwa figuratywnego. Jedną z najbardziej znanych organizacji zrzeszających tych artystów była Gruppo 63.

Kluczowym momentem potwierdzającym i jednocześnie ustanawiającym istnienie nowej siły teatru włoskiego był Konwent *Per un nuovo teatro* w Ivrei w 1967 roku. Podczas trzydniowego wydarzenia odbyły się rozmowy, pokazy technik warsztatowych i spektakli. Pierwszy dzień poświęcony został zagadnieniu *teatro laboratorio-teatro collettivo* (teatr laboratoryjny-teatr wspólnoty). Warto zwrócić uwagę na to zestawienie, sugerujące zupełnie inne podejście do laboratoryjności niż ujęcie prezentowane w tej pracy. W swoich wystąpieniach Giuseppe Bartolucci wraz z Frankiem Quadrim i Ettorem Capriolo zgodnie stwierdzili, że teatr laboratoryjno-wspólnotowy to taki, w którym poszukuje się nowego języka teatralnego, który odpowiadałby wprost na aktualną sytuację społeczeństwa i jego potrzeby. Z tym zadaniem nie radził sobie teatr tradycyjny. Laboratoryjność była w tym przypadku synonimem polityczności – kolektywnej pracy na rzecz wspólnej idei. Giuliano Scabia, wybitny włoski dramaturg i pisarz, postulował, aby ten nurt określić mianem *teatro di ricerca* (teatr poszukujący). Według Scabi, przestrzeń teatralną można było porównać do „ogromnego magazynu antropologicznego umiejscowionego w samym centrum swej społeczności i jej kultury”⁴⁸⁸. W tym sensie „poszukiwania” oznaczały przede wszystkim zdolność diagnozowania potrzeb społecznych, a odnowa teatru miała dokonać się poprzez jego zaangażowanie polityczne. Pierwszego dnia konwentu odbył się także pokaz pracy Carmela Bene, który stwierdził, że jego twórczość jest przykładem teatru laboratorium na poziomie osobistym, i tak jak istnieje różnica pomiędzy teatrem laboratorium i teatrem wspólnoty, tak też istnieje różnica pomiędzy teatrem laboratorium-wspólnotowym i teatrem laboratoryjno-wspólnotowym na poziomie osobistym. Bene porównał laboratorium do

⁴⁸⁷ Cyt. za: Franco Perrelli, *I maestri delle ricerca teatrale. Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma 2007, s. 23.

⁴⁸⁸ Giuliano Scabia, cyt. za: Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959–1967*, Teatrino dei Fondi, Titivillus, Pisa 2010, s. 230.

oficyny, w której pracuje wiele osób dla jednego celu, ale w ferworze pracy, pod wpływem gorąca i hałasów, nie ma pomiędzy nimi dialogu. W teatrze laboratoryjno-wspólnotowym, uwzględniającym poziom osobisty, aktor miał nie tylko rozumieć, jaka jest ogólna idea wspólnoty, ale odnaleźć także sens swojej pracy, zrozumieć, czym jest jego „małe” laboratorium, czyli literalnie jego „pojedyncze stanowisko pracy”⁴⁸⁹.

Wewnętrzne poruszenie, które dotyczyło całego włoskiego życia kulturalnego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a którego kulminacyjnym punktem był konwent w Ivrei, utorowało grunt dla zjawisk spoza Półwyspu Apenińskiego.

Silny wpływ na włoskie środowisko teatru awangardowego wywarła praca The Living Theatre z Judith Maliną i Julianem Beckiem na czele. Swoje pierwsze europejskie tournée w 1961 roku The Living rozpoczął we Włoszech. Ich głośny spektakl *The Connection*, a w kolejnych latach legendarna trylogia *The Brig*, *Mysteries and Smaller Pieces* i *Frankenstein* pokazywane były wielokrotnie w dużych miastach, a przede wszystkim na festiwalu w Wenecji, ale także na prowincji i na małych wysepkach otaczających półwysep. The Living Theatre zrewolucjonizował myślenie o teatrze, w którym zanegowany został podział na publiczność i wykonawców. Granica oddzielająca życie od sztuki była w ich spektaklach ciągle naruszana i przesuwana. Na poły improwizowane spektakle Living przypominały otwarte próby, naruszały przestrzeń widza lub prowokacyjnie zmuszały go do zajęcia jakiegoś stanowiska. Kwintesencją aktorstwa był dla The Living Theatre akt prawdziwej obecności, a nie reprezentacji⁴⁹⁰. Zespół ten przyczynił się też do pogłębienia charakterystycznego dla drugiej połowy XX wieku zwrotu ku cielesności w teatrze – obecnego już w twórczości wcześniejszych reformatorów (m.in. u Meyerholda i Copeau).

Ogromny wpływ na włoski teatr poszukujący wywarła też twórczość i myśl Eugenia Barby. Od lat siedemdziesiątych Odin Teatret regularnie występował we Włoszech. Pierwsza wizyta tego zespołu miała miejsce w 1967 roku w ramach konwentu w Ivrei⁴⁹¹, podczas której Odin zaprezentował publiczności swój trening. W tym samym roku na Biennale w Wenecji pokazany został spektakl *Kaspariana*. Odin był dla włoskich teatrów poszukujących źródłem inspiracji i identyfikacji. Barbie udawało się łączyć w swych spektaklach techniki pracy aktorów wschodnich, ducha poezji nordyckiej, z śródziemnomorskimi korzeniami wywodzącymi się od Dionizosa.

⁴⁸⁹ Por. tamże, s. 234.

⁴⁹⁰ Por. tamże, s. 28–29.

⁴⁹¹ Visconi podaje, że te pierwsze pokazy Odin Teatret zostały przyjęte bardzo chłodno przez środowisko włoskich twórców, którzy mieli m.in. naśmiewać się ze sposobu mówienia Barby, którego język po wielu latach emigracji nie odpowiadał oficjalnym standardom. Drogę do szerszej akceptacji utorowały mu późniejsze sukcesy.

4.2 Grotowski we Włoszech (i Barba w Polsce)

Barba odegrał niezwykle ważną rolę w propagowaniu idei Grotowskiego we Włoszech. W latach siedemdziesiątych Polska była postrzegana przez zachodnich sąsiadów jako jeden z krajów „zza żelaznej kurtyny”, dlatego odpowiednie przygotowanie gruntu pod przyjazd polskiego reżysera do Włoch okazało się bardzo potrzebne. W 1963 roku za sprawą wpływowego krytyka Franca Quadriego i jego korespondencji z Barbą ukazał się specjalny numer „Sipario” poświęcony teatrowi polskiemu.

Warty odnotowania jest też mało znany tekst Barby, który artysta opublikował pod pseudonimem Gösta Marcus przed samym przyjazdem Grotowskiego do Włoch w piśmie „Nuova Generazione”. W artykule tym Barba opisuje najważniejsze koncepcje Grotowskiego z tamtych lat. Zdaniem Roberta Cuppone, który przytacza tekst Barby w całości⁴⁹², publikacje te, a także spotkania, w których uczestniczył Grotowski, przyczyniły się do wdrożenia nowego słownika pojęć teatralnych we włoskim teatrze. Wśród popularnych terminów znalazły się np.: *anaturalistico* (anaturalizm), oznaczający poszukiwanie realizmu poprzez środki nierealistyczne, *purificazione* (oczyszczenie), związane z formułą teatru ubogiego i *empirico* (empiryczność), podkreślająca prym doświadczenia praktycznego.

Pierwsza wizyta Grotowskiego we Włoszech, zorganizowana przez Barbę, odbyła się przy okazji publikacji książki *Grotowski alla ricerca del Teatro Perduto* (Grotowski w poszukiwaniu Teatru Straconego) w 1965 roku. Grotowski wraz z Cieślakiem przyjechali do Włoch na zaproszenie wydawnictwa Marsilio i uczestniczyli w trzech spotkaniach zorganizowanych w Padwie, Mediolanie i w Rzymie⁴⁹³. Spotkanie w Rzymie przygotowane zostało we współpracy z pochodzącym z Polski profesorem Allesandrem Fersenem (Aleksander Kazimierz Fajrajzen). W konwencie *Teatro oggi: funzione e linguaggio* wzięło udział wielu wybitnych ówczesnych twórców teatralnych i krytyków, m.in. Vito Pandolfi (dyrektor Teatro Stabile w Rzymie), Pier Paolo Pasolini i Orazio Costa. Zdaniem Katarzyny Woźniak – badaczki teatru włoskiego – pierwsze dwie wizyty Grotowskiego we Włoszech nie odbiły się dużym echem, co znajduje potwierdzenie w tym, że nie ma o nich wzmianki w książce Visone, w której autorka wielokrotnie nawiązuje do Grotowskiego, a także innych

⁴⁹² Zob. Roberto Cuppone, *La prima volta di Jerzy Grotowski in Italia (con un articolo „dimenticato” di Eugenio Barba)*, [w:] Eugenio Ripieni, *Scritti in festa per Eugenio Buonaccorsi*, Edizione Zen, Vallecrosia, 2014, s. 121–139.

⁴⁹³ Zob. więcej: tamże.

ruchów neoawangardowych, które przyczyniły się do rozpoczęcia nowej ery teatru włoskiego. Woźniak dodaje:

Potwierdza to także zupełnie anegdotyczny wyczyn Barby w Rzymie w 1962 roku, podczas uroczystej prezentacji książki Lamberta Trezziniego pt. *Teatro in Polonia* (Teatr w Polsce), na którą „wkręcił się” i wspominał autorowi, „że nie ma w niej wzmianki o Grotowskim”.

W oparciu o powyższe fakty należy zrewidować przyjęty we włoskiej teatrologii pogląd na temat faktycznego znaczenia ówczesnej działalności Grotowskiego dla Nowego Teatru. Trudno bowiem uwierzyć, że w roku 1963 i 1965 sensację wzbudziły dwa jednostronicowe teksty na łamach „Sipario”, a promocja książki i spotkania z jej głównymi bohaterami przeszły bez echa. W roku 1967, gdy aktorzy Teatru Laboratorio pokazywali w Spoleto *Księcia Niezłomnego*, główne nurty w obrębie włoskiej neoawangardy były już wytyczone⁴⁹⁴.

Według Woźniak dopiero późniejsze sukcesy Teatru Laboratorio „przyczyniły się do historycznej «rehabilitacji» wcześniejszych wzmianek o Grotowskim w prasie włoskiej”⁴⁹⁵. Przypomnijmy, że w 1967 roku Grotowski przyjechał do Włoch z *Księciem Niezłomnym*, który został zaprezentowany publiczności na festiwalu Due Mondi w Spoleto⁴⁹⁶. Przez kilka kolejnych lat Grotowski nie odwiedzał Włoch, ale w 1970 ukazało się włoskie wydanie *Ku teatrowi ubogiemu*. Według Carli Pollastrelli⁴⁹⁷, wieloletniej tłumaczki i propagatorki jego pracy, rzeczywisty wpływ polskiego mistrza objawił się we Włoszech wraz z tą publikacją, a także dzięki kompleksowej prezentacji pracy Teatru Laboratorio, która miała miejsce podczas pobytu na weneckim Biennale w 1975 roku (wrzesień – listopad). Teatr Laboratorio, co przypomina Pollastrelli, pokazał wtedy dziewiętnaście razy *Apocalypsis cum figuris*. W trakcie kilkumiesięcznego pobytu Teatr Laboratorio zorganizował też Uniwersytet Poszukiwań II, podczas którego prowadzone były staże Zbigniewa Teo Spychalskiego, Zygmunta Molika, Reny Mireckiej, Włodzimierza Staniewskiego, Stanisława Scierskiego, Ryszarda Cieślaka i Ludwika Flaszena, a także spotkania z włoskimi grupami teatralnymi. Woźniak w swym artykule podaje informację, że uczestnikami tych staży były głównie tzw. *gruppi di base*, co według badaczki można przetłumaczyć jako „podstawowa

⁴⁹⁴ Katarzyna Woźniak, *Śladami Trzeciego Teatru. Recepcja twórczości Teatru Laboratorio w teatrze włoskim przed 1982 rokiem a osiedlenie się Jerzego Grotowskiego w Vallicelle*, „Performer” 2013 nr 6, <http://www.grotowski.net/performer/performer-6/slადami-trzeciego-teatru>, źródło z dnia 24.05.2016.

⁴⁹⁵ Tamże.

⁴⁹⁶ Dokładną bibliografię źródeł włoskich (lata 1986–2010) poświęconych twórczości Jerzego Grotowskiego we Włoszech sporządziła Katarzyna Woźniak w ramach swej rozprawy doktorskiej pt. *Sprawcza moc słowa – etos aktora w myśli teatralnej Jerzego Grotowskiego w perspektywie jego kontaktów z teatrem włoskim*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Kosińskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego.

⁴⁹⁷ Carla Pollastrelli, *Z Wrocławia do Pontedery. Mistrz na wychodźstwie*, „Performer” 2012 nr 5, <http://www.grotowski.net/performer/performer-5/z-wroclawia-do-pontedery-mistrz-na-wychodzstwie>, źródło z dnia 19.05.2016.

komórka teatralna”, albo inaczej – młode włoskie teatry należące do nurtu Trzeciego Teatru⁴⁹⁸, niezwiązane ani z teatrem instytucjonalnym, ani z awangardowym⁴⁹⁹.

Rok 1979 był również kluczowy dla recepcji twórczości Grotowskiego we Włoszech. W ramach programu Teatru Źródeł zorganizowane zostały tu przedsięwzięcia *Drzewo ludzi* (Mediolan, Lecco, Pontedera, Rzym) i *Czuwania* (Mediolan, Rzym), wydarzeniom tym towarzyszyły liczne sesje pracy aktorów Teatru Laboratorium i nowych współpracowników polskiego artysty. W tym samym roku Teatr Laboratorium zagrał ponownie *Apocalypsis cum figuris* w Pontederze i w Rzymie.

W 1981 roku z kolei w Palermo odbył się cykl wydarzeń zatytułowany „La realizzazioni”, w ramach którego zorganizowana została konferencja poświęcona Teatrowi Źródeł, zaprezentowany został *Thanatos polski* w reżyserii Cieślaka, a także zrealizowane zostały liczne staże. W 1981 roku odbyła się też druga sesja ISTA w Pontederze i w Volterrze z udziałem Grotowskiego.

W 1982 roku Grotowski jako profesor kontraktowy wykładał w Istituto del Teatro e dello Spettacolo w Rzymie⁵⁰⁰.

W październiku tego roku Grotowski opuścił Europę i podjął pracę na Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine (do 1985). Szybko jednak objawiła się odmienna mentalność polskiego emigranta. Grotowski nie czuł się na Zachodnim Wybrzeżu do końca u siebie. O Polsce mówił, że jest jego ojczyzną, o Europie, że jest jak duża ojczyzna. Mirella Schino w artykule *Problemy proroków*⁵⁰¹ analizuje przyczyny, dla których Grotowski zdecydował się wrócić do Europy. Grotowski w Stanach był związany ze środowiskiem akademickim, co miało znaczący wpływ na jego poszukiwania w ramach Dramatu Obiektywnego. Kursy, które prowadził, początkowo były ograniczone czasowo, ciągle zmieniały się też osoby, które na nie uczęszczały. Grotowski przyzwyczajony do działań nielimitowanych czasowo, ze stałą grupą osób, chciał pracować tak długo, jak to konieczne. Ważniejszą jednak niedogodnością stał się wymóg zaprezentowania efektów poszukiwań i określenia na samym początku poszukiwań daty podsumowania pracy. Dla Grotowskiego warunek ten był nie do zaakceptowania, tym bardziej że praca, którą prowadził w tym czasie, nie była w jego mniemaniu wystarczająco dojrzała. Jak się wydaje, Grotowski nie bał się publicznej

⁴⁹⁸ Eugenia Barba posłużył się tym sformułowaniem po raz pierwszy w manifestie Trzeciego Teatru, wygłoszonym w 1977 roku w Belgradzie podczas Pierwszego Międzynarodowego Spotkania Teatru Zespołów (*Teatro di gruppo*).

⁴⁹⁹ Zob. tekst Eugenia Barby *Trzeci Teatr*, [w:] tegoż, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, s. 207–209.

⁵⁰⁰ Szczegółowe kalendarium wizyt Grotowskiego we Włoszech po 1982 roku zamieszczone zostało w książce Grzegorza Ziółkowskiego, *Guślarz i eremita*.

⁵⁰¹ Mirella Schino, *Problemy proroków*, „Performer” 2012 nr 5, <http://www.grotowski.net/performer/performer-5/problemy-prorokow>, źródło z dnia 19.05.2016.

konfrontacji, albowiem w latach późniejszych organizował, także w Stanach Zjednoczonych, odpowiednio przygotowane pokazy i wymiany prac z innymi zespołami, ale zawsze następowało to zgodnie z rytmem pracy.

Kolejnym punktem zwrotnym w jego karierze było zaproszenie, które otrzymał w 1985 roku od Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, kierowanego przez Roberta Bacciego w Pontederze. Propozycja dotyczyła stworzenia niezależnego instytutu twórczego. Grotowski przeniósł się do Włoch i od 1986 roku rozpoczął prace w Centro di lavoro di Jerzy Grotowski/Workcenter of Jerzy Grotowski (w 1996 roku ośrodek zmienił nazwę na Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards). Możliwość utworzenia tego pustelniczego ośrodka w Vallicelle pod Pontederą była dowodem wielkiej przyjaźni i szacunku ze strony Bacciego i Carli Pollastrelli, którzy usilnie pracowali, by zdobyć potrzebne środki finansowe i odpowiednią siedzibę.

Fakt przeniesienia się na stałe Grotowskiego do Włoch, a także jego wcześniejsze krótsze pobyty w tym kraju silnie ukształtowały tamtejsze środowisko teatru poszukującego (*teatro di ricerca*). Pollastrelli wspomina, jak ważny dla Włoch był polski twórca:

Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale powstało w 1974 roku na fali ruchu teatrów niezależnych i bardzo szybko stało się jego liderem. Dla działalności ludzi z nim związanych od samego początku ważnymi punktami odniesienia byli Jerzy Grotowski i Eugenio Barba, którzy byli niczym lary, opiekuńcze „bóstwa”. Inspiracją dla wielu ówczesnych zespołów były dwa słowa kluczowe zaczerpnięte bezpośrednio od Grotowskiego, które dziś brzmią dość banalnie: pierwsze „laboratorium” – budzące skojarzenia z teatrem w miejscach niekonwencjonalnych, antymieszczańskim, gdzie między aktorami panowały inne relacje, afirmacja potrzeby pracy zespołowej i poczucie większej wagi procesu twórczego nad jego efektem. Drugim słowem ważnym dla młodych aktorów, którzy nie odebrali wykształcenia akademickiego albo świadomie je odrzucili, był *training* (termin używany oczywiście w języku angielskim), związany z samokształceniem. *Training* wyrażał też postawę etyczną wobec pracy aktora⁵⁰².

Podjmując się tematyki recepcji pracy Grotowskiego na terenie Włoch, trzeba odróżnić jej charakter bezpośredni i pośredni. We Włoszech istnieje wiele grup i artystów, którzy dorastali na spektaklach Odin Teatret i którzy kształcili się u boku Barby lub pracowali z jego aktorami. Nurt bezpośrednio wywodzący się z pracy Grotowskiego reprezentowany jest z kolei przez artystów, którzy pracowali lub spotykali się z nim w Pontederze i w Vallicelle. Mirella Schino zastanawia się, na ile stały pobyt Grotowskiego we Włoszech wpłynął na skrzyżowanie się tych dwóch typów teatru:

⁵⁰²

Zob. Carla Pollastrelli, *Z Wrocławia do Pontedery. Mistrz na wychodźstwie*.

Czy można powiedzieć, że obecność Grotowskiego we Włoszech przesądziła (dla części teatru poszukującego) o narodzeniu się drugiego bieguna energii w chwili, gdy dobiegała końca podróż pod egidą innego przyjaciela, Eugenia Barby? Że była sposobem wyjścia poza oczywistość Trzeciego Teatru? Prawdopodobnie nie, chociaż niezaprzeczalnie miała swoje znaczenie, w pewnym sensie komplementarne wobec wpływu Barby.

Barba był i jest biegunem energii witalnych: bodźcem wybudzającym z nieuchronnej beczynności, wezwaniem, wołaniem o godność i honor zawodowy, miłością do walki, sprawiedliwości i świadomości celu wpisanego w tę energię. Jest też przykładem jak nie dać się zamknąć w duchu epoki. Grotowski posiada rzadką umiejętność bycia w harmonii z niektórymi banalnymi aspektami swoich czasów (poszukiwania nad sobą, które zajęły miejsce utopii politycznej itd.) i ponownego ich uprawomocnienia⁵⁰³.

Można też odwrócić pytanie i zastanowić się pokrótce, na ile twórczość Barby wywarła wpływ na polskie środowisko twórców. Obecność Barby w Polsce i spektakli Odin Teatret jest regularna. Do ważniejszych wydarzeń z udziałem reżysera należą m.in.: otrzymanie tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Warszawskiego w 2003 roku, XIV sesja Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA) zorganizowana w 2005 roku w Krzyżowej i we Wrocławiu, a także udział w programie „Masters in Residence” organizowanym przez Instytut Grotowskiego. Twórcy i teoretycy teatru chętnie powołują się na jego koncepcje, takie jak barter, Trzeci Teatr czy antropologia teatru. Adeptci aktorstwa mogą zapoznać się ze sposobami pracy aktorów Odin Teatret, m.in. za pośrednictwem otwartych cyklicznych sesji „Regula contra Regulam”, organizowanych przez Raúla Iaizę w Brzezince, który zaprasza swoich nauczycieli z Odin do prowadzonego przez siebie projektu.

W Polsce recepcja twórczości założyciela Odin Teatret dotyczy przede wszystkim sfery teoretycznej i alternatywnej pedagogiki. W mniejszej skali dostępność myśli i praktyki włoskiego twórcy przekłada się na poetykę polskich spektakli.

Wartym uwagi wyjątkiem jest Teatr Remus, prowadzony przez Katarzynę Kazimierczuk w Warszawie. Artystka od dwudziestu lat związana jest ze środowiskiem odinowskim, jest członkiem zespołu założonego przez Iben Nagel Rasmussen, The Bridge of Winds, a działalność swojego teatru wpisuje w ustanowiony przez Barbę nurt Trzeciego Teatru.

⁵⁰³

Mirella Schino, *Problemy proroków*.

Przynależność do Trzeciego Teatru rozumiemy jako rodzaj misji, której celem jest tworzenie takich sytuacji teatralnych, które pozwalają wyjść poza własny artystyczny egocentryzm. Jest dla nas po prostu ważne po co i dla kogo robimy teatr – pisała liderka tego teatru⁵⁰⁴.

Teatr Remus pracuje na warszawskiej Pradze. W 2013 roku ich siedziba została podpalona, co zdaniem Kazimierczuk było „jednym z elementów procesu gentryfikacji”⁵⁰⁵. Gentryfikacja polega na zmianie charakteru ekonomicznego, społecznego i kulturowego dzielnicy. Obecnie Praga rozwija się w zawrotowym tempie, powstają tam nowe lokale, miejsca pracy, a także budowane są osiedla z myślą o zamożnej części społeczeństwa. Tak jednak nie było zawsze, jeszcze kilka lat temu Praga była rozpoznawana jako dzielnica biedna i niebezpieczna. Teatr Remus od wielu lat wychodził naprzeciw potrzebom jej mieszkańców.

W jego spektaklach odnajdujemy typowy dla Barby dialog technik źródłowych. W przedstawieniu *Obsesja* (2013)⁵⁰⁶ aktorzy śpiewają wielogłosowe pieśni pochodzące z różnych egzotycznych zakątków świata, element transkulturowości podkreślony zostaje także poprzez udział artystów z Japonii i ich tańca. Co najważniejsze jednak, ta niezwykła oprawa jest tylko pretekstem do podjęcia dyskusji na temat problemu dyskryminacji. Kanwą dla spektaklu stała się historia Malika – marokańskiego artysty, który został pobity podczas pobytu na stypendium w Polsce.

Nowy projekt Kazimierczuk, będący w fazie realizacji, opowiadać będzie m.in. o morderstwie, do którego doszło na Pradze w 2015 roku, kiedy jedna z matek zabiła inną razem z dwójką jej dzieci. Kazimierczuk знаła je z zajęć organizowanych wcześniej przez Teatr Remus. To wydarzenie jest punktem wyjścia do refleksji nad problemem hejtowania (od angielskiego *hate*), czyli umieszczania komentarzy w internecie będących przejawem nienawiści, złości i agresji. (Po tragicznych wydarzeniach wielu internautów dawało upust swym negatywnym emocjom i proponowało, nie przebierając w słowach, co i jak należy zrobić mordercy). Nowy spektakl Kazimierczuk będzie też inspirowany dokumentem Wernera Herzoga *Grizzly Man*, który opowiada historię Timotheo Treadwella – ekologa-uzurpatora, który spędził trzynaście sezonów na Alasce, filmując niedźwiedzie, a raczej, jak stwierdziła Kazimierczuk, „swoje ego na tle niedźwiedzi, które pożarły go w październiku 2003 roku”⁵⁰⁷. Losy Treadwella również były szeroko komentowane, obok postów takich, jak

⁵⁰⁴ Katarzyna Kazimierczuk, *Coś niemożliwego*, [w:] *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską*, red. Zofia Dworakowska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014, s. 135.

⁵⁰⁵ Tamże, s. 134.

⁵⁰⁶ Nagranie spektaklu dostępne na youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=zlswbvYQyw>, źródło z dnia 28.09.2016.

⁵⁰⁷ Fragment prywatnej korespondencji z Kazimierczuk.

rest in pieces („spoczywaj w częściach” – co stanowi brzmieniowe nawiązanie do *rest in peace* – „spoczywaj w pokoju”) pojawiały się również bardziej napastliwe: *rest in feces* („spoczywaj w kale”).

Do zespołów, które pozostają w bliskim związku z Odin Teatret, należą też Teatr Biuro Podróży (Poznań) i Teatr Kana (Szczecin). W przypadku tych grup Odin pozostaje ważnym źródłem inspiracji przede wszystkim na poziomie organizacyjnym i personalnym. Historia teatru z Holstebro pokazuje, że teatr nie musi ograniczać się do działalności spektaklowej, ale powinien tworzyć i włączać się w różne inicjatywy kulturotwórcze. Teatr dla artystów inspirujących się Barbą jest nie tylko sposobem na życie w sztuce, ale sposobem życia.

Barba w szczególny sposób pracuje nad kompozycją dzieła i kieruje jego odbiorem. Reżyser postrzega widza „jako aktywnego interpretatora nadającego przedstawieniu własne znaczenia”⁵⁰⁸. W swych spektaklach nie stara się w jeden sposób prowadzić uwagi widza. Działania aktorskie mogą dziać się równocześnie, w tej samej przestrzeni, a widz może sam zdecydować, które fragmenty spektaklu chce zobaczyć. Najlepiej jednak, jeśli ten proces zachodzi samoistnie, a spektakl wciąga widza nie tylko za sprawą warstwy narracyjnej, ale również poprzez odwołanie się do odczuć pozawerbalnych.

Myślę, że trudna do naśladowania specyfika spektakli Barby wynika z niepowtarzalnej biografii tego zespołu i osobowości twórczych ludzi, którzy go tworzyli bądź tworzą. Odin Teatret pomimo autorytatywnej pozycji Barby jest wspólnotą, ale jest to zbiorowość szczególna, złożona z indywidualności artystycznych, a nie z artystów, którzy z biegiem lat i pracy upodobnili się do siebie. Aktorzy Odin Teatret przez lata wypracowywali swój własny sposób pracy i treningu. Ich indywidualność pozwoliła im uciec od sztafpowości, aktorzy, porównując się wzajemnie, wymieniając się swoimi zainteresowaniami, mogli odnajdywać impuls do zwalczania inercji.

4.3 Linia Odinowska

We Włoszech nurt studyjno-laboratoryjny, tak jak w przypadku polskich zespołów, jest niejednorodny. Należą do niego zjawiska, które uzyskały finansowanie państwowe, a także zjawiska mniejsze o charakterze *stricte* studyjnym.

⁵⁰⁸ Ian Watson, *Eugenio Barba i Odin Teatret. Etos zbiorowy*, tłum. Anna Krzeczowska-Ślusarczyk, czasopismo internetowe „Performer” 2014 nr 8, <http://www.grotowski.net/performer/performer-8/eugenio-barba-i-odin-teatret-etos-zbiorowy>, źródło z dnia 5.08.2016.

Przykładem teatru, którego twórca inspirował się badaniami antropologii teatru, jest Potlach (Fara Sabina). Teatr ten został utworzony przez Pino di Di Buduo w 1976 roku. Jego założyciel jest absolwentem filozofii, a jego praca magisterska, co miało znaczenie dla jego dalszej twórczości, poświęcona była antropologii kultury i dawnym tradycjom. Po ukończeniu studiów artysta pracował jako asystent w Katedrze Antropologii Kultury w Rzymie. W 1975 roku Di Buduo wziął udział w sześciomiesięcznej szkole prowadzonej przez Barbę w Odin Teatret. To doświadczenie, jak również jego zainteresowanie antropologią, skłoniły go do utworzenia własnego zespołu.

W języku amerykańskich i kanadyjskich Indian „potlach” (dosłownie „karmić”, „spożywać”) jest terminem określającym wielodniowe święto obchodzone w okresie zimowym, podczas którego organizatorzy obdarowywali przybyszów lub swoich sąsiadów dobrami, a także bardzo często niszczyli swój dobytek. Jednym z ważniejszych celów tego zwyczaju było podniesienie prestiżu obdarowujących osób, które pokazywały, że stać je na taki gest.

Z czasem Teatr Potlach zdobył międzynarodową sławę (w 1981 roku odbył tournée po Polsce). W 1989 roku został uznany przez włoskie Ministerstwo Turystyki i Spektaklu⁵⁰⁹ (Ministero del turismo e dello spettacolo) za jeden z dwudziestu pięciu najważniejszych teatrów włoskich zajmujących się eksperymentowaniem i poszukiwaniem nowych środków wyrazu.

Di Buduo tworzy projekty i spektakle, które często eksplorują przestrzeń miejską. Jego celem jest ponowne zagospodarowanie danego wycinka przestrzeni, nadanie mu nowych funkcji i uruchomienie odmiennych skojarzeń z nim związanych za pomocą sztuki teatru. W historii grupy odnotować można spektakle uliczne (*Parata di Stelle*) z użyciem sztudeł, elementów cyrkowych (żonglerka, chodzenie na linie), muzycznych i klaundady, z drugiej strony grupa przygotowywała przedstawienia, które stanowiły swego rodzaju studia danego tematu (np. w projekcie *Paesaggi Contemporanei* powstały widowiska poświęcone produktom agrarnym). Jednym z ważniejszych projektów zespołu, realizowanym od 1991 roku, jest festiwal Citta 'Ivisibili (Niewidzialne miasto), którego nazwa nawiązuje do tytułu powieści Italo Calvino. Festiwal każdego roku odbywa się w innym mieście, także poza Włochami (w 2015 roku realizowany był w San Antonio w Teksasie). Jest to projekt multidyscyplinarny, obejmujący badania antropologiczne i historyczne, których celem jest

⁵⁰⁹ Po rozwiązaniu Ministerstwa w 1993 roku, jego funkcje zostały przejęte przez Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo.

ustalenie, jak kiedyś wyglądało miasto, a także jak to „dawne miasto” istnieje we wspomnieniach jego mieszkańców.

Di Buduo jest też reżyserem spektakli kameralnych. W przedstawieniu *Direttori 'Orchestra* dwójka aktorów (Nathalie Mentha, Maurizio Stammati) zamienia się w dyrygentów orkiestry, którzy przygotowują się do zagrania koncertu Vivaldiego. W spektaklu zmieszane zostały sceny komiczne i tragiczne, dając efekt absurdu. Najnowszą produkcją Teatru Potlach jest monolog Nathalie Menthy, w którym aktorka przedstawia różne historie związane z epoką i życiem francuskiej śpiewaczki Édith Piaf. W swym spektaklu Mentha przeplata śpiew z opowiadaniem historii i wcielaniem się w różne postaci.

Z biegiem lat Teatr Potlach przeformułował swój sposób pracy. Bardziej niż na przygotowywaniu kolejnych spektakli skupił się na działalności edukacyjnej i pogłębianiu relacji ze środowiskiem uniwersyteckim. W 2004 roku rozpoczął stałą współpracę z Wydziałem Teatralnym Uniwersytetu „Sapienza” w Rzymie, w ramach której organizowane są seminaria ze studentami. W 2009 roku z kolei teatr we współpracy z ISTA zorganizował Festival Laboratorio Interculturale di Pratiche Teatrali tra Oriente e Occidente (Interkulturowe Laboratorium Praktyk Teatralnych – Pomiędzy Wschodem i Zachodem).

Obecnie w Teatrze Potlach działa międzynarodowa szkoła dla aktorów: Scuola Internazionale Di Arti e Mestieri Dello Spettacolo. Głównymi pedagogami są tu Di Buduo, a także dwie aktorki – Daniela Regnoli i Mentha. Roczny kurs obejmuje też krótkie seminaria z aktorami Odin Teatret, naukę indyjskiego tańca *bharatanatjam* i technik komedii *dell'arte*. Kurs kończy się udziałem studentów w spektaklu.

Jednym z ważniejszych włoskich zespołów, który ma znaczenie dla propagowania linii odinowskiej, jest Teatr Proskenion (Scilla, Kalabria), utworzony w 1989 roku przez reżysera Claudio La Camera.

Pierwsze projekty tego zespołu poświęcone były pozycji i roli kobiety w społeczeństwie, poruszały problematykę różnic pomiędzy kulturami imigrantów przybyłych do Kalabri. W 1992 roku zespół rozpoczął współpracę z Międzynarodową Szkołą Antropologii Teatru ISTA. Na fali tej współpracy w 1994 roku został utworzony IATEF Instytut Antropologii Teatralnej i Folkloru. W tym samym roku odbyło się także pierwsze seminarium dotyczące antropologii teatru pod patronatem Eugenia Barby i profesora antropologii Luigiego Marii Lombardi Satrianigo. W 1995 roku zespół zorganizował projekt Asgard-Universita del Teatro w Scilli, który przybrał formę cyklicznych spotkań i seminariów. Projekt narodził się z potrzeby przybliżenia zagadnień teatralnych i antropologicznych młodym ludziom, którzy mieszkają z dala od centrów kulturowych. Od

tego roku organizowane były coroczne spotkania zwane Uniwersytetem Teatru Eurazjatyckiego, najpierw we współpracy z Uniwersytetem w Bolonii, a od 1995 roku w Scilli – miasteczku, w którym mieści się siedziba teatru. Cykliczne sesje poświęcone były, podobnie jak w przypadku ISTA, osobnym zagadnieniom dotyczącym antropologii teatru. Ostatnia sesja Uniwersytetu Teatru Eurazjatyckiego w 2011 roku zatytułowana została *Teatro come politica con altri mezzi* (Teatr jako polityka innych środków).

Teatr Proskenion specjalizuje się w produkcji i użyciu masek z komedii *dell'arte*. Zespół organizował wiele seminariów i warsztatów za granicą, przekazując swoją wiedzę na ten temat.

Innym ważnym ośrodkiem teatru laboratoryjnego był Teatrocontinuo z Padwy. Teatr powstał w 1975 z inicjatywy Nina Scolari (1939–2008). Początkowo Scolari studiował dwie różne dyscypliny – geologię na uniwersytecie w Padwie i aktorstwo w szkole teatralnej działającej przy uniwersytecie, prowadzonej przez Gianfranca De Bosia. Należał też do zespołu *Le maschere*. W późniejszym okresie obronił tytuł profesora i pracował jako wykładowca mineralogii na uniwersytecie w Padwie. Stanowisko to porzucił w 1985 roku, poświęcając się całkowicie pracy teatralnej.

Istotny zwrot w poszukiwaniach Scolariego nastąpił po spotkaniu Teatru Laboratorium w Polsce, a także po jego udziale w ISTA w 1981 roku w Volterrze. Scolari miał okazję pracować wtedy z mistrzami teatru wschodniego (Kosuke Nomurą, Sanjuktą Panigrahi, Katzuko Azumą) i zachodniego (Barbą, Grotowskim i Decroux).

Scolari „od zawsze” zainteresowany był pedagogiką teatralną. W 1988 roku założył szkołę noszącą nazwę *Ulisses*.

W 1994 roku grupa Scolariego rozpoczęła cykl projektów związanych z archeologią miejsca i dawnymi miejscami kultu (projekty „*Sacro e Profano*” i „*I luoghi del mito*”).

W 2006 roku teatr zmienił siedzibę, którą dotychczas był historyczny młyn w Pontecorvo. W 2008 roku wraz ze śmiercią Nina Scolariego grupa zaprzestała działalności spektaklowej. Scolari zmarł kilka tygodni przed premierą swego ostatniego spektaklu *Mati-Arche*.

Stowarzyszenie Teatrocontinuo działa dalej, koncentrując się na organizowaniu projektów, które byłyby przedłużeniem myśli ich nieżyjącego założyciela, zajmuje się też publikacją tekstów Scolariego i poświęconych mu książek, organizuje wystawy, a także międzynarodowe seminaria dotyczące teatru i dramaturgii.

Teatr Potlach, Teatr Proskenion i Teatrocontinuo zaliczyć można do generacji zespołów, które tworzyły włoskie środowisko teatru poszukującego, a jednocześnie

propagowały idee Barby we Włoszech. Wszystkie grupy założone zostały w latach osiemdziesiątych na fali docierających z zagranicy idei twórców takich, jak Barba, Grotowski, a także Julian Beck i Judith Malina. Obecnie teatry te bardziej niż na działalności spektaklowej skupiają się na projektach edukacyjnych. Artyści ci stanowią ważne odniesienie dla młodych twórców, ale sami też należą raczej do pokolenia kontynuatorów, wyrosłego na myśli poprzedników. Wartość ich działalności umacniają przedsięwzięcia edukacyjne, które zapewniają przedłużenie reprezentowanej przez nich tradycji.

Do tego samego pokolenia twórców zaliczyć można też Maria Barzaghiego, założyciela Teatro dell'Albero (razem z żoną, Rosalbą Genovese) w Mediolanie. Jego działalność należy do zjawisk oryginalnych. Twórca jest jednym z niewielu uznanych europejskich wykonawców indyjskiego teatru *kathakali*, jako pedagog jest autorem własnego treningu inspirowanego sztuką indyjską, w dużej mierze opartego na pracy z rytmem oraz na ćwiczeniach fizycznych wypracowanych przez Teatr Laboratorium i Odin Teatret. Artysta od wielu lat jako aktor i pedagog współpracuje z zespołem Barby.

4.3.1 Młodsze zjawiska

Do młodszego i znaczącego pokolenia twórców należy Clemente Tafuri – pisarz i reżyser odwołujący się w swych manifestach do idei Grotowskiego i Artauda. Tafuri wraz z Davidem Beroniem są założycielami Teatro Akropolis w Genui (2001). Na polu artystycznym teatr prowadzony przez Tafuriego eksploruje silnie pracę z fizycznością aktora. Ostatnim spektaklem zespołu jest *Śmierć Zaratustry* (*Morte di Zarathustra*, 2015), w którym artyści nawiązują do narodzin tragedii, pytają o współczesne znaczenie mitu, a także badają możliwości związane z pracą chóru.

Teatr Akropolis ugruntował swoją pozycję, organizując coroczny festiwal Testimonianze Ricerca Azioni, który jest okazją nie tylko do zaprezentowania najnowszych zjawisk teatralnych z całego świata, ale też przestrzenią dialogu. Podczas ostatniej edycji w 2016 roku ukazała się ważna publikacja *Nuovo Teatro Made in Italy (1963–2013)*⁵¹⁰, będąca konsekwencją projektu zainicjowanego przez profesor Valentine Valentini (Uniwersytet „Sapienza” w Rzymie) w 2011 roku, którego celem były studia i dokumentacja działalności najbardziej emblematicznych włoskich twórców teatralnych ostatnich pięćdziesięciu lat. Co

⁵¹⁰ Zob. Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy (1963–2013)*. W najbliższym czasie ma ukazać się także angielska wersja tej książki – *New Theater Made in Italy*. W ramach projektu powstała też strona internetowa poświęcona temu samemu tematowi: <http://www.nuovoteatromadeinitaly.com/progetto-nuovo-teatro-made-in-italy/>, źródło z dnia 19.05.2016.

ważne, opisywani artyści nie są przedstawicielami tego samego nurtu, znajduje się wśród nich m.in. Luciano Berio (1925–2003), kompozytor, który tworzył spektakle, eksperymentując z muzyką elektroniczną i ludzkim głosem, a także znany w Polsce duet aktorski Deflorian/Tagliarini, który oparł jeden ze swych projektów „Progetto Reality: Reczy/Cose e Reality” na reportażu Mariusza Szczygła *Reality*, poświęconym Janinie Turek, która każdą chwilę swojego życia dokumentowała w specjalnych zeszytach.

Teatro Akropolis jest też wydawcą corocznie ukazujących się zeszytów „Teatro Akropolis. Testimonianze Ricerca Azioni”, które są zbiorem tekstów dotyczących aktorstwa i kondycji najnowszego teatru.

Do innych mniejszych zjawisk, które warto chociażby odnotować, należą: Teatro di Nessuno z Rzymu; grupa z Bolonii – Instabili Vaganti prowadzona przez reżyserkę Annę Dorę Dorno i aktora Nicolę Pianzolę, a także Teatro Valdoca inspirowany się Kantorem i Grotowskim.

4.3.2 Reżyserzy nurtu oficjalnego: Tiezzi, Bacci, Vacis

Obok włoskich teatrów, które wpisują się w nurt studyjno-laboratoryjny, warto też choć skrótowo opisać działalność pojedynczych reżyserów, którzy w młodości inspirowali się ideami Grotowskiego i Barby, a którzy dziś realizują swoje własne oryginalne wizje artystyczne. Twórców tych odróżnia fakt, że ugruntowali oni swoją pozycję w nurcie oficjalnym, o czym świadczą nie tylko ich liczne produkcje artystyczne, ale także sprawowanie stanowisk dyrektorów teatrów *stabile*.

Do takich twórców należy Federico Tiezzi, który obecnie wraz ze znanym aktorem Sandrem Lombardim prowadzi zespół Compagnia Lombardi-Tiezzi⁵¹¹. Poszukiwania Tiezziego w różnych okresach twórczości bardzo ewoluowały, w latach dziewięćdziesiątych reżyser propagował ideę teatru poezji, od początku fascynowała go też muzyka (jest współreżyserem kilku oper, m.in. *Norma*, *Edipus*). Tiezzi był też dyrektorem artystycznym tokańskiego Teatro Metastasio w Prato i pomysłodawcą dwuletniego projektu Laboratorio di Prato (2007–09) mającego na celu pogłębianie warsztatu aktorskiego⁵¹². Artysta definiuje aktora jako tego, który w sposób świadomy komponuje swą postać, ale także jest świadomy innych elementów swej wypowiedzi scenicznej: światła, scenografii. Według reżysera, podstawowym zadaniem aktorem jest coś, co można określić jako wychłodzenie emocji i

⁵¹¹ Zob. więcej strona internetowa zespołu: <http://www.lombarditiezzi.it/tiezzi.php>.

⁵¹² Zob. *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, red. Andrea Nanni, Titivillus, Pisa 2010.

pierwszego naturalnego impulsu, który pojawia się przy tworzeniu postaci. Aktor powinien dążyć do jak największej formalizacji tego, co tworzy, czego celem nie jest estetyzacja, a wyjście poza to, co znane: „Formalizacja gestu, obrazu scenicznego, zdania oznacza przede wszystkim ucieczkę od automatyzmów związanych z naturalizmem”⁵¹³ – wyjaśnia Tiezzi. Według reżysera forma jest źródłem nowych pomysłów, nowych myśli. Aktor nie powinien wzbudzać emocji w widzu, ale refleksję. Pracując z aktorami w trakcie projektu organizowanego w Prato, reżyser poszukiwał rozwiązań scenicznych, negując logiczne impulsy, które motywowały działania postaci. Aktor widząc, że postać postąpiłaby w dany sposób miał poszukiwać czegoś odwrotnego, nowej motywacji. Dla Tiezziego teatr jest synonimem połączenia sztuk, to znaczy możliwości użycia różnych środków wyrazu, dlatego aktor powinien pracować nie tylko z tekstem, ale również z ciałem i muzyką. Reżyser powołuje się na japoński teatr *kabuki*, w którym wykorzystywana jest cała złożoność ludzkiego ciała: „Wielką nauką, jaką odebrać można od teatru orientalnego, jest równowaga pomiędzy dźwiękiem i gestem fizycznym”⁵¹⁴. Dalej reżyser tłumaczy, że w jego spektaklach „[...] może się wydawać, że [aktorzy] robią niewiele, ale ich umysł jest w stanie gorączki, myśl jest aktywna, impulsy poddawane są natychmiastowej próbie i natychmiastowy jest wybór drogi, którą podążają”⁵¹⁵. Aktorstwo jest więc dla tego reżysera nieustannym zmaganiem się, dialogiem, który odbywa się na linii umysł-ciało-działanie. Zmaganie to jednak ma być prawie niedostrzegalne, ma „podszywać” akcję, która musi być natychmiastowa.

Ważnym włoskim twórcą, dla którego spotkanie Grotowskiego było inspirującym odniesieniem, jest także Gabriele Vacis⁵¹⁶ – reżyser teatralny, operowy, telewizyjny, pisarz i kurator sztuki. Na początku lat dziewięćdziesiątych twórca ten powołał zespół Laboratorio Teatro Settimo. Najważniejszymi spektaklami tego zespołu były: *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* (1984), *Riso amaro* (1986), *La storia di Romeo e Giulietta* (1991) i *Novecento* (1994).

Vacis spotkał Grotowskiego po raz pierwszy w 1981 roku podczas seminarium ISTA toczącego się w Volterrze. Kolejne spotkanie odbyło się w 1992 roku. Grotowski przyjechał wówczas z cyklem wykładów do Turynu na zaproszenie Teatro Settimo i tamtejszego uniwersytetu. W swej książce *Awareness* Vacis dość dokładnie streszcza turyńskie prelekcje

⁵¹³ Tamże, s. 21.

⁵¹⁴ Tamże, s. 23.

⁵¹⁵ Tamże.

⁵¹⁶ Swoje spotkanie z Grotowskim Vacis opisuje w książce *Awareness. Dziesięć dni z Jerzym Grotowskim*, przeł. Katarzyna Woźniak, Wydawnictwo Pasaż, Kraków 2015.

Grotowskiego. Inspirujące są też jego przemyślenia i emocje wyłaniające się z opisu, a niekiedy stereotypowe przekonania, są ono bowiem świadectwem tego, jak pokolenie wyrosłe na *Ku teatrowi ubogiemu* (włoskie wydanie w 1970 roku) mierzyło się z pytaniami dotyczącymi teatru, ideami prezentowanymi przez Grotowskiego i samym jego mitem (Grotowski w latach dziewięćdziesiątych był już legendą). Zwróciła na to uwagę Mirella Schino we wstępie do włoskiego wydania książki.

W latach 1987–2004 Vacis wykładał w Scuola d'Arte Drammatica „Paolo Grassi” w Mediolanie, a w latach 2002–06 pełnił funkcję stałego reżysera w Teatro Stabile w Turynie.

Vacis jest uznawany za jednego z ważniejszych prekursorów ruchu teatru narracji (*teatro di narrazione*). Tekstem przewodnim tego nurtu jest dzieło włoskiego dramaturga i aktora Daria Fo *Komiczne misterium* z 1969 roku. Zbiór monologów przedstawia życie Chrystusa i innych postaci biblijnych, nawiązując do historii popularnych i apokryfów. Sztuka Fo jest jednocześnie oddaniem hołdu średniowiecznym kuglarzom, wędrownym poetom, a także komedii *dell'arte*. Wykonanie poszczególnych monologów wymaga od aktora użycia dialektów, dźwięków, onomatopei, gestykulacji, a także posłużenia się sztuką improwizacji. Teatr narracyjny rezygnuje z kreacji postaci na rzecz narratora (wyjście od własnej osobowości), a także zastępuje akcję opowieścią skierowaną wprost do słuchacza. W nurcie tym wykonawca poszukuje bezpośredniej, żywej relacji z publicznością. Vacis w swej pracy powołuje się na tradycyjne sposoby przekazywania opowieści, w trakcie których jeden z członków rodziny opowiadał reszcie historie ze swojego życia. Stąd np. pracując nad spektaklem *Dura madre mediterranea* (1998) aktorzy udali się do małej tokańskiej miejscowości Montalcino i prowadzili próby w jednym z domów, poszukując sposobów, które uwiarygodniłyby ich sposób opowiadania.

Innym ważnym ośrodkiem skupiającym artystów teatru studyjnego jest Teatro Era w Pontederze (Teatro Era – Teatro della Toscana), prowadzony przez Roberta Bacciego. Bacci zaczynał swoją pracę z grupą amatorów na przełomie lat 1971–72 w prowadzonym przez siebie Centro Sperimentazione e la Ricerca Teatrale (CSRT) przy Piccolo Teatro w Pontederze⁵¹⁷. W tym czasie jego teatr stał się jednym z ważniejszych ośrodków skupiających środowisko Trzeciego Teatru we Włoszech. Od 2015 roku teatr Bacciego posiada status teatru narodowego. Teatro Era oprócz własnych produkcji organizuje festiwale (m.in. Festival di Fabbrica Europa we Florencji i Collinarea Festival w Lari), warsztaty, a także projekty angażujące społeczność Pontedery. Jako dyrektor najważniejszego teatru w Toskanii Bacci nie

⁵¹⁷ Historia tego teatru do roku 1995 opisana została w książce M.Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale (1974–1995)*, Bulzoni, Roma 1996.

ogranicza się do zapraszania i wspierania grup z nurtu studyjno-laboratoryjnego – planując repertuar swego teatru interesuje go to, co odmienne od jego pracy, dlatego w Teatrze Era zobaczymy spektakle wybitnych twórców zagranicznych (np. Jeana Fabre’a, Petera Brooka), aktorów, którzy zyskali uznanie krytyków i szerokiej publiczności, np. Gabrieli Lavi, ale także młodych twórców eksperymentujących z nowymi metodami pracy.

Bacci, podobnie jak Tiezzi i Vacis, należy do twórców, których nie da się przypisać do którejś z dwóch omawianych linii tradycji, wywodzącej się od Grotowskiego lub od Barby. O swojej relacji z Grotowskim i Barbą mówi w następujący sposób:

Nigdy nie myślałem o Barbie czy o Grotowskim pracując w teatrze, nie dlatego, że chciałem dokonać czegoś innego, ale po prostu nasza historia była inna, aktorzy, z którymi pracuję, są inni i inny jest kontekst. Spotkanie Eugenia i Jerzego było dla mojego życia fundamentalne, ale z innego powodu, nie z powodu jak robić teatr, ale jak żyć, jak zachowywać się, jak pracować według pewnych zasad i etyki. Ale mój teatr jest czymś innym⁵¹⁸.

Bacci w swej pracy kultywuje pewne pryncypia typowe dla pracy teatrów studyjnych. Jednym z nich jest nadzór nad procesem aktorskim nawet po premierze spektaklu. Dla Bacciego aktor to osoba, która żyje w ciągłym dialogu z samym sobą, która dzięki pracy w teatrze jest bardziej świadoma:

Aktorstwo jest jak przywilej, którego normalne osoby w życiu codziennym nie doświadczają. Aktor tworzy „inność”, a poprzez to, że ta inność jest skonstruowana, jest to działanie, które uruchamia pracę świadomości. My żyjemy w codzienności, która nie jest skonstruowana, jest natychmiastowa w związku z naszymi automatyzmami, w ramach których można łatwo zapaść w drzemkę. Aktor ma możliwość przebudzenia czegoś poprzez tworzenie fikcji. Fikcja stoi w opozycji do fałszu. Stworzenie struktury fikcyjnej pozwala aktorowi pracować z innym rodzajem obecności i prawdy. Paradoks – prawda poprzez konstrukcję fikcji⁵¹⁹.

W twórczości Bacciego podstawowe są dwa elementy: aktor i przestrzeń. Rozpoczynając pracę nad spektaklem, reżyser decyduje o tym, jak ma być zorganizowana przestrzeń (w jego ostatnim spektaklu *Lear* są to ogromne kurtyny zawieszone jedna za drugą). Według reżysera przestrzeń jest jak aktor, z którym inni aktorzy powinni wejść w dialog, zmieniać go, ubierać, używać tak, by na końcu tego procesu przestrzeń żyła. Proces pracy nad spektaklem jest ciągłym dialogiem. Według reżysera, realizacja spektaklu nie

⁵¹⁸ Rozmowa z Robertem Baccim przeprowadzona przeze mnie, Pontedera, 11.12.2015 r.
⁵¹⁹ Tamże.

polega na realizacji z góry przyjętego zamysłu czy idei⁵²⁰. Tworzenie spektaklu jest więc drogą ku niewiadomemu, w dialogu z aktorem; jest to proces, który nigdy się nie kończy, a ponieważ widz nie powinien się nudzić, najważniejszym zadaniem reżysera jest czuwanie nad tym, aby spektakl i aktorzy pozostawali żywi. Zdaniem Bacciego spektakl nie jest synonimem teatru. Spektakl jest pewną formą, przeznaczoną do konsumpcji, teatr jest sztuką, w której liczy się nie tylko pytanie „o czym?”, ale przede wszystkim „jak”, „jak to się robi?”, „w jaki sposób reżyser, współpracując z aktorami, ale też z technikami, stwarza spektakl?”.

Działalność Tiezziego, Vacisa i Bacciego, ze względu na objętość pracy opisana bardzo skrótowo, jest przykładem twórczości oryginalnej. Do tej listy należałoby dopisać nazwisko Pippa Delbona, który w latach osiemdziesiątych pracował w zespole prowadzonym przez Iben Nagel Rasmussen i inspirował się teatrem orientalnym. Na jego twórczości zaważyło też spotkanie z reformatorką tańca, Piną Bausch, a także z głochoniemym Bobò, który przed spotkaniem Delbona spędził czterdzieści lat w zakładzie psychiatrycznym. Według Delbona, Bobò posiada naturalną zdolność posługiwania się gestem, która odpowiada podstawowym pryncypiom pracy w teatrze orientalnym, do których on sam jako aktor dochodził w swym treningu latami.

Współczesne realizacje powyższych twórców, a także metody pracy z aktorami mało mają wspólnego (być może z wyjątkiem Bacciego) z ideami Grotowskiego. Twórcy ci mniej uwagi poświęcają treningowi aktora, skupiając się bardziej na konkretnych technikach, które mają pomóc aktorowi przełożyć jego poszukiwania na twórczość sceniczną. Działalność ta ma jednak jeden punkt wspólny – nastawiona jest na ciągłe badanie i rozwijanie metody aktorskiej. Charakterystyczne dla pracy powyższych reżyserów jest też to, że nie pracują oni na stałe z jedną i tą samą grupą aktorów, ale wracają do „swoich” aktorów, których znają od wielu lat i z którymi co jakiś czas realizują nowe projekty.

520

Tamże.

Rozdział V.

Aktorstwo w projekcie „Regula contra Regulam”

5.1 Teatro la Madrugada i terminowanie Raúla Iaizy w Odin Teatret

Początki realizowanego w latach 2007–11 projektu „Regula contra Regulam” związane są z działalnością stowarzyszenia kulturalnego Progetto di Ricerca Teatrale I Servi di Scena / Teatro la Madrugada z Mediolanu, założonego w 1994 roku, które formalny status uzyskało w 1997 roku. Stowarzyszenie, a w jego ramach Teatr Madrugada, powstało z inicjatywy studentów filozofii, sztuk pięknych, tańca i literatury, zainteresowanych osiągnięciami Trzeciego Teatru (termin Eugenia Barby) i innych twórców teatralnych XX wieku, w szczególności Jerzego Grotowskiego.

Głównymi założycielami teatru byli Roberta Secchi (ur. 1970 w Cagliari, Włochy), z wykształcenia scenografka, i Raúl Iaiza – muzyk (ur. 1964 w Córdoba, Argentyna). Do pierwszego składu zespołu weszli też Maria Leonardi, Moira Zappella i Federico Faggioni. Tworzenie grupy teatralnej było w przypadku tych artystów pracą od podstaw. Iaiza w przemówieniu napisanym do zespołu po dziesięciu latach działalności przyznał, że „nikt z nas nie miał doświadczenia teatralnego i nikt nie wiedział dokładnie, co powinniśmy robić. Zespół powstał pod wpływem aspiracji reżysera amatora – którego jedynym doświadczeniem było pokierowanie warsztatem teatralnym w liceum. Pomagali i zagrzewali nas do pracy aktorzy, tancerze, muzycy i przyjaciele”⁵²¹. Potrzeba zbudowania teatru wynikała w przypadku tej grupy nie tylko z chęci rozwoju aktorskiego i artystycznego, ale była wyrazem dążenia do zbudowania odrębnego środowiska poprzez sztukę teatralną. Główną inspiracją była dla Madrugady praca Odin Teatret. Pierwszy skład Odinu, podobnie jak w Madrugadzie, tworzyli młodzi zapaleńcy, którym nie udało się dostać do szkoły teatralnej, a którzy za wszelką cenę chcieli tworzyć teatr. Z czasem aktorzy Odinu nie tylko wypracowali swój warsztat sceniczny, ale ich praca stała się źródłem osobnej „kultury teatralnej”. Termin ten objaśniał Eugenio Barba w następujący sposób:

Bolesny moment nastąpił, gdy nasz teatr zdecydował się przenieść z Norwegii do Danii; stracił swój język i nie mógł być już tak zrozumiały dla widzów. Więc bezwstydnie przyjął nazwę „laboratorium teatralne”. Mogliśmy zajmować się wszystkim – z wyjątkiem „badań” w dziedzinie sztuki aktorskiej, ponieważ jako aktorzy mieliśmy niewielkie doświadczenie.

Wraz z Odin Teatret narodziła się inna tradycja laboratorium teatralnego: środowiska, które nie tylko koncentrowało się na praktyce autodydaktycznej, warsztacie i zachowaniu scenicznym, ale zmieniło z e s p ó ł, grupę, w centrum kultury teatralnej, o bardzo zróżnicowanej działalności. Praca nie ograniczała się do przygotowywania i prezentacji spektakli, ale uruchomiła działania, które dzisiaj traktowane są jako coś

⁵²¹ Fragment przemówienia z archiwum Teatru Madrugada.

oczywistego: warsztaty, konferencje, badania socjologiczne, seminaria praktyczne i teoretyczne, pracę w szkołach, filmy dydaktyczne (zanim jeszcze wideo stało się sprzętem tanim i dostępnym). Był to całkowicie nowy sposób rozumienia działania, ekonomii i polityki teatru⁵²².

Obie grupy, ta założona w 1964 roku i ta powstała w 1994, startowały z podobnego poziomu, naznaczonego przez młodość i niedoświadczenie. Obie odizolowały się od oficjalnego systemu szkolnictwa teatralnego. Iaiza podobnie jak Barba rozpoczął pracę teatralną poza swoją ojczyzną. Włoski reżyser miał jednak w przeciwieństwie do Iaizy większe doświadczenie: przez rok studiował reżyserię w PWST im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (w 1961 roku), a potem udał się do Opolu, by odbyć staż, jak się ostatecznie okazało – trzyletni, u boku Jerzego Grotowskiego. Iaiza odznaczał się innym atutem, którym było doświadczenie dyplomowanego muzyka. Naukę reżyserii zaczynał jednak od podstaw, u boku aktorów-amatorów.

Rozwój aktorski i artystyczny Teatru Madrugada był możliwy dzięki trzem czynnikom. Po pierwsze, młodym adeptom aktorstwa bliska była idea autodydaktyki, tworzenia na własnych zasadach odrębnej przestrzeni życia, którą stał się dla nich teatr. Po drugie, proces samokształcenia uzupełniany był spotkaniami z doświadczonymi artystami. Na przestrzeni lat zespół Madrugady odbył serię warsztatów teatralnych m.in. z Danielem Manfredinim – aktorem, reżyserem i trzykrotnym laureatem nagrody Premio Ubu⁵²³, z Césarem Brie – reżyserem i dyrektorem Akademii Sztuk Dramatycznych Teatru Bellini w Neapolu, a także z Maią Cornacchią, artystką, filozofką i pedagogiem teatru, która od 1972 roku prowadzi poszukiwania w ramach projektu „Practica di Lavoro Organico”.

Oprócz jednorazowych spotkań z wymienionymi wyżej artystami, Madrugada budowała swój fundament artystyczny w oparciu o długotrwałą współpracę z aktorami wywodzącymi się ze środowiska Odin Teatret – z Iben Nagel Rasmussen, Torgeirem Wethalem (1947–2010), Julią Varley, Robertą Carreri i Augustem Omolù (1962–2013). Jednym z ważniejszych doradców i wieloletnim nauczycielem technik aktorskich był też reżyser i wykonawca *kathakali* Mario Barzaghi, założyciel Teatro dell’Albero w Mediolanie.

Duży wpływ na warsztat aktorski zespołu, a w szczególności na pracę Roberty Secchi

⁵²² Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, s. 59.

⁵²³ Premio Ubu – najważniejsza włoska nagroda teatralna przyznawana od 1977 roku. Jej formułę można porównać do amerykańskiego Oscara, do nagrody są bowiem nominowani artyści w wielu kategoriach: najlepszy aktor, najlepsza aktorka, najlepszy spektakl, najlepsza reżyseria, najlepszy aktor drugoplanowy, najlepsza scenografia, najlepszy spektakl zagraniczny itd. Pierwszym fundatorem nagrody był Franco Quadri – wybitny krytyk teatralny, założyciel wydawnictwa Ubulibri, które swoją nazwą nawiązuje do tego prestiżowego wyróżnienia.

wywarli też Ujwal Bhole (1965–2010, Uniwersytet w Bombaju) – nauczyciel tańca *bharatanatjam* – i Margarita Morón (Teatro Taller de Colombia) zajmująca się technikami szczudlarskimi.

Trzecim czynnikiem, który można uznać za kluczowy dla artystycznego rozwoju zespołu, była ambitna postawa lidera, który oprócz działalności spektaklowej był zainteresowany poszukiwaniami w zakresie dawnej muzyki włoskiej, a także zgłębianiem rzemiosła aktorskiego.

Raúl Iaiza jest absolwentem Instytutu Muzyki Dawnej (Civica Scuola di Musica, Istituto di Musica Antica) Państwowej Szkoły Muzycznej w Mediolanie, gdzie pod okiem Pedra Memelsdorfa – mistrza *flauto dolce* (fletu prostego) wykształcił się w grze na tym instrumencie. Reżyser pochodzący z Argentyny przeszedł też kursy w prestiżowej Akademii Chigiana w Sienie, prowadzone przez światowej klasy wirtuoza Fransa Brueggena i jego ucznia Keesa Boeka. O jego silnych więziach ze światem muzyki świadczy też fakt, że w latach 1999–2013 był włoskim koordynatorem Projektu „Mus-e Italia Onlus”, stworzonego przez Fundację Yehudiego Menuhina, którego zadaniem jest przybliżanie sztuki dzieciom. Iaiza, zakładając zespół teatralny, porzucił karierę muzyczną, ale nie muzykę, która od początku stanowiła główny punkt oparcia w jego pracy reżyserskiej, a dziś silnie naznacza także jego działalność poszukiwawczą.

Edukacja reżyserska artysty nie miała formalnego charakteru. Determinowała ją raczej seria spotkań międzyludzkich i osobista potrzeba rozwoju. Iaiza, podobnie jak kiedyś Barba, udał się na staż, a do 2013 roku⁵²⁴ postrzegał swoje zmagania reżyserskie jako część szkolenia i praktyki. Iaiza zwykł mówić o sobie *regista in apprendistato*, to znaczy „reżyser na stażu”, „reżyser podczas terminowania”. Jego edukacja wyznaczona była przez praktykę, poprzez tworzenie spektakli i asystowanie przy nich, nie miała jednak oficjalnego charakteru, potwierdzonego dyplomem szkoły teatralnej.

W swojej książce *Al lavoro con Barba. L'apprendistato, Sale*⁵²⁵ (Pracując z Barbą. Staż, Sól) twórca opisuje, jak wyglądała ta droga kształcenia. Pierwszym impulsem do skontaktowania się z Barbą była lektura książki *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*. Iaiza dowiedział się z niej, że w archiwum Odin istnieje wiele dokumentów, także filmowych,

⁵²⁴ W tym roku oficjalną premierę miał ostatni spektakl Odin, przy którym asystował Iaiza, *La vita cronica* (ang. *The Chronic Life*). Pierwsze robocze pokazy tego spektaklu odbywały się już wcześniej, w 2011 roku w Holstebro w Danii.

⁵²⁵ Publikacja ta była następstwem wystąpienia Iaizy na konferencji zorganizowanej przez Teatro Tascabile w Bergamo w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatru, Muzyki i Tańca 6 maja 2005 roku.

poświęconych działalności Teatru Laboratorium. Wielokrotnie pisał do Barbby, prosząc o możliwość ich udostępnienia, ale nie otrzymywał odpowiedzi. Dopiero w 1995 roku, podczas obchodów trzydziestopięciolecia Odin Teatret w Rzymie, udało mu się zwrócić na siebie uwagę włoskiego reżysera. Iaiza wręczył wtedy Barbby pojemne pudło ze wszystkimi swoimi zapiskami reżyserskimi, fotografiami grupy i innymi informacjami. Niedługo potem otrzymał liścik reżysera: „Drogi Raúl. Tworzymy teatr ponieważ chcemy wydobyć to, co trudne z trudnego. Droga jest długa i pod górę po to, by zniechęcić tych, którzy nie należą do naszej rodziny. Udanej pracy. Eugenio Barba”⁵²⁶. Po tym spotkaniu Argentyńczyk co roku wysyłał Barbby sprawozdanie i dokumentację dotyczącą swoich najświeższych osiągnięć.

W tym samym roku Iaiza wziął też udział w seminarium dla reżyserów, prowadzonym przez Barbę w Teatro dell’Aleph w Bellusco, gdzie przyklepiono mu etykietkę „muzyka” i „tego, który wysłał te wszystkie materiały”⁵²⁷.

W 1999 roku Iaiza zdecydował się przyjechać do siedziby Odin Teatret w Holstebro z zamiarem przestudiowania zapisów filmowych i książek znajdujących się w archiwum tego teatru. Wtedy też po raz pierwszy zetknął się z materiałami dotyczącymi treningu w Teatrze Laboratorium. Kwerenda o charakterze historycznym i filmograficznym powtórzyła się jeszcze dwukrotnie. Jego zainteresowanie źródłami pracy Odin zaowocowały propozycją ze strony Torgeira Wethala, który poprosił Iaizę o pomoc w przygotowaniu swojej biografii twórczej⁵²⁸.

Iaiza wspomina w swej książce, że w trakcie tych wizyt kontakt z samym Barbą był bardzo ograniczony, ale jemu wystarczyły nawet krótkie wymiany zdań z reżyserem Odinu, by wyciągać wnioski do swojej pracy. Podczas jednego z takich nieformalnych spotkań Barba zapytał Iaizę: „Ilu aktorów-stażystów masz teraz w swojej grupie?”⁵²⁹. Iaiza po chwili namysłu odpowiedział: „Żadnego”. Grupa jego była stabilna i zamknięta, a jednocześnie wszyscy byli w jakimś stopniu studentami. Barba odparł wtedy: „A więc twoja grupa jest martwa i zmierza do końca”⁵³⁰. Ta krótka lekcja udzielona „reżyserowi stażyście” okazała się dla niego kluczowa. Iaiza w przyszłości otworzył swoją pracę dla nowych adeptów, rozpoczął regularne warsztaty, a w późniejszym czasie projekt „Regula contra Regulam”. Wydaje się, że

⁵²⁶ Raúl Iaiza, *Al Lavoro con Barba. L'apprendistato*, Sale, EnnErre, Le nostre Ragioni, 2004, s. 8.

⁵²⁷ Tamże.

⁵²⁸ Na łamach internetowego pisma „Performer” ukazał się tekst ogłoszony przez Torgeira Wethala w Mediolanie w 2002 roku, który jest częścią tej książki, przechowywanej w archiwum Odin Teatret. Zob. Torgeir Wethal, *Obrazy, które są mną*, „Performer”, 2014 nr 8, przeł. Justyna Rodzińska-Nair <http://www.grotowski.net/performer/performer-8/obrazy-ktore-sa-mna>, źródło z dnia 11.05.2016.

⁵²⁹ Ten krótki dialog cytuję za: Raúl Iaiza, *Al Lavoro con Barba*, s. 10.

⁵³⁰ Tamże.

Barbie w tej lekcji chodziło o zrozumienie przez Iaizę od nowa idei uczenia innych i uczenia siebie.

Torgeir Wethal mówił o tym, że jednym z częstych sposobów Barby na przekazywanie swojego doświadczenia było przyprowadzanie na salę innych osób. Tak było też w przypadku terminowania Iaizy w Odin. Aktor wspominał, że obecność Iaizy wpływała na to, w jaki sposób reżyser mówił do aktorów, próbując zawrzeć w tym, co mówi, przekaz nie tylko dla nich, ale też dla swojego gościa⁵³¹. Dzisiaj podstawą myślenia o rozwoju reżyserskim jest również dla Iaizy idea przekazu. Reżyser – podobnie jak Barba – uważa, że tylko przekazując swoje doświadczenie innym, można się rozwijać. W tym procesie nauczyciel lub mistrz jest równy uczniowi, a ich relacja stanowi sedno rozwoju osobistego i twórczego.

Teatr postrzegany jako niekończąca się szkoła stanowi jedną z ważniejszych formuł dotyczących teatrów określanych przez Barbę mianem Trzeciego Teatru:

Szkołom teatralnym przeciwstawiłem „teatry, które są niekończącą się szkołą”, gdzie postrzega się rzemiosło jako nieznaną jakość, której podstawy należy dopiero odnaleźć. Tworzą one nową syntezę rzeczywistych warunków pracy „zespołu” i „szkoły”. Zdarza się to rzadko, bo trudno je wspierać i utrzymać przy życiu, ale są one żywo obecne w historii dwudziestowiecznego teatru. To teatry tworzone przez małe grupy, w których znikają rozróżnienia między okresem terminowania a praktyką rzemiosła, między szkołą a twórczością artystyczną, między mistrzem a uczniem⁵³².

W modelu teatru, który zakłada ciągłą praktykę i nieustanny przekaz, jest też miejsce dla idei samokształcenia, którą Barba definiuje jako:

[...] zdolność do podjęcia dialogu z mistrzem, który nie jest obecny. Zakłada ona umiejętność rozpoznania tego, co może być użyteczne, dzięki skrupulatnemu wyborowi spośród wszystkich informacji, reguł, spotkań, nieporozumień, związków i zderzeń w świecie, w którym żyjemy⁵³³.

Barba uważa, że droga samokształcenia jest typowa dla tradycji teatru zachodniego, w przeciwieństwie do teatrów wschodnich, w których wciąż żywy jest przekaz sztuki poprzez terminowanie ucznia u *guru* (nauczyciela, mistrza). Kształcenie reżysera i aktora w środowisku teatrów studyjnych byłoby więc kompilacją autodydaktyki i spotkań ludzkich, które determinują chęć poszukiwawczą.

⁵³¹ Torgeir Wethal, *Obrazy, które są mną*.

⁵³² Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, s. 119.

⁵³³ Tamże, s. 110.

Zdaniem argentyńskiego reżysera podjęcie praktyki u kogoś i uznanie go za mistrza jest dziś aktem rewolty – aktem ryzykownym i odpowiedzialnym⁵³⁴. Iaiza twierdzi, że żyjemy w świecie, w którym ludzie chcą tworzyć sami, obawiają się być posądzeni o naśladownictwo, nie chcą stawiać się w roli ucznia, to znaczy kogoś, kto z pokorą przyjmuje nauki od kogoś, kto wie więcej. W zachodniej tradycji artyści, zdaniem Iaizy, decydują się na staż, tzn. obierają kogoś „za punkt odniesienia, ale zazwyczaj trwa to rok, góra cztery lata, później czują potrzebę zmiany. Wybór mistrza jest z kolei decyzją obejmującą całe życie”⁵³⁵. Iaiza na przekór dzisiejszym tendencjom podejmuje się tego „ryzyka”, uważając, że długofalowe podążanie za kimś, czyli przyjęcie roli wiecznego studenta, jest rodzajem buntu. Wybór mistrza jest dla niego nie tyle aktem podporządkowania się, ale wolności, gdyż pozwala na samookreślenie się.

Śledząc relacje Iaizy i Barby, można odnieść wrażenie, że nauczyciel uczył go bardziej poprzez swoją nieobecność niż bezpośredni kontakt. Iaiza wspomina w swojej książce, jak trudno odnajdywał się w roli asystenta. Pracując przy spektaklu *Salt*, nie wiedział, jak zachowywać się w sytuacji, w której asystent nie był do końca potrzebny⁵³⁶. W trakcie prób starał się po prostu nie przeszkadzać, pomagał przy zmianach scenograficznych i czekał na zadania przydzielane mu przez reżysera. Jako asystent mógł wykazać się podczas pracy nad scenami, gdzie obecna była muzyka. Rodzajem testu były dla niego też nieformalne spotkania poza czasem prób, na których opracowywał fragmenty tekstów z aktorami.

Wyciągając wnioski z prób nad *Salt*, Iaiza stwierdził, że najważniejszą umiejętnością, którą zdobył, była zdolność patrzenia i widzenia. Po pierwsze, widzenia tego, na co się patrzy dokładnie, np. na kobietę, która zbliża się do krzesła. Potem zdolność przewidywania tego, co zrobi aktor w kolejnym działaniu i zadanie pytania, dlaczego tak uczyni. Ostatnim krokiem było widzenie tego, co się dzieje na scenie, poszerzone o to, co się wie i projektuje. Na tym etapie reżyser pracuje z aktorami nad znalezieniem detali w działaniach, które pozwolą ujrzyć tę samą rzecz widzowi.

Kończąc pracę nad *Salt*, Barba wręczył młodemu reżyserowi książkę z dedykacją „Dla Raúla, który poznał wszystkie sekrety naszego fachu”⁵³⁷. Sześć miesięcy później, kiedy spotkali się ponownie, by rozpocząć pracę nad kolejnym spektaklem⁵³⁸, otrzymał następną

⁵³⁴ Por. Raúl Iaiza, *Al lavoro con Barba*, s. 30.

⁵³⁵ Tamże, s. 11.

⁵³⁶ Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, tamże.

⁵³⁷ Raúl Iaiza, *Al lavoro con Barba*, s. 30.

⁵³⁸ Iaiza asystował Barbie przy następujących spektaklach: *Sale* (Sól, 2002), *Il Sogno di Andersen* (Sen Andersena, 2004) i *Don Giovanni all'inferno* (Don Giovanni w piekle, 2006), *La vita cronica* (Chroniczne życie, 2011).

książkę, tym razem z dedykacją: „Dla Raúla, któremu wydaje się, że zna wszystkie sekrety naszego fachu”⁵³⁹.

Równolegle do prac prowadzonych w Odin Teatret Iaiza był odpowiedzialny za młody zespół pracujący w Mediolanie. Częste nieobecności związane z jego stażem w Odin Teatret zmuszały grupę do samoorganizacji. Aktorzy prowadzili własne warsztaty teatralne, organizowali wydarzenia o charakterze zarobkowym, dzielili się obowiązkami administracyjno-technicznymi.

Pierwszymi spektaklami Teatru Madrugada, którego nazwa oznacza po hiszpańsku „świt”, były przedstawienia uliczne wykorzystujące muzykę i techniki aktorstwa plenerowego – szczudła, żonglerkę i klaunadę. Do tego etapu pracy należą m.in.: widowisko z 1999 roku *Mukashi, Banashi! Mucche e Banane?* (Mukashi, Banashi! Krowy i banany?), koncert oparty na tradycyjnej muzyce lombardzkiej *Se tu ti formi pesce* (Jeśli przybrałbyś wygląd ryby, 2002), spektakl nawiązujący do historii Haiti i jej samozwańczego króla *Christophe La Parata di sua Maestà Nera* (Parada na część czarnego Christopa, 2002) i spektakl *Che Furor Illustri La Mirabil Murga* (Konfrontacja klaunów różnej proveniencji, 2004). Inny rodzaj spektakli stanowiły widowiska tworzone dla dzieci, np. *Il fantasma di Murasaki* (Duch Murasakiego, 2004).

Ważnym krokiem zespołu na drodze do większej dojrzałości artystycznej były pierwsze spektakle grane w zamkniętych przestrzeniach – nazywane przez reżysera „studiami”: spektakl inspirowany tekstem Antonina Artauda *Teatr i dżuma: Cantico de Sora Peste (1) i (2)* (Pieśń Sory zarazy, 1995); przedstawienie *Laggiù mi udrai meglio* (Tam, usłyszysz mnie lepiej, 1998); *Braccata dalla pace* (Ścigany przez pokój, 2000) – „studium” poświęcone *Il Dolore* Marguerity Duras; *Dove brucia il silenzio* (Gdzie wypała się cisza, 2005) na temat Tiny Modotti – włoskiej aktorki i fotografki; *La Zarzamora* (2005) – pierwsze „studium” nad tematem życia i twórczości Federica Garcíi Lorki.

Ostatnim grupowym spektaklem Teatru Madrugada wyreżyserowanym przez Iaizę i jednocześnie jedynym, który widział Barba, było przedstawienie oparte na tekście Stanisławy Przybyszewskiej *Sprawa Dantona* (2008). Akcja spektaklu toczyła się podczas finałowej sceny dramatu, tzn. spotkania Robespierre’a z Dantonem, w której ten ostatni zostaje zgładzony. Publiczność została osadzona w roli trybunału, mającego przyglądać się sporowi dwóch rewolucjonistów. Spektakl ten był prezentowany polskiej publiczności podczas

⁵³⁹

Raúl Iaiza, *Al lavoro con Barba*.

festiwalu Ślady Włoskie, zorganizowanego przez Instytut Grotowskiego we Wrocławiu w 2007 roku.

Dwa najnowsze spektakle zespołu to monodramy stanowiące podsumowanie indywidualnych poszukiwań aktorskich. Pierwszy z nich, przedstawienie *Lorca eran tutti* w reżyserii Torgeira Wethala i wykonaniu Roberty Secchi, oparty jest na tekstach i utworach muzycznych Federica Garcíi Lorki. Secchi wciela się w postać hiszpańskiego poety, ukazując jego życie i tragiczną śmierć. W sposób oniryczny próbuje oddać swym spektaklem atmosferę poezji hiszpańskiego artysty. Także to przedstawienie pokazywane było w Polsce – na zaproszenie Teatru Rosa 17 maja 2011 roku odbyła się jego prezentacja na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza⁵⁴⁰.

Drugi spektakl, *Erodiàs*, na podstawie tekstu Giovanniego Testoriego, w reżyserii Iaizy to z kolei świadectwo dojrzałości aktorskiej innego czołowego aktora Madrugady, Simone Lampisa.

5.2 „Regula contra Regulam” – zamknięta i otwarta grupa, cel projektu

Projekt „Regula contra Regulam” podzielony jest na sesje otwarte dla zewnętrznych uczestników i zamknięte, w ramach których pracuje stała grupa artystów. Od 2007 roku działalność Iaizy jest wspierana przez Instytut Grotowskiego. Wsparcie to polega głównie na możliwości użytkowania przestrzeni w Brzezince (leśnej siedziby Instytutu Grotowskiego, mieszczącej się około 40 kilometrów od Wrocławia). Instytut zazwyczaj pokrywał też koszty podróży artystów do Polski i wyżywienia uczestników zamkniętej sesji.

Sesje otwarte „Regula contra Regulam” (RcR), odbywające się dwa razy do roku, przybierają formę małych seminariów, Iaiza zaprasza bowiem do współtworzenia całego wydarzenia wybitnych twórców teatru i muzyki – głównie artystów związanych ze środowiskiem Odin Teatret. Do tej pory swoje osobne sesje pracy w Brzezince prowadzili: Else Marie Laukvik, Mario Barzaghi, Torgeir Wethal, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen (aktorzy Odin Teatret), Ana Maria Davie (nauczycielka muzyki z Argentyny), Isabelle Maurel (francuska tancerka i choreografka), Gabriele Vacis (włoski reżyser), Eliseo Parra (wykonawca tradycyjnej muzyki hiszpańskiej). Cyklicznie Iaiza zaprasza też do prowadzenia warsztatu Dawida Żakowskiego – aktora i pedagoga (do 2007 roku związanego ze Studium Teatralnym). Co ważne, otwarte sesje pracy w Brzezince skupiają się nie tylko na treningu i

⁵⁴⁰ Secchi poprowadziła wówczas również warsztat „Ciężar i skrzydła” dla studentów UAM, w którym brałam udział.

technikach, które przekazuje Iaiza i jego zaproszeni goście. Uczestnicy za każdym razem przygotowują materiał sceniczny podsumowujący udział w warsztacie, mają okazję zobaczyć spektakle grane przez zaproszonych artystów i kompozycję stworzoną przez Iaizę zatytułowaną *Fuga sul Training* (zob. osobny podrozdział).

Obok otwartej sesji „Regula contra Regulam” istnieje też zamknięta grupa. Jej początki są związane z działalnością Teatru Madrugada. Kluczowym momentem, zmieniającym ambicje niektórych członków tego zespołu i samego lidera-reżysera, były dwie wizyty w 1998 roku w Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards pod Pontederą, których następstwem było rozpoczęcie poszukiwań dotyczących procesu pracy aktora, w tym pracy z muzyką i dawnymi pieśniami. Ten temat badawczy stał się podstawą do utworzenia zewnętrznego względem zespołu projektu, nazwanego właśnie „Regula contra Regulam”.

Od 2007 roku (to znaczy od wizyty Madrugady we Wrocławiu) do zamkniętego projektu dołączyli też artyści spoza grupy.

Projekt zrzeszał artystów o różnym doświadczeniu: młodych i jednocześnie niebędących częścią teatru Madrugada, których trening był jeszcze w fazie formowania (Serene Magazzeni, Agnieszka Pietkiewicz, Marta Smaruj, Maciej Zakrzewski) i starszych aktorów należących do Madrugady (Alessandro Borroni, Simone Lampis, Roberta Secchi i Monika Zipparri), którzy etap pierwszego kształtowania mieli już za sobą. W zespole znalazła się też doświadczona aktorka Elisabetta Bianca (Ferrara), a także w początkowym etapie projektu – Signe Thomsen (Dania). Przedmiotem mojego opisu w tym rozdziale będzie praca zamkniętej grupy „Regula”, obejmująca lata 2007–11, to znaczy okres pracy, w którym brałam udział osobiście. W tych latach odbyły się następujące sesje pracy: 26.10 – 5.11.2007 (Brzezinka), 23–31.05.2008 (Teatro La Madrugada, Mediolan), 21.09 – 5.10.2008 (Brzezinka), 29.03 – 10.04.2009 (Brzezinka), 5–12.09.2009 (Brzezinka), 13–20.10.2010 (Brzezinka), 18–25.04.2010 (Brzezinka), 23–30.01.2011 (Ferrara, Teatro Instabile Uрга), 29.04 – 19.05.2011 (Brzezinka), 25.09 – 5.10.2011 (Brzezinka)⁵⁴¹.

W 2012 roku rozpoczęła się praca nowej zamkniętej grupy, której w tej pracy już nie opisuję. Odwołując się do sposobów pracy Iaizy z aktorem, biorę natomiast pod uwagę sposób, w jaki ewoluowały jego poszukiwania. Wnioski te wyciągam na podstawie rozmów przeprowadzonych z tym artystą w późniejszym czasie (12.04.2015, 9.11.2015), a także na podstawie obserwacji dwóch otwartych sesji pracy, które odbyły się w Mediolanie (7–8.11.2015) i w Lecce (26.06 – 3.07.2016). Uściślając warto też zaznaczyć, że od 2012 roku

⁵⁴¹

Nie uczestniczyłam w tej ostatniej sesji.

Iaiza nie pracuje z Teatrem Madrugada, swoją działalność prowadzi pod szyldem Teatr Regula contra Regulam.

Głównym celem projektu „Regula contra Regulam” było badanie za pomocą praktyki poszczególnych etapów treningu aktorskiego i procesu twórczego, a także nauka laud ze zbioru Laudario di Cortona – najstarszego świadectwa pieśni zapisanych w języku *volgare* (opiszę to szczegółowo dalej). Praca w projekcie zakładała dwie linie rozwojowe – pierwsza obejmowała wszystkich aktorów i realizowała się poprzez wspólny trening i pracę nad repertuarem pieśni ze zbioru Laudario di Cortona. Druga linia dotyczyła pojedynczych artystów, którzy równolegle do wspólnego treningu opracowywali własne formy przygotowania – swój indywidualny trening, a także etiudy aktorskie związaną z treścią laud. Ukoronowaniem projektu było utworzenie struktury muzyczno-dramatycznej⁵⁴² nazwanej *Amare in Nullo core* (Rdzeń miłości). Praca nad formą prezentacji stanowiła ostatni, wieńczący projekt etap.

5.3 *Fuga sul Training*

Ważną częścią projektu „Regula” była indywidualna praca lidera projektu rozwijana pod nazwą *Fuga sul Training* (Wariacja o treningu).

Trening ten, wykonywany przez Iaizę, przybrał formę bardzo precyzyjnej kompozycji. Opiekę mentorską sprawowali nad nią Torgeir Wethal i Mario Barzaghi. Przez ponad dziesięć lat artysta powtarzał *Fugę* codziennie, po śmierci Wethala w 2010 roku – dwa, trzy razy w miesiącu. Obecnie artysta prezentuje *Fugę* przy okazji różnych sesji pracy z aktorami, a także na specjalne zaproszenie teatrów.

„Fuga” (z łac. ucieczka) w terminologii muzycznej oznacza kunsztowną formę muzyczną, w której rozwijany jest, na różne sposoby, główny temat muzyczny utworu, a przy tym rozwinięcie to podlega ścisłym regułom. Można powiedzieć, że fuga jest utworem muzycznym na swój własny temat. Fuga dotycząca treningu aktorskiego jest zatem wariacją na temat treningu.

Fuga sul Training poświęcona jest różnym klasycznym laboratoryjnym podejściom do treningu aktora. Wyrażenie „klasyczny” odnosi się do tradycji zapoczątkowanej przez Teatr

⁵⁴² Celowo używam tutaj słowa „struktura”, a nie „spektakl”, dlatego, że w okresie, w którym byłam członkinią projektu, i który opisuję w tym rozdziale, praca ta funkcjonowała na zasadach otwartych poszukiwań – był to rodzaju studium. Dopiero później reżyser zdecydował się pracować nad strukturą *Amare in Nullo core* jak nad przedstawieniem. Obecnie Iaiza wraz ze swoim zespołem pokazuje spektakl zatytułowany *A ritual on Laudesi* oparty na wcześniejszych poszukiwaniach w ramach *Amare in Nullo core*. W moich rozważaniach pomijam analizę tego widowiska, traktując je jako osobną pracę.

Laboratorium i orędowników antropologii teatralnej. Ćwiczenia nazywane „klasycznymi” (plastyczne, rytmiczne, akrobatyczne, śpiew, gra na instrumencie i praca z tekstem) zostają przez wykonawcę na nowo odkryte poprzez ich pogłębione studiowanie w praktyce. „Klasyczny” oznacza też w tym konkretnym przypadku studiowanie podstawowych zasad treningu aktorskiego, które opierają się na pracy z symetrią i asymetrią, kontrastach i kontrapunktach, na zasadach rytmicznych, plastycznych i przestrzennych.

Podstawą tego „studium” były dla Iaizy najprostsze pytania dotyczące procesu przygotowania aktora: jak zorganizować aktorskie szkolenie fizyczne i wokalne?, czy mogę śpiewać w tej pozycji?, co wtedy dzieje się z głosem?, ile detali mogę odnaleźć i zafiksować w ramach jakiegoś wybranego ćwiczenia?, czy odkrywam coś nowego podczas powtarzania treningu?

Pomysł na stworzenie precyzyjnej struktury treningowej, która byłaby powtarzana w obecności widzów zaczerpnięty został z praktyki Odin Teatret⁵⁴³. W książce *Canoe z papieru* Barba opisuje jeden z takich pokazów, który odbył się wiele lat temu we Włoszech⁵⁴⁴. Aktorka Iben Nagel Rasmussen wykonywała wtedy swój trening przed publicznością. Pokaz został odebrany wbrew intencji twórców jako spektakl. Widzowie interpretowali wysiłek aktorki, mówiąc o tragizmie i intymności, Barba podsumował tę sytuację słowami Diderota: „Na koniec spektaklu aktor jest zmęczony, a wy jesteście poruszeni”⁵⁴⁵. I tłumaczył dlaczego ćwiczenia zostały pomyłone z przedstawieniem:

Jak to się dzieje, że elementarz ćwiczeń może przeobrazić się na naszych oczach w działanie rzeczywiste, w sieć, która chwyta obrazy i refleksje obserwatora, chociaż substancją działań jest tylko elementarz ruchów? Dzieje się tak, ponieważ ćwiczenia przekształciły się w proces organiczny⁵⁴⁶.

Barba opisuje tu zjawisko, które nazywa „dryfem ćwiczeń”, to znaczy nieprzerwanym ciągiem, przyswojonym i opracowanym przez aktora tak precyzyjnie, że staje się wyrazem jego samego – procesem organicznym. Według reżysera na początku trening pozwala niedoświadczonemu aktorowi poznać środowisko teatralne, w punkcie dojścia może stać się wyrazem aktorskiej niezależności.

⁵⁴³ Odin Teatret najprawdopodobniej inspirował się pracą Teatru Laboratorium, na przykład zapisem pokazu ćwiczeń plastycznych wykonywanych przez Renę Mirecką. Koncepcja przekształcenia ćwiczeń czy innych elementów treningu w rodzaj spektaklu pojawiała się – jak zauważa Barba w *Canoe z papieru* – też w Living Theatre w przedstawieniu *Mysteries and Smaller Pieces* (1964), będącym montażem ćwiczeń aktorskich.

⁵⁴⁴ Barba nie podaje dokładnego miejsca pokazu, zob. więcej: Eugenio Barba, *Canoe z papieru*, s. 172–173.

⁵⁴⁵ Tamże, s. 173.

⁵⁴⁶ Tamże.

Trening uczy przyjmować postawę – zarówno w znaczeniu pozacodziennego zachowania się na scenie, jak w odniesieniu do zawodu, do grupy, w której się pracuje, do kontekstu społecznego, w którym jest się zanurzonym: w stosunku do tego, co się akceptuje i co się odrzuca⁵⁴⁷.

Fuga wykonywana przez Iaizę jest przykładem treningu opartego na procesie organicznym, odnalezionym po długim okresie prób.

W porównaniu z pokazem Rasmussen trening ten jest jednak o wiele bardziej rozbudowany, nie chodzi tu tylko o „dryf ćwiczeń” ruchowych, ale współlistnienie ruchu, tekstu i śpiewu. W przypadku *Fugi* mamy do czynienia też z wyreżyserowanym z zewnątrz dramatyзмом całego zdarzenia, który wywiera wpływ na odczucia widza. W tym sensie *Fuga* zbliża się bardziej do przedstawienia teatralnego. Sam artysta woli nie traktować *Fugi* w kategoriach spektaklu, zastrzegając, że powstała ona nie po, by być prezentowana, ale by z punktu widzenia reżysera i lidera głębiej zrozumieć pracę aktora.

Fuga jest dla niego rodzajem wytrychu, który przenosi go w samo centrum problemów rzemiosła aktorskiego. Wykonując strukturę, Iaiza doświadcza tego, jak pracuje aktor, z jakimi problemami styka się, wykonując trening na poziomie technicznym, a na poziomie wykonawczym prezentując swój proces twórczy widzowi. Z czasem *Fuga* stała się też czymś więcej niż ustrukturyzowanym treningiem prowadzącym do zrozumienia pracy aktora, stała się polem osobistych zmagania, rodzajem osobistego rytuału, w który artysta wpisuje pytania: co znaczy wykonywać trening codziennie?, jak w tej powtarzalności odnaleźć przyjemność wykonania? Iaiza zwykł mówić o *Fudze* „moja rutyna”, wykonywanie jej codziennie przez dziesięć lat stało się bowiem stałym punktem w jego rozkładzie dnia, tak jak posiłek czy wieczorna kąpiel, z drugiej strony poszukiwał cały czas możliwości przekroczenia tych niemalże nawykowych działań. *Słownik języka polskiego* PWN definiuje rutynę jako „biegłość w czymś nabyta przez długą praktykę”⁵⁴⁸. Iaiza jest przykładem artysty (co jest związane z jego doświadczeniem muzyka), który wierzy w to, że pieczołowite i precyzyjnie powtarzanie czegoś, doprowadza ćwiczącego do osiągnięcia perfekcji, ale także do odkrywania nowych małych detali, które nieustannie pogłębiają pracę.

Iaiza nie jest reżyserem w tradycyjnym sensie, co potwierdza jego performatywna rola w *Fudze*. Artysta jest reżyserem-liderem, to znaczy osobą, która w odróżnieniu od reżysera nie odpowiada jedynie za przygotowanie spektaklu, ale która zajmuje się też kształceniem aktorów, z którymi pracuje. Ale Iaiza nie jest też wyłącznie pedagogiem, gdyż w odróżnieniu

⁵⁴⁷ Tamże, s. 171.

⁵⁴⁸ <http://sjp.pwn.pl/sjp/rutyna-I;2574568.html>, źródło z dnia 13.05.2016.

od tego ostatniego, nie zajmuje się tylko nauczaniem jakiejś opracowanej wcześniej metody, ale przyjmuje na siebie rolę przewodnika poszukiwań.

5.4 Trening w projekcie „Regula”

5.4.1 Rozgrzewka – od indywidualności do grupowości

W projekcie „Regula” najbardziej elementarnym etapem pracy była indywidualna rozgrzewka przygotowująca aktora do dalszego wspólnego treningu i fazy twórczej. W tej części aktor po pierwsze miał za zadanie na poziomie fizycznym rozgrzać ciało, a na poziomie mentalnym skoncentrować się, odizolować od innych spraw dnia codziennego, obudzić się, znaleźć się tu i teraz, w przestrzeni sali.

Obserwując pracujących aktorów z zewnątrz, można było odnieść wrażenie ogólnego chaosu. Jedna z aktorek przyjmowała pozycje jogi, ktoś inny wykonywał szybkie ekspresyjne ruchy: biegał, skakał, naruszał przestrzeń pracy swoich partnerów. Jeszcze inny aktor wydawał głośne nieartykułowane dźwięki, potem śpiewał. Zdarzało się też, że ktoś po prostu obserwował kolegów, następnie wykonywał jakieś ćwiczenie zainspirowany działaniem poprzednika, by znów się zatrzymać, zdezorientowany nie wiedząc co robić dalej. Można było też po prostu nic nie robić, przynajmniej w sensie aktywności fizycznej.

Teoretycznie był to indywidualny etap pracy, w praktyce jednak ta część zakładała wejście w relację z kolegami na sali i reżyserem. Zrozumienie tej właściwości było jednym z zadań pracy przygotowawczej. Czynnikiem zewnętrznym, którym było oko reżysera, chcąc nie chcąc zmieniał intencje aktorów, którzy w teorii mieli ten czas przeznaczyć tylko dla siebie. Z pozoru proste zadanie – rozgrzewka – polegająca na przygotowaniu się do dalszej pracy, stawała się polem mentalnych zmagania, podświadomego dialogu z innymi i samym sobą. Zdarzało się, że pracujący aktor ustawiał się plecami do obserwującego, zasłaniając mu widok na salę. Takie działanie mogło być przypadkowe, ale też mogło oznaczać chęć przeciwstawienia się wpływowi obserwatora.

Początkujący aktorzy często przekładali liczbę skomplikowanych ćwiczeń nad jakością ich wykonania i potrzebę skoncentrowania się przed dalszą pracą. Patrząc z zewnątrz, można było odnieść wrażenie, że ktoś się popisuje. Z drugiej strony, dla wielu młodych aktorów, szybka, energiczna rozgrzewka przed dalszymi etapami pracy była czymś naturalnym – intensywny trening pobudzał, wyzwalał energię, którą można było później uformować.

Aktorzy bardziej doświadczeni podchodzili do tego etapu pracy z większym dystansem, mniej spontanicznie. Roberta Secchi często gdzieś w zaciszu sali wykonywała asany hatha jogi, nie zważając na to, co działo się dookoła. Taki sposób przygotowania wyciszał ją i pozwalał przygotować się do kolejnego etapu pracy, gdzie nie było już miejsca na dystans w stosunku do tego, co robią inni. Jej brak uwagi był jednak pozorny, a siła koncentracji i zanurzenia we własnym działaniu była przykładem dla pozostałych aktorów, czym tak naprawdę powinni się zająć.

Indywidualna faza pracy w projekcie „Regula” była bardzo ważnym momentem poszukiwań aktora, za który był odpowiedzialny on sam, a jego realizacja zależała od jego intuicji i postawy. Tu powstawały załączki jego „osobistego” treningu: sekwencji, ćwiczeń, pieśni, które zdecydował się powtarzać, z jakiegoś ważnego powodu dla jego rzemiosła i sfery osobistej.

5.4.2 Plastyka ciała (prowadzący Raúl Ilaiza)

Źródłem ćwiczeń plastycznych, do których odwoływał się Ilaiza w swoim projekcie, były poszukiwania aktorów Teatru Laboratorium. Oprócz tekstów włączonych do książki Grotowskiego *Ku teatrowi ubogiemu*, zredagowanej przez Barbę, w których opisane zostały te ćwiczenia⁵⁴⁹, a także artykułów aktorów Teatru Laboratorium⁵⁵⁰, istnieją dwa zapisy filmowe pokazujące pracę z nimi.

Pierwszy dokument, w reżyserii Torgeira Wethala, *Training at the 'Teatr Laboratorium' in Wrocław*, wyprodukowany został przez Odin Teatret w Holstebro w 1972 roku. We fragmencie poświęconym ćwiczeniom plastycznym widzimy Ryszarda Cieślaka pracującego z dwójką aktorów, Tage Larsenem i Malou Lloni. Cieślak zwraca szczególną uwagę na rolę wewnętrznego impulsu, z którego powstają poszczególne ruchy, i na płynność ruchów. W trakcie krótkiego kursu udzielonego aktorom Odin obserwujemy też kolejną fazę, w którą przeradzają się te ćwiczenia, a mianowicie – dialog partnerów. W pewnym momencie aktorzy rozpoczynają pracę wspólnie, wymieniając się impulsami płynącymi z poszczególnych części ciała.

⁵⁴⁹ Zob. *Trening aktora (1959–1962)*, s. 129–165 i *Trening aktora (1966)*, s. 167–196, [w:] Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, a także tekst Jerzego Grotowskiego *Ćwiczenia*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 379–395.

⁵⁵⁰ Zob. m.in.: Elżbieta Baniewicz, *Rozmowy z Teresą Nawrot*, a także Zbigniew Cynkutis, *Aktor. Animator twórczych procesów*.

Drugi dokument filmowy to zapis improwizacji Reny Mireckiej⁵⁵¹ z 1976 roku, opartej na ćwiczeniach plastycznych. Aktorka włącza do swojego obszaru pracy wyobrażenia. Mirecka pracuje głównie z ramionami, oglądający odnosi wrażenie jakby jej kończyny zamieniły się w skrzydła, a aktorka raz poddaje się temu procesowi, innym razem przygląda się mu jakby z zewnątrz ze zdziwieniem.

Oba dokumenty różnią się od siebie, pierwszy jest zapisem sytuacji warsztatowej, drugi to próba uchwycenia indywidualnego procesu Mireckiej.

W projekcie „Regula” w pierwszym etapie pracy z ćwiczeniami plastycznymi wykonawca porusza poszczególnymi częściami ciała: głową, tułowiem, ramionami, ręką, palcami u rąk, nogą i stopą. Przykładowo aktor porusza nadgarstkiem naprzemiennie do góry i w dół, a potem wykonuje ruchy obrotowe. Celem tego nieskomplikowanego ćwiczenia jest studiowanie możliwości i granic ruchomości swoich stawów. W dalszym etapie wykonawca próbuje płynnie przejść od ruchu jedną częścią ciała do ruchu inną, np. od kolistego ruchu łokcia do dłoni, od ruchu głową do pracy z tułowiem. Punktem dojścia tego ćwiczenia w sensie czysto technicznym jest swobodne manipulowanie ciałem, swobodne przechodzenie od jednej części do drugiej – co stwarza wrażenie płynności typowej dla tańca. W trakcie wykonywania ćwiczeń plastycznych aktorzy mogą pozwolić sobie na podążanie za skojarzeniami lub krótkie spotkanie z partnerem. Część improwizacyjna była jednak tylko sygnalizowana przez lidera. Ćwiczenia plastyczne w formie wzbogaconej o dialog z partnerem czy pracę z osobistymi skojarzeniami pojawiały się w indywidualnej pracy aktorów.

Segmentacja ciała, której uczy się aktor praktykując to ćwiczenie, może być traktowana jako podstawa pracy z organicznością, czyli dążeniem do integralnego połączenia ciała i umysłu.

Po raz pierwszy terminu „organiczność” użył Stanisławski. Barba przypomina: „*Organicznost'* (organiczność) i *organiczeskij* (organiczny) to zdaniem rosyjskiego reformatora najistotniejsze jakości działań aktorskich, przesłanka dla widza, aby zareagował bezwarunkowym wyznaniem «wierzę»”⁵⁵².

Franco Ruffini w swej książce *L'attore che vola. Boxe, acrobazie, scienza della scena*⁵⁵³ przywołuje obraz Stanisławskiego wpatzonego w dwójkę młodych ludzi

⁵⁵¹ Improwizacja Reny Mireckiej, Wrocław 1976. Materiał wyjściowy do filmu *Acting Therapy* realizowanego przez Pierra Rebotiera w wytwórni Cinopsis. Czas trwania: 00:01:43. Fragment tego zapisu został włączony do filmu Krzysztofa Domagalika „*Pelen guślarstwa obrzęd świętokradzki*” z 1980 roku.

⁵⁵² Cyt. za: Eugenio Barba, *Efekt organiczności*, [w:] *Sekretna sztuka aktora*, s. 137.

⁵⁵³ Franco Ruffini, *L'attore che vola*.

przechadzających się po ulicy za oknem. Obserwowana sytuacja pozbawiona jest wymiaru semantycznego – nie wiadomo, o czym ta para rozmawia, gdzie idzie i co dokładnie ich łączy, widać bowiem wyłącznie towarzyszące im działania fizyczne (mowę ciała, obejmującą spojrzenia, sposób stawiania kroków). Mimo tego, cała scena jest wiarygodna. Ruffini opisuje dalej tę samą scenę, którą mają odegrać uczniowie Stanisławskiego. Tym razem słysząc ich głos, znaczenie i logika sceny dociera bez zakłóceń do odbiorcy. Stanisławski nie jest jednak zadowolony i puentuje scenę słowami „nie wierzę”. Włoski badacz wyjaśnia, na czym polega różnica pomiędzy tymi dwoma działaniami:

[...] wiarygodność i czytelność są od siebie niezależne. Działanie może być wiarygodne, ale nieczytelne, jak w przypadku dwóch przechodniów, albo może być czytelne, ale niewiarygodne, i w końcu może być czytelne i wiarygodne, jak chciał Stanisławski dla swoich aktorów⁵⁵⁴.

Włoski badacz uświadamia nam, że oba procesy pracy aktora, ten polegający na budowaniu spójnej logicznej akcji i ten wewnętrzny, wiążący się z aktorską wiarygodnością, są od siebie niezależne i mogą dotyczyć różnych momentów pracy w teatrze.

Warto też wyjaśnić, na czym polega różnica pomiędzy terminem organiczność a efekt organiczności. Pisał o tym w *Guślarzu i eremie* Grzegorz Ziółkowski:

„Organiczność” jest przecież pojęciem szerszym, zdolnym pomieścić teatralne odwołania, z wywieraniem wpływu na widza na czele. Istnieje bowiem różnica, czy jesteśmy organiczni, czy takimi się wydajemy w oczach i odczuciach widzów. Barba definiował to następująco: „Efekt organiczności oznacza umiejętność takiego wpływania na widza, aby odniósł on wrażenie obcowania z działającym ciałem-w-życiu”. Wcześniej spostrzegaliśmy, że „w teatrze i tańcu terminu ‘organiczny’ używa się jako synonimu określeń ‘żywy’ czy ‘wiarygodny’. Można domniemywać, że w tym ujęciu stanąłby raczej po stronie „wiarygodny”, podczas gdy Grotowski po stronie – „żywy”⁵⁵⁵.

Ziółkowski zwraca uwagę na ważną różnicę w pojmowaniu obu terminów. Termin „żywy” odsyła bowiem do organizacji człowieka na poziomie biologicznym. Humberto Maturana i Francisco Varela – przywołani wcześniej chilijscy neurobiolodzy – zastanawiali się w swej książce *L'albero della conoscenza*⁵⁵⁶ (Drzewo świadomości), co może decydować o tym, że coś jest żywe. W naukach przyrodniczych wielokrotnie podejmowano tę kwestię, definiując organizmy żywe jako te, które: mają określony skład chemiczny, potrafią się

⁵⁵⁴ Tamże, s. 22.

⁵⁵⁵ Grzegorz Ziółkowski, *Guślarz i eremita*, s. 330.

⁵⁵⁶ Humberto Maturana, Francesco Varela, *L'Albero della conoscenza. Un nuovo meccanismo per spiegare le radici biologiche della conoscenza umana*, Garzanti, Milano 1987.

poruszać i rozmnażać, a następnie proponowano różne kombinacje tych umiejętności czy właściwości. Problemem takiego ujęcia sprawy jest według badaczy odpowiedzenie sobie na pytanie, co decyduje o tym, że dana kombinacja definiuje organizm żywy lepiej od innej, albo jak możemy stwierdzić, że nasza definicja jest kompletna (np. jeśli jakaś maszyna zrobiona z metalu i plastiku posiada zdolności reprodukcyjne, czy oznacza to, że jest żywa)?⁵⁵⁷ Maturana i Varela proponują następującą alternatywę: „organizmy żywe charakteryzują się tym, że podlegają procesowi ciągłej reprodukcji, którą nazywamy organizacją autopoietyczną”⁵⁵⁸. Jednym z takich systemów, o czym wspomniałam w rozdziale poświęconym Workcenter, jest organizm ludzki zdolny do samoutrzymania, samoodnawiania (metabolizm) i zachowania własnej integralności⁵⁵⁹. Koncept *autopoiesis* neguje przyjętą i utrwaloną przez wieki dychotomię na ciało i umysł człowieka, zamiast tego proponuje rozumienie organizmu ludzkiego jako sieci współpracujących i niezbędnych dla siebie nawzajem samoorganizujących się systemów. Według badaczy, jedność jest „określana jako akt oddzielenia się”⁵⁶⁰. W związku z powyższymi rozważaniami można zapytać, na czym polega praca aktora nad organicznością? Skoro organizm sam dba o swoją jedność i relacje ze światem, to czy w ogóle można mówić o istnieniu podwójności człowieka i jego niespójności?

Interpretując przytoczoną wyżej definicję jedności (jako aktu oddzielania się), można stwierdzić, że jedność jest procesem, nie jest stała i raz dana, ale polega na nieustannym odnawianiu się – jest aktem spajania. W normalnym życiu ten akt zachodzi bez wysiłku, samoistnie. Z punktu widzenia nauk przyrodniczych i wniosków przedstawionych wyżej, organiczność człowieka nie jest wartością, którą można nabyć, człowiek organiczny to taki, który żyje; zanegowanie organiczności na najbardziej podstawowym poziomie byłoby zanegowaniem samego życia.

W życiu nie mamy zazwyczaj też problemów z wiarygodnością naszych akcji (czego przykładem jest scenka podglądana przez Stanisławskiego w oknie): robimy coś, mówimy coś do kogoś i jesteśmy odbierani jako mniej lub bardziej wiarygodni. W sytuacji scenicznej wiarygodność i organiczność muszą zostać zbudowane od nowa, krok po kroku, poprzez organizację mniejszych elementów. To tak jakby aktor musiał nastroić swoje systemy (przede wszystkim ruchowy i nerwowy), dopasować je do siebie tak, aby zapewnić im sprawne

⁵⁵⁷ Tamże, s. 51.

⁵⁵⁸ Tamże, s. 52–53.

⁵⁵⁹ Więcej informacji o tej złożonej koncepcji można znaleźć w anglojęzycznej książce Humberta R. Maturany i Francisca J. Vareli, *Autopoiesis and cognition. The realization of the living*, Boston, Reidel Publishing Company, 1980.

⁵⁶⁰ Humberto Maturana, Francesco Varela, *L'albero della conoscenza*, s. 51.

działanie. Służą do tego różne rodzaje treningu. Wracając do różnicy pomiędzy „byciem wiarygodnym” a „byciem żywym, (organicznym)”, można powiedzieć, że osiągnięcie tych stanów zależy od rodzaju uprawianego treningu. Efekt organiczności (czyli wiarygodność) można uzyskać, korzystając z różnych technik i sztuczek aktorskich, organiczność pojawia się, gdy ciało ludzkie zostaje na nowo „złożone”, przeorganizowane w procesie przygotowywania sceny, ale także uspołnione poprzez odpowiedni trening (zob. *Trening* w rozdziale poświęconym Laboratorio di Castaldo), a dodatkowo jest to nieustannie toczący się proces, gdyż organiczność można zinterpretować jako ciągły wysiłek dążenia do jedności, zgodnie z definicją Maturany i Vareli.

W jaki sposób proces organiczny może uruchomić się podczas pracy z ćwiczeniami plastycznymi?

Aktor pracując z ruchem poznaje swoje ciało i jego możliwości. Zanim jednak uzyska pewność w tym, co robi, myśli o ruchu, planuje – teraz wykonam taki ruch, a teraz przejdę od tułowia do nóg itd. Z czasem jednak praca ciała odbywa się jakby automatycznie, co nie oznacza, że aktor nie jest świadomy swoich ruchów, czy że ich nie zaplanował. Następuje swego rodzaju zespolenie działań z chęcią ich wykonania, umysł podporządkowuje się ciału w taki sposób, że nie wiadomo, czy impuls do działania rodzi się najpierw w ciele, czy w umyśle.

Scena jest jak zintensyfikowane życie, oglądane przez lupę. Tak samo widz patrzy na aktora i zazwyczaj widzi, czy ten coś „udaje” – myśli zanim zrobi. Zgodnie z ustaleniami antropologii teatru, organiczność decyduje więc w dużym stopniu o wiarygodności aktora na scenie, która nie wiąże się z jakimś konkretnym stylem gry, ale która decyduje o tym, czy widz wierzy aktorowi, bez konieczności rozumienia tego, co performer przedstawia.

Praktyka ćwiczeń plastycznych może być też traktowana jako ekwiwalent treningu przygotowującego aktora do tworzenia roli. Aktor dokonuje segmentacji, studiuje wydzielone ruchy po to, by na końcu połączyć je i uzyskać płynność, swobodę opartą na podstawie technicznej i strukturze, którą stanowi w tym przypadku mapa ciała. Działanie świadome (uczenie się partytury) przechodzi w nieświadome⁵⁶¹. Budując krótkie działanie sceniczne, aktor również wykorzystuje proces segmentacji (por. podrozdział *body schematic process*), tym razem operując jednak bardziej konkretnymi ruchami. Następnie uczy się partytury swoich działań, a ta staje się podstawą głębszego procesu psychofizycznego.

⁵⁶¹ Zjawisko przejścia od czynności wykonywanej świadomie do nieświadomego jej wykonywania (np. nauka jazdy samochodem) tłumaczy Włodzisław Duch, zob. tegoż, *Umysł, świadomość i działania twórcze*, <http://www.kognitywistyka.net/artykuly/wd-ust.pdf>, źródło z dnia 27.05.2016.

W projekcie „Regula”, uczestnicząc w tej części pracy, zaobserwowałam u lidera inny rodzaj nastawienia do prowadzonego treningu niż w Workcenter czy Laboratorio di Castaldo. W pracy tych ostatnich często dochodzi do sytuacji, w której prowadzący ćwiczenia poddaje się fali skojarzeń, zamieniając sytuację treningu w rodzaj jednorazowego wydarzenia. Lider podąża wówczas za strumieniem skojarzeń (dokładnie analizuję tę kwestię opisując *trening* Laboratorio di Castaldo, zobacz podrozdział *Etap skojarzeń*), co obserwują lub czemu towarzyszą inni aktorzy. Często dzieje się tak również podczas pracy ze śpiewem. Z pozoru czysto techniczny trening uruchamia w wykonawcy proces wewnętrznych skojarzeń (zobacz Glosarium). Podobny proces widzimy na zarejestrowanym fragmencie treningu prowadzonego przez Cieślaka z aktorami Odinu. W krótkich momentach tego filmu aktor Teatru Laboratorio odchodzi od pracy grupowej i podąża za własnymi skojarzeniami. Warto uwagi jest też to, że Cieślak momentalnie, bez większych przygotowań potrafi przejść od pracy technicznej do czegoś bardziej osobistego.

W przeciwieństwie do takiego rodzaju pracy Iaiza w trakcie treningu nigdy nie pozwala sobie na zmianę roli z prowadzącego na kogoś, kto wykonuje, czy – posługując się językiem Grotowskiego – „czyni”. Jest to związane z bardziej rygorystycznym, niż w przypadku wspomnianych wyżej zespołów podziałem pracy na trening i proces twórczy.

5.4.3 Floor work (prowadząca Roberta Secchi)

Technika *floor work*, którą posługiwała się Secchi, prowadząc trening w ramach projektu „Regula”, zaczerpnięta jest z tańca współczesnego, jej twórczynią jest Martha Graham – amerykańska tancerka i choreografka (1894–1991), założycielka Dance Company⁵⁶². Według Graham taniec jest jedynym językiem, w którym człowiek może wyrażać się spontanicznie, jest zdolny komunikować emocje, których nie jest w stanie opisać słowo. Graham zgłębiając motorykę ciała doszła do wniosku, że punktem środkowym ciała, z którego wywodzą się ruchy, jest miednica. W systemie ćwiczeń, który stworzyła, dużo miejsca poświęciła pozycjom wykonywanym przez tancerza na kolanach lub w pozycji siedzącej na podłodze, w której ruch zaczyna się właśnie z tego miejsca. Podbrzusze lub miednica uznawane jest przez wiele kultur Wschodu za katalizator energii, z którego rodzi się ruch i działania instynktowne. To samo miejsce, znajdujące się na wysokości podbrzusza, uznawane jest za środek ciężkości ciała człowieka w Japonii (*hara*) i w Chinach (*dantian*), a

⁵⁶² Zob. więcej: Marian Horosko, Madeleine Nichols, *Martha Graham. The evolution of her dance theory and training*, Gainesville, University Press of Florida, 2002.

także w teatrze indyjskim. W kulturze zachodniej okolica biodrowa objęta jest swego rodzaju tabu, to sfera intymna odwołująca się przede wszystkim do seksualności człowieka, a nie tak, jak w przypadku tradycji orientalnych, do jego centrum energetycznego. Dlatego praca z tym obszarem ciała jest tak ważna dla typu aktorstwa opartego na jedności psychofizycznej.

Grotowski mówił o potencjalnych źródłach energetycznych, które kryją się w podbrzuszu, krzyżu i częściowo w splocie słonecznym⁵⁶³. Również Stanisławskiemu, niestudującemu praw anatomii z punktu widzenia tancerza, ale bacznemu obserwatorowi zachowań ludzkich nie umknęła rola środka ciężkości ciała:

Sprawa polega na tym, że kręgosłup nasz wyginający się w różne strony, jak spirala, musi być mocno osadzony w miednicy. Trzeba żeby był jakby przyśrubowany w miejscu, gdzie zaczyna się najniższy krąg. Jeżeli czujemy, że ów rzekomy gwint trzyma mocno, wówczas górna część tułowia zdobywa oparcie, środek ciężkości, trwałą równowagę i wyprostowaną pozycję⁵⁶⁴.

Ćwiczenia fizyczne w treningu aktora w teatrach studyjnych nastawione są często na pobudzenie okolicy bioder czy podbrzusza do aktywniejszej pracy. Można by zaryzykować stwierdzenie, że ten obszar ciała, jako centrum, jest odpowiedzialny za wszystkie akcje fizyczne inicjowane przez aktora na scenie, a także decyduje o organiczności wykonawcy.

W projekcie „Regula” narzędziem do przebudzenia tego obszaru ciała była praca *floor work*. Trening rozpoczynał się na siedząco z wyprostowanymi nogami, następnie Secchi krok po kroku proponowała poszczególne ruchy nóg i rąk. Wyróżnić można było kilka obszarów pracy:

1. Praca z przewrotami w przód i do tyłu przez bark

Klasyczna wersja przewrotu w przód przez bark, przebiega następująco: z pozycji klęczącej lub stojącej (ta druga jest trudniejsza) ćwiczący układa ciało w łuk, jedna z dłoni podpira się o podłogę, druga, w zależności od wersji tego ćwiczenia, spoczywa wyprostowana ukośnie w stosunku do kręgosłupa, lub prostopadle, ważne natomiast, żeby bark tej ręki zbliżał się do przeciwległego biodra, głowa zwrócona jest bokiem do podłogi i również do niej przylega, następnie za pomocą uniesienia bioder i przekierowania ich ciężkości nad głowę, nogi zostają przeniesione na drugą stronę. Ćwiczenie przewrotu przez bark do tyłu wykonuje się z pozycji siedzącej z ugiętymi kolanami, ciało wykonuje kołyskę i w tym ruchu kolana zostają przeniesione z boku głowy. Różnica pomiędzy poszczególnymi

⁵⁶³ Nowy Testament teatru, z Jerzym Grotowskim rozmawia Eugenio Barba, przeł. Grzegorz Ziółkowski, [w:] Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, s. 36.

⁵⁶⁴ Konstantin Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, cz. 2: *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie realizacji*, s. 40.

przewrotami polega na tym, jak kończymy przewrót przez bark. Np. przewrót w tył można wykonać, przekładając równocześnie dwie nogi za głowę i kontynuować ruch nóg tak, że ćwiczący kończy w pozycji leżącej na brzuchu, albo tak jak w wersji klasycznej tego ćwiczenia, na końcu przyjąć pozycję klęczącą na obu kolanach lub tylko na jednym, druga noga znajduje się wtedy w pozycji podpartej. W przewrocie w przód przez bark można zakończyć to ćwiczenie klęcząc lub w pozycji stojącej. W pracy z przewrotami Secchi zwracała uwagę na to, czy aktorzy są świadomi tego, w którym kierunku kończą wykonywanie działania. Ćwiczenia prowadzone były z zachowaniem czterech kierunków świata i korektą nieprecyzyjnych ustawień.

2. Ćwiczenia z przekładaniem nóg i rąk

W tych ćwiczeniach Secchi proponowała różne kombinacje pracy nóg i rąk. Ćwiczenie rozpoczynało się od pozycji siedzącej z nogami wyprostowanymi przed sobą lub zgiętymi do jednego boku, przylegającymi jednak do podłogi. Przykładowo, siedząc z jedną nogą wyprostowaną, a drugą ugiętą i wykonując niewielki skłon do boku, w stronę podłogi, aktor zmienia pozycję z siedzącej na leżącą na brzuchu. Z pozycji leżącej może z kolei ugiąć jedną nogę, krzyżując ją za drugą i jednocześnie odpychając się rękoma powrócić do siedzenia, z dwoma zgiętymi na podłodze nogami. W tej pozycji wystarczy dodać ręce po przekątnej i pociągnąć biodra w górę, by uzyskać kolejną figurę.

3. Ćwiczenia z obrotami na podłodze i wyjściem do klęku lub stania

Podstawą były tu wyżej opisane ćwiczenia, to znaczy przewroty przez bark i różne kombinacje pracy z nogami. Tym razem każda pozycja była zakończona klękami (na dwóch lub jednym kolanie) lub staniem. Chodziło tu też o znalezienie przejść pomiędzy różnymi pozycjami. Z klęku lub stania można było od razu rozpocząć kolejne ćwiczenie.

Silna postawa, którą aktor nabywa, pracując z obszarem bioder, przekłada się na jego stabilność na scenie. Dodatkowo ćwiczenia te rozwijają elastyczność kręgosłupa, a tym samym przygotowują aktora do dalszej pracy akrobatycznej.

Ćwiczenia te wiązały się z jeszcze jednym podstawowym aspektem pracy aktorskiej, którym jest kontakt z podłogą. Aktor ćwicząc na podłodze wypracowuje podobną tancerzowi elastyczność ciała, co przekłada się na konkretne rozwiązania sceniczne. Aktor potrafi np. upaść, nie robiąc niezamierzonego hałasu, usiąść na podłodze bezszelestnie, wyskoczyć w górę i wylądować, nie obijając sobie kości. W metaforycznym sensie podłoga pozwala

aktorowi cały czas być w kontakcie z tym, co namacalne – z ziemią czy, ujmując to bardziej dosłownie, pozwala „nie tracić gruntu pod nogami”.

5.4.4 Akrobacje (prowadzący Raúl Iaiza)

Ta część treningu poprzedzona była zawsze rozgrzewką złożoną z trzech etapów: ogólnego rozgrzania ciała (np. szybkiego biegu), rozgrzania stawów (ruchy koliste szyi, rąk, łokci, kolan i stóp), rozgrzania kręgosłupa i podstawy kręgosłupa (np. poprzez wykonanie ćwiczenia zwanego kołyską). Prowadzący prowadził rozgrzewkę sam lub prosił, aby każdy indywidualnie wykonał te trzy fazy.

Następnie rozpoczynała się faza właściwa treningu. Lider objaśniał i prezentował, w jaki sposób wykonywać poszczególne akrobacje. Ćwiczenia wykonywane były parami lub w mniejszych grupach. Jedna osoba zawsze odpowiadała za asekurację.

Wyróżnić można było kilka bazowych ćwiczeń akrobatycznych: mostek, stanie na rękach, stanie na głowie, stanie na barku, gwiazda, przewrót w przód i w tył. W dalszym etapie aktorzy uczyli się złożonych akrobacji, wykorzystując podstawowe elementy, np. przewrót w przód ze stania na barku, wzięcie na plecy partnera, który prześlizguje się do przodu, wykonując już na podłodze przewrót w przód.

Bardziej skomplikowane akrobacje Iaiza zazwyczaj dzielił na jak najmniejsze składowe. Pracując na przykład z przewrotem przez bark partnera, wykonując to działanie ze stania na rękach, adept ćwiczył najpierw stanie na rękach z asekuracją partnera. Potem pojawiały się próby stania na rękach, tak aby biodra i nogi znajdujące się w górze oparły się o plecy partnera, który znajdował się na kolanach. Kolejnym etapem był przewrót przez bark partnera i powrót do pozycji stojącej.

Niekiedy po przebytym treningu Iaiza pytał, z kim się dobrze pracowało i dlaczego. W trakcie pracy z akrobacjami słowne wyjaśnienia czy rozmowy podczas pracy ograniczały się do minimum, choć według Iaizy jest to skutek uboczny długofalowej pracy, a nie z góry przyjęta zasada. W przypadku krótkiego warsztatu jest inaczej:

Wydaje mi się, że rygor dodaje prowadzącemu pewności siebie. Z czasem zaczął mnie interesować inny rodzaj bezpieczeństwa [...]. Wydaje mi się, że rygoru nie da się narzucić z góry poprzez bycie „twardym”. Rygor sam w sobie nie jest nic wart. [...] Niektóre elementy pracy aktora wymagają dyscypliny, inne z kolei czegoś innego. Podczas warsztatu z osobami z zewnątrz mam do czynienia z różnymi osobami, których niekoniecznie interesuje aktorstwo. Nasz kontekst artystyczny jest bardzo złożony i trzeba brać go pod uwagę. [...] Jeżeli uczęszczasz do konserwatorium, nie jest tak, że potem zapraszasz nauczycieli i swoich kolegów do domu,

poznajesz ich rodziców. W środowisku teatralnym zamazują się pewne granice. Również dlatego, że sama profesja nie jest do końca jasna. Zaaplikowanie reguł z góry – tu się nie mówi, tu się nie tłumaczy, a tu się tłumaczy, tu powtarza – wiąże się z ryzykiem wpadnięcia w pułapkę mentalną, ponieważ podczas tygodnia pracy jesteś w stanie przekazywać tylko informacje, nigdy nie będzie to realna praca. To, co mówię, wynika z mojego doświadczenia pedagogicznego, jeśli kontekst tego wymaga, tłumaczę, ponieważ są osoby, które jeśli nie zrozumieją, ryzykują, że zrobią sobie krzywdę, ponieważ nie mają tych wszystkich godzin, które poświęcają profesjonaliści na pracę. W rzeczywistości odpowiedni poziom skupienia w pracy pojawia się sam, jeżeli praca jest dobra, chęć niemówienia przychodzi sama, nie trzeba tego narzucać. Jeżeli praca osiągnie wysoki poziom, zbędne słowa znikają. Cieślak w montażu przygotowanym przez Torgeira tłumaczy, mówi, jak wykonywać poszczególne ćwiczenia.

Wydaje mi się, że za często wpadamy w pułapkę ideologiczną. Kiedy nauczalem w Argentynie, usłyszałem taki komentarz: „Tak, wszystko co robisz trochę już znamy, ale jest też różnica – uśmiech. Uśmiech? A co nie można się śmiać?”. Uderzyło mnie to mocno. „A twoim zdaniem z poważną miną lepiej się pracuje?”. To jest przykład nakładania ideologii, bo jeżeli to, co robisz, wymaga, żeby się nie śmiać, nikt się nie śmieje. Bądź spokojny, wykonując *salto mortale*, nikt się nie będzie śmiał⁵⁶⁵.

W powyższym cytacie Iaiza porusza istotny problem dotyczący etyki pracy. Czy narzucanie z góry określonych reguł ma sens? Czy pomaga to samej pracy, czy być może ją stopuje? Czy dyscyplina, którą wprowadzał Grotowski także w z pozoru prozaicznych kwestiach, np. w Workcenter dotycząca zdejmowania butów przed wejściem na salę, rzeczywiście była konieczna? Richards odpowiadając na tego typu pytania twierdził, że tak, bo podłogę można było łatwo zniszczyć. Zasada ta miała więc wymiar pragmatyczny, a nie ideologiczny. A co z zachowaniem ciszy przed spektaklem (często narzucanej publiczności z góry przez artystów)? Wydaje mi się, że w tej kwestii istnieje niebezpieczeństwo powtarzania pewnego schematu pracy, który stworzył Grotowski. Można chyba zgodzić się co do tego, że praca Grotowskiego owiana była tajemnicą. Roberto Bacci opowiadał mi, że ludzie, którzy chcieli przyjechać do Workcenter, pisali do niego listy, często wielokrotnie, wyjaśniając, dlaczego chcieliby się z nim spotkać. Czy dziś taki sposób komunikacji mógłby funkcjonować, a nawet zachęcać niektórych widzów do jeszcze większego starania się, żeby dostać się na spektakl? Wydaje się że nie, na co dowodem może być obecna polityka Workcenter, która zmierza do większego otwarcia się na publiczność np. poprzez organizowanie otwartych prób ze śpiewem, a nawet przejawia się w większej dostępności pracy tego zespołu w sieci (fragmenty najnowszych przedstawień zamieszczone są na *youtube*). Choć tu można spierać się o to, czy renoma Grotowskiego równa się tej posiadanej dziś przez Workcenter. Jak wiadomo, reputacja w dużej stopniu zapewnia artyście

⁵⁶⁵

Rozmowa z Raúlem Iaizą przeprowadzona przeze mnie, 9.11.2015, Mediolan.

przychylność publiczności wobec różnych, nawet niepospolitych sposobów odbioru jego pracy.

Etyka pracy kultywowana przez środowisko teatrów studyjnych dotyczy dzisiaj bardziej pragmatycznych kwestii. Funkcjonuje to, co pomaga pracy, a nie to, co narzuca się z góry, by np. nadać poszukiwaniom jakąś tajemniczą aurę.

Akrobatyka jako jeden z elementów szkolenia aktorskiego była używana np. przez studentów Moskiewskiego Teatru Artystycznego. Obok innych ćwiczeń fizycznych, takich jak elementy tańca czy plastyka, miała korygować dysproporcje ciała aktora. Aktor zdaniem Stanisławskiego powinien pracować nad zgarbionymi plecami, krzywymi nogami czy zapadniętą piersią. Stanisławski pisał:

[...] Bo wady fizyczne w życiu zwykle uchodzą naszej uwagi. Stały się dla nas czymś normalnym, czymś, do czego przywykliśmy. Wiele jednak z tych wad cielesnych na scenie jest czymś niedopuszczalnym. W teatrze aktorowi przygląda się przez lornetki kilkusetosobowy tłum. Dlatego ciało, które pokazujemy widzom, musi być zdrowe, piękne, a jego ruchy – plastyczne i harmonijne⁵⁶⁶.

Stanisławski zwracał tu uwagę na dwa aspekty pracy z ćwiczeniami fizycznymi, z jednej strony chodziło o nadrobienie u aktora zaniedbań fizycznych prowadzących do atrofii pewnych partii ciała, z drugiej o dążenie do kształtowania sylwetki, uznawanej powszechnie za piękną, dobrze zbudowaną, proporcjonalną.

Obok myślenia o treningu akrobatycznym w kategoriach czysto fizycznych pojawiło się też u Stanisławskiego zupełnie inne spojrzenie na tego typu ćwiczenia. Stanisławski pisał:

Od dzisiaj do programu zajęć wprowadzamy akrobatykę. Jakkolwiek byłoby to dziwne, jest ona potrzebna aktorowi bardziej na użytek wewnętrzny niż zewnętrzny... Chodzi o chwile naszych największych wzlotów duchowych, o... natchnienie twórcze.

Państwa to dziwi? A ja spodziewam się, że akrobatyka wyrobi u państwa zdecydowanie.

Biada gimnastykowi, który przed salto mortale albo innym karkołomnym numerem zacznie się zastanawiać czy podoła zadaniu? Może się zabić! W takich chwilach nie wolno wątpić, nie wolno się namyślać, trzeba oddawać się w ręce przypadkowi, rzucać się jak do lodowatej wody! Co będzie, to będzie!

Dokładnie to samo musi robić aktor, kiedy zbliża się najmocniejszy, kulminacyjny moment roli. W takich chwilach kiedy „ryczy z bólu ranny łoś” z *Hamleta*, albo rozlega się „Jagonie, krwi!” z *Otella*, nie wolno się namyślać, wahać, zastanawiać, szykować, kontrolować. Trzeba działać, zdobywać takie miejsce z marszu. Tymczasem u większości aktorów wytworzyła się całkiem inna psychologia. Boją się mocnych momentów i już

⁵⁶⁶ Konstantin Stanisławski, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia, część 2: Praca nad sobą i swoją techniką wykonawczą*, przeł. Jerzy Czech, red. Grzegorz Ziółkowski, PWST im. Ludwika Solkiego w Krakowie, Kraków 2010, s. 12.

z daleka, zbliżając się do nich, pilnie się szykują. To wywołuje napięcia, które w kulminacyjnych momentach przeszkadzają się tak otworzyć, żeby całkowicie im się oddać⁵⁶⁷.

Stanisławskiego interesował potencjał psychologiczny ćwiczeń o charakterze fizycznym – z pozoru niezwiązanych z pracą twórczą. Na ten sam aspekt kładł silny nacisk Grotowski, który pracę z akrobacjami wykorzystywał m.in. do próby przekroczenia granic własnej cielesności i związanych z tym oporów.

Dla aktora Grotowskiego nie tyle ważne było dążenie do osiągnięcia idealnej sylwetki, co poszukiwanie metody, w której ciało by nie przeszkadzało, ale było doskonałym instrumentem swobodnego przepływu energii i procesów zachodzących wewnątrz. Niemniej aktor sprawny fizycznie był bliżej poszukiwanej przez Grotowskiego organiczności ciała i umysłu.

Grotowski w odróżnieniu od Stanisławskiego traktował ćwiczenia fizyczne nie tylko jako narzędzie pracy z emocjami aktora, ale dostrzegał w nich głębszy metafizyczny potencjał. Chodziło mu też o fizyczną manifestację sfery wewnętrznej aktora związaną z wyobraźnią, pamięcią i marzeniami.

Akrobatyka rozwinięta przez aktorów Teatru Laboratorium była inspirowana technikami wschodnimi, które traktują ćwiczenia fizyczne jako pomost pomiędzy duszą i ciałem. Nicola Savarese zauważa, że mostek – jedno z pierwszych ćwiczeń uprawianych przez aktorów Grotowskiego i Barby:

[...] jest także jednym z wstępnych ćwiczeń, których uczą się aktorzy orientalni: w indyjskim teatrze *kathakali*, w tańcu odissi, w operze pekińskiej. Dzięki temu ćwiczeniu aktor może nauczyć się, w jaki sposób napinać kręgosłup, jak działać, by kręgosłup stał się sterem, który kieruje i zawiaduje resztą ciała, jak zmusić go, by pracował przeciw jego naturalnemu pochyleniu do przodu⁵⁶⁸.

Swój trening akrobatyczny aktorzy Teatru Laboratorium budowali, inspirując się statycznymi pozycjami zwanymi w hatha jodze asanami. W jodze każda pozycja ma swój konkretny wpływ na formowanie ciała, pracę organów wewnętrznych, a także strumień wewnętrznej energii. Aktorzy poszukiwali sposobów ich ożywienia, czego efektem było płynne przechodzenie z jednej pozycji do drugiej.

⁵⁶⁷ Tamże, s. 14 i 15.

⁵⁶⁸ Nicola Savarese, *Trening i punkt wyjścia*, przeł. Agnieszka Jelewska-Michaś, [w:] *Sekretna sztuka aktora*, s. 262.

W projekcie „Regula” praca z akrobacjami odbywała się w podobny sposób. Najpierw aktorzy uczyli się poszczególnych pozycji, a później łączyli je w płynne ciągi. Silny akcent położony był też na tzw. akrobacje partnerskie, będące pokłosiem pracy Grotowskiego, Barby, i Gardzienic, a także współczesnych technik tańca.

W pracy wielu grup o podobnym rodowodzie co „Regula” trudno czasami jasno wskazać źródła tych ćwiczeń. Dzieje się tak dlatego, że coraz więcej zespołów pracuje lub pracowało z akrobacjami i wzbogaca tę pracę o swoje odkrycia. W Polsce akrobatyka została najpełniej rozwinięta przez zespół Gardzienice i Teatr Pieśń Kozła, którego liderzy byli wcześniej członkami zespołu prowadzonego przez Włodzimierza Staniewskiego. W Gardzienicach akrobacje traktowane były nie tylko jako sposób na wzmocnienie aktorskiego „ja” czy rozwinięcie sprawności fizycznej, ale przede wszystkim jako rodzaj treningu, na bazie którego powstają sceny teatralne, a także który sam w sobie jest zdarzeniem – to znaczy niepowtarzalnym spotkaniem między ludźmi, które może zostać potraktowane jako materiał twórczy. Gardzienice w szczególności rozwinęły zasady dotyczące pracy partnerskiej i grupowej z akrobacjami, a także asekuracji. Każde działanie z partnerem, które miało swoje zwieńczenie w ćwiczeniu akrobatycznym, poprzedzone było impulsem ze strony partnera, przekazywanym pchnięciem dłonią, palcami, biodrem lub za pomocą delikatnego pociągnięcia. Podstawowe ćwiczenie gardzienickie – wzięcie partnera na plecy – nie opierało się na wysiłku, i w praktyce wymagało niewielkiej siły fizycznej. Osoba o wiele drobniejsza była w stanie pracować z kimś o większej posturze. Sedno tej figury tkwiło bowiem w zgraniu impulsów płynących od jednego do drugiego partnera.

Będąc uczestniczką Akademii Teatralnej w Gardzienicach, pamiętam, że wykonywaliśmy akrobacje bardzo trudne, których później nie odważyłabym się powtórzyć, pracując sama z inną grupą. Sekretom powodzenia tego treningu była asekuracja osób dobrze zaznajomionych z ćwiczeniem i pełne zaufanie do partnerów. Trening akrobacji polegał więc nie tyle na nauce konkretnych ćwiczeń, co na nauce współpracy z innymi, gotowości do asekuracji partnera, ale także na otwarciu się i pozbyciu się strachu przed wykonaniem czegoś, co w pojedynkę nie byłoby możliwe.

Zasady partnerskiej współpracy były obecne również podczas pracy w projekcie „Regula”. Poziom znajomości ćwiczeń był tu różny, czasem młodemu, sprawnemu fizycznemu aktorowi za pierwszym razem udawało się stanąć na barku lub na głowie, a ktoś, kto od dawna znajdował się w zespole, nie potrafił wykonać tego ćwiczenia. Celem tego etapu pracy nie było osiągnięcie perfekcji w każdym ćwiczeniu czy znajomość jak największej liczby akrobacji. Iaiza podkreślał, że nie tworzy grupy cyrkowej, ważne

natomiast były próby podchodzenia do danego ćwiczenia, mierzenie się z nim, co nabierało wymiaru metaforycznego i dosłownego zarazem – mierzenia się z samym sobą, z własnymi blokadami i strachem.

Podkreślić należy również fakt, że włoscy aktorzy będący częścią projektu „Regula”, a także lider grupy nigdy nie pracowali z Gardzienicami. Znali akrobacje partnerskie poprzez linię tradycji wyznaczaną przez Odin Teatret. Świadczy to o niezwyklej skali przekazu, który dokonuje się dzisiaj samoistnie. W Brzezince – leśnej bazie Instytutu Grotowskiego, gdzie realizowany był projekt „Regula” – często spotykali się aktorzy różnej narodowości i różnym doświadczeniu, ale większość z nich zetknęła się z pracą z akrobacjami partnerskimi.

Pracując z wieloma grupami, spotkałam się wielokrotnie z sytuacją, w której aktorzy mówili: „ale przecież tego ćwiczenia nie wykonuje się w ten sposób, bo np. w Gardzienicach wykonywaliśmy to tak i tak”. Takie myślenie może być efektem chęci pozostania wiernym metodom swoich nauczycieli, co na pewnym etapie pracy jest słuszne. Obserwując jednak artystów, którym udało się stworzyć coś swojego, zauważyć można, że podążają oni za podstawowymi zasadami, które stoją za tego typu pracą, a szczególnie za wymogami bezpieczeństwa, rozwijając jednak ćwiczenia wedle swoich indywidualnych koncepcji artystycznych.

W przypadku Iaizy praca z akrobacjami miała w porównaniu np. z Gardzienicami o wiele bardziej techniczny i pragmatyczny charakter. Wiele czasu poświęcało się studiowaniu technik umożliwiających wykonanie danej pozycji. Na początku swojej działalności w Teatrze Madrugada Iaiza korzystał często z akrobacji w spektaklach plenerowych. Aspekt techniczny był więc kluczowy dla aktora, który musiał np. wykonać przewrót w przód na twardej ulicy.

Przemyślenia artysty dotyczące treningu akrobatycznego wciąż ewoluują. Obecnie Iaiza twierdzi, że trening ten ma sens, przede wszystkim jeśli reżyser tworzy sceny o charakterze akrobatycznym. Artysta ma jednak pewne wątpliwości co do tego, czy trening akrobatyczny traktowany jako narzędzie do rozwoju ogólnej techniki aktorskiej jest właściwym wyborem i czy akrobacje wykonywane przez młode sprawne osoby mają sens. Być może powodują tylko wzrost poczucia własnej wartości, który w pracy grupowej, w trakcie tworzenia spektaklu wcale nie pomaga?

Głębokie przeformułowanie myślenia o treningu aktora nastąpiło u Iaizy po rozpoczęciu w 2015 roku współpracy z aktorami z Teatru de La Abadia w Madrycie. Teatr ten porównać można do polskich teatrów repertuarowych, jego aktorzy opierają swoje rzemiosło

na kunszcie słowa. Cykliczne prace, które prowadzi Iaiza z tą grupą aktorów, pozwoliły mu ujrzeć problematykę ćwiczeń akrobatycznych w nowym świetle:

Kiedy wykonujesz trening akrobatyczny z aktorem już ukształtowanym, z aktorem, który nie jest młody, naprawdę możesz zrozumieć sens tych ćwiczeń. Pytam siebie, czy ma sens rozpoczynanie niektórych ćwiczeń z adeptami aktorstwa, którzy nie są uformowani. Grotowski pracował z profesjonalistami i z nimi próbował nowych sposobów treningu. To, co mówię, wydaje się banalne, ale wcześniej o tym nie pomyślałem. Czy naprawdę ma sens prowadzenie tego treningu z aktorami, którzy nie wiedzą jeszcze nic? Pytam siebie – jesteś pewny, że w ten sposób zostaną aktorami? Ćwiczenia akrobatyczne wykonywane przez młode zwinne ciała nic nie kosztują. Młody człowiek chce tylko, żeby mu się udało, to rodzaj nowej umiejętności, której on się uczy, zdobywa poczucie, że „może”, „potrafi”. Aktor, który ma czterdzieści czy pięćdziesiąt lat i ogromne doświadczenie aktorskie, podczas tego treningu nagle czuje strach, czuje, że się ośmiesza, albo że naprawdę nie będzie w stanie tego wykonać – oto powód i sens! Takich emocji nie widziałem u młodych aktorów. Byłem świadkiem, kiedy doświadczony niemłody aktor, wykonując proste stanie na barkach swojego kolegi zaczął płakać, bo wydawało mu się, że to, co właśnie zrobił, było niemożliwe. Aktorzy ci decydują się jednak na to, bo szanują mnie jako prowadzącego i decydują się na tę wędrówkę razem ze mną. Dzień, w którym uda im się wykonać „salto”, równa się wybuchowi wulkanu. Coś w ich umyśle zmienia się, a jednocześnie zmienia się ich ciało⁵⁶⁹.

Kluczową sprawą poruszoną w powyższym cytacie jest kwestia wyboru odpowiedniego treningu dla osób kształcących się w zawodzie aktora. Mowa tu raczej o ludziach, którzy nie realizują programu jakiejś szkoły teatralnej, ale budują swoje rzemiosło w oparciu o różne doświadczenia, takie jak udział w warsztatach teatralnych czy tworzenie spektakli w ramach teatrów nieoficjalnych. Artysta skłania się tu do bardziej tradycyjnych metod pracy z adeptem aktorstwa, czyli pracy z tekstem. Według Iaizy proporcje pomiędzy pracą fizyczną a pracą ze słowem powinny zostać zachowane.

Pamiętam, że na początku moich poszukiwań teatralnych odczuwałam ogromny strach przed wszelkiego typu akrobacjami. Widząc kogoś, kto wykonywał stanie na głowie, mówiłam sobie – ja nigdy tego nie zrobię – przecież nie muszę stać na głowie, by być aktorką! Porównując się jednak z innymi aktorami, których spotykałam w pracy warsztatowej, stopniowo nabrałam chęci do zdobycia także tej umiejętności. Po kilku latach trening akrobatyczny stał się moim ulubionym typem treningu, strach zniknął, zastąpiła go chęć nauczenia się kolejnych trudnych ewolucji. Stając się członkinią projektu „Regula”, nie miałam żadnych oporów przed tym etapem pracy, zdobyłam natomiast większą świadomość tego, jak wykonywane są poszczególne ćwiczenia. Pamiętam, że starsi członkowie naszej

⁵⁶⁹

Rozmowa z Raúlem Iaizą przeprowadzona przeze mnie, 9.11.2015, Mediolan.

grupy mieli więcej problemów, główną barierą, która stopowała niektórych uczestników, był brak zaufania do partnera.

5.5 Rytm i temporytm – zarys tendencji

Rozumienie rytmu jest wśród muzykologów kwestią sporną⁵⁷⁰. Interpretując źródłosłów słowa „rytm”, które wywodzi się od starogreckiego *rhythmós*, napotykamy na zasadniczą sprzeczność. Badacze⁵⁷¹ często powołują się na czasownik *rhéo* – „biec, płynąć”, ale pojawia się też druga interpretacja, która wskazuje na całkiem inny wyraz źródłowy *rysmos* – „prawidło, zasada”⁵⁷². Jeszcze większe różnice w rozumieniu tego pojęcia pojawiają się, gdy weźmiemy pod uwagę zróżnicowaną pod względem pojmowania muzyki mapę świata⁵⁷³. Sanskryckie *tāla*, oznaczające rytm, odnosi się do takich wyrazów, jak: poziom, płaszczyzna, płaska powierzchnia, podstawa, grunt, powierzchnia dłoni, podeszwa stopy i klaskanie. Natalia Wojnakowska w artykule *Rytm w klasycznych tradycjach muzycznych Europy i Indii – rys teoretyczny i historyczny* zwraca uwagę, że *tāla* implikuje związek z praktyką wykonawczą: Śaṅgadeva, autor trzynastowiecznego traktatu o muzyce, pisze:

Wiarygodne traktaty wywodzą słowo *tāla* od pierwiastka [*tal*] z przyrostkiem -a (*yañ*) w znaczeniu równej podstawy (*tāla*) i mocnego utwierdzenia [...]. Przeto pieśń, gra instrumentalna i taniec [czyli trzy komponenty *saṃgīta*] są mocno utwierdzone w rytmie⁵⁷⁴.

Również Platon wskazywał na nierozłączność rytmu z ruchem – „porządek w ruchach nazywa się rytmem”⁵⁷⁵, który w połączeniu z muzyką tworzył choreę.

W teatrze rytm jest interpretowany w nieco odmienny sposób niż proponuje podejście muzykologiczne, w uproszczeniu definiujące rytm jako odległość czasową jednego dźwięku od drugiego. Rytm w spektaklu w większości przypadków związany jest z użyciem przez

⁵⁷⁰ Zob. Natalia Wojnakowska, *Rytm w klasycznych tradycjach muzycznych Europy i Indii – rys teoretyczny i historyczny*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2013 nr 8, s. 235–262.

⁵⁷¹ Por. Mieczysława Demska-Trębacz, *Czas – przestrzeń – rytm. Wykłady lubelskie*, Wydawnictwo „Polihymnia”, Lublin 2005, s. 15; Curt Sachs, *Rhythm and tempo. A study in music history*, New York, Columbia University Press, 1988, s. 13.

⁵⁷² Natalia Wojnakowska przywołuje opinię Wernera Jaegera: „podstawowe [...] wyobrażenie, które ich [starożytnych Greków] doprowadziło do odkrycia rytmu w muzyce i tańcu, również nie będzie wyobrażeniem płynności. Ale wręcz przeciwnie, stałości i wyraźnego ograniczenia ruchu”, cyt. za: Werner Jaeger, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, przeł. Marian Plezia, Henryk Bednarek, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

⁵⁷³ Por. Natalia Wojnakowska, *Rytm w klasycznych tradycjach muzycznych Europy i Indii*.

⁵⁷⁴ Cyt. za: tamże, s. 242.

⁵⁷⁵ Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, cyt. za: Mieczysława Demska-Trębacz, *Czas – przestrzeń – rytm*, s. 16.

aktora ruchu i wypowiedzi. Nie istnieją działania lub wypowiedzi aktorskie, które nie byłyby wyrazem jakiegoś rytmu⁵⁷⁶. Barba pisze: „Aktor lub tancerz to osoba, która umie rzeźbić czas. Ściślej rzeźbi w rytmie, rozszerzając lub kurcząc swoje działania”⁵⁷⁷. Barba zwraca też uwagę na to, że „rytm nie istnieje, jeśli nie istnieje świadomość ciszy i pauzy, a dwa rytmy różnią się od siebie nie ze względu na wytwarzany dźwięk czy hałas, ale ze względu na sposób organizacji momentów ciszy i pauz”⁵⁷⁸. W tej definicji Barba zbliża rozumienie rytmu do tego, które stosuje się w muzyce i które akcentuje organizację czasową pojedynczego aktu rytmicznego.

Stanisławski zwraca z kolei uwagę na całkiem inny aspekt rytmu, zespalać go z pojęciem tempa. Opisując pracę aktora z rytmem, wprowadził pojęcie temporytmu, na które składało się tempo wewnętrzne (związane z myślą) i zewnętrzne (związane z działaniem aktorskim). Jego uczeń, Michaił Czechow, opisywał temporytm w następujący sposób:

[...] Tempo wewnętrzne może być zdefiniowane jako nagła albo powolna zmiana myśli, obrazów, uczuć, chęci, bodźców itd. Tempo zewnętrzne wyraża się w szybkich albo powolnych działaniach i mowie. Skontrastowane tempa zewnętrzne i wewnętrzne mogą biec równolegle na scenie. Na przykład ktoś może niecierpliwie na kogoś czy na coś czekać: w jego głowie obrazy następują po sobie w szybkim tempie, myśli i pragnienia zapalają się w jego głowie, goniąc jedno drugie, pojawiając się i znikając; jego wola jest poruszona w najwyższym stopniu; a mimo to, w tym samym czasie, ten ktoś może tak się kontrolować, że jego zachowanie zewnętrzne, jego ruchy i mowa, wydają się spokojne i powolne. Zewnętrzne wolne tempo może płynąć równolegle z szybkim tempem wewnętrznym i na odwrót⁵⁷⁹.

Tak rozumiany temporytm jest źródłem kontrastów i kontrapunktów działań wykonywanych przez aktora, a także podstawowym środkiem reżyserskim pozwalającym budować napięcie sceniczne i kierować uwagę widza.

Stanisławski pod koniec swoich poszukiwań doszedł do wniosku, że najtrudniej zwabić i powtórzyć na scenie uczucia aktora. Istniało wiele sztuczek, które mogły pomóc aktorowi przywołać daną emocję, ale nie było pewności, czy ta podda się woli aktora. Stanisławski pisał:

Szczęśliwi muzycy i śpiewacy i tancerze! Czy to w chórze, czy w orkiestrze – mają metronom, dyrygenta! Zagadnienie temporytmu jest opracowane, doskonale więc znają oni jego wyjątkowe znaczenie w

⁵⁷⁶ Rytmem naznaczony jest też teatr bez aktorów. Wydaje się, że wszystko, co zostaje umieszczone na scenie, nawet nieruchome światło, pusta przestrzeń, wybrzmiewa jakimś rytmem.

⁵⁷⁷ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Rytm*, przeł. Iwona Kurz [w:] *Sekretna sztuka aktora*, s. 205.

⁵⁷⁸ Tamże.

⁵⁷⁹ Cyt. za: Eugenio Barba, *Canoe z papieru*, s. 123.

twórczości. Mają też poniekąd gwarancję, że wykonują utwór wiernie – tempo i metrum są przecież zapisane w partyturze i regulowane przez dyrygenta.

Co innego u nas. Metrum jest dobrze zbadane tylko jeśli chodzi o formę wierszową. Co do reszty – nie mamy ani reguł, ani metronomu, ani nut, ani drukowanej partytury, ani dyrygenta, jak w muzyce. Właśnie dlatego ta sama sztuka każdego dnia grana jest w innym tempie i rytmie⁵⁸⁰.

Częściową⁵⁸¹ odpowiedzią na jego wątpliwości dotyczące pracy z przeżywaniem i precyzyjnym wykonaniem roli było odkrycie temporytmu. Uważał bowiem, że narzucony temporytm tekstu czy działania jest w stanie automatycznie wywoływać wewnętrzne przeżycia i uczucia w aktorze.

Dysponujemy bezpośrednimi impulsami dla każdego z motorów naszego życia psychicznego. Na intelekt bezpośrednio działają: słowo, tekst, myśl, wyobrażenia, będące podstawą poglądów. Na wolę (pragnienia) bezpośrednio działają: zadanie naczelne, zadania, główny nurt działań. Na uczucia zaś bezpośrednio działa temporytm⁵⁸².

Stanisławski upatrywał w temporytmie rodzaj obiektywnego narzędzia, który pomagał aktorowi wywołać pożądaną emocję. Grotowski rozwinął te poszukiwania w zupełnie innym kontekście – pracując w Pontederze z bardzo starymi pieśniami, odkrył, że wewnętrzny proces aktora można oprzeć na określonych wibracjach i rytmach pieśni.

5.5.1 Rytm w treningu Reguli (prowadzący Raúl Iaiza)

W tej części treningu aktor uczył się systematyzować swoją wiedzę dotyczącą pracy z rytmem, rozwijał poczucie rytmu, koordynację ciała i koncentrację.

Moje pierwsze zetknięcie z ćwiczeniami rytmicznymi było druzgoczące. Nie potrafiłam wykonać razem z grupą podstawowego ćwiczenia, co wiązało się z brakiem umiejętności skoordynowania pracy rąk i nóg. Moje niezadowolenie było jeszcze większe, gdyż wydawało mi się, że nie mam problemów z poczuciem rytmu – radziłam sobie przecież z muzyką i tańcem. Z czasem zrozumiałam, że myliłam pojęcie rytmu z różnorodnością tempa, z dynamiką, jakością ruchu związaną ze słyszaną muzyką. Pojmowałam rytm w jego ogólnym sensie, odnosząc go np. do rytmu sceny, w której niektóre momenty są szybsze, a

⁵⁸⁰ Konstantin Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, cz. 2, s. 202.

⁵⁸¹ Częściowa dlatego, że nie wystarczyło narzucić aktorowi odpowiedni temporytm, by ten ożywił wszystkie wewnętrzne uczucia. Zdaniem Stanisławskiego, metoda ta działała, gdy aktor potrafił nasycić doskonale opanowaną zewnętrzną formę tekstu wewnętrznym temporytmem, por. tamże, s. 239.

⁵⁸² Konstantin Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, cz. 2, s. 235.

inne wolniejsze, wszystko po to, by to, co się robi, nie było monotonne, a tym samym żywe dla mnie i odbierane jako takie przez osobę, która na to patrzy. W projekcie „Regula” pracowano z rytmem nie tyle w sensie teatralnym, co muzycznym – zrozumiałam więc, że rytm jest powtarzalną strukturą zapisaną w odcinku czasu, realizowaną przez dźwięki lub działania, a tempo jest jego częścią. Część treningu poświęcona temu zagadnieniu przygotowywała aktora nie tylko do pracy scenicznej, ale także do pracy *stricte* muzycznej – śpiewania pieśni, podążania za instrumentem, improwizacji rytmicznej nakładającej się na utwór muzyczny, wykonania tekstu, który wpisany był w czas wykonywanej pieśni.

We współczesnym teatrze reżyserzy często korzystają z metronomu albo muzyki granej na żywo, która niewątpliwie pomaga aktorowi uzyskać precyzję tempa scenicznego.

W omawianej przeze mnie pracy teatrów studyjnych inspirujących się spuścizną Grotowskiego czy pracą Odin Teatret jedną z podstawowych materii spektaklu jest muzyka wykonywana na żywo przez aktorów a nie profesjonalnych muzyków, będąca tylko akompaniamentem dla sceny. Reżyserzy w tych teatrach muszą więc szukać różnych alternatywnych metod pracy z rytmem. W odróżnieniu od klasycznych sposobów studiowania rytmu – takich, jak: użycie metronomu, liczenie, podążanie za nutami, nauka gry na instrumencie, ewentualnie wybijanie rytmu ręką, palcami lub stopą – do zrozumienia rytmu używają całego ciała, a także głos aktorów, z którymi pracują.

Wspomniałam wcześniej, że rytm z punktu widzenia muzykologicznego jest odległością czasową jednego dźwięku od drugiego. Trening prowadzony w ramach „Reguli” zamieniał tę abstrakcyjną definicję w praktykę. W części poświęconej rytmowi Iaiza odwoływał się do sposobu pracy, którego nauczył się od Maria Barzaghiego – wykonawcy *kathakali*, opartego na indyjskim sposobie pracy z rytmem, dokonując jednak wielu uproszczeń.

Iaiza posługiwał się metodą tworzenia struktur składających się z sekwencji rytmicznych wykonywanych za pomocą kłaśnieć i tupnięć. Każdemu ruchowi stopy towarzyszyła sylaba „um”, a kłaśnięciu „pa”. Akcent przypadał na stopę, a dźwiękowi nieakcentowanemu odpowiadało kłaśnięcie, choć czasem akcent ulegał przesunięciu.

Poszczególne etapy pracy z rytmem wyglądały w następujący sposób:

a. Faza pierwsza: nauka pojedynczych rytmów.

Najmniejsza jednostka rytmu odpowiadała pojedynczej sylabie. Pojedynczy rytm mógł być parzysty lub trójdzielny:

um pa um pa (1, 2, 1, 2)

um pa um pa (1, 2, 1, 2) podwójne tempo rytmu podstawowego

um pa pa **um** pa pa (1, 2, 3, 1, 2, 3) rytm na trzy

um pa pa pa (1, 2, 3, 4) z akcentem na pierwszą sylabę um

um **pa** um pa um pa (1, 2, 1, 2, 1, 2) z przesunięciem akcentu na drugą sylabę (synkopa)

um pa **pa** um pa (1, 2, 2, 1, 2) z przesunięciem akcentu na trzecią sylabę (synkopa)

um pa **um** pa um pa (1, 2, 1, 2, 1, 2) z akcentem na drugie um

b. Faza druga: Ciągi rytmów.

Łączenie pojedynczych rytmów w dłuższe sekwencje, przy czym sekwencją mógł być ten sam rytm, który ulegał powtórzeniu (zazwyczaj powtórzeń było cztery lub osiem, ale liczba ta mogła się zmieniać). Przykładowo sekwencja tego samego rytmu powtórzonego cztery razy wyglądała w następujący sposób:

um pa um pa/ um pa um pa/ um pa um pa/ um pa um pa (powtórzony czterokrotnie)

lub np. dwie różne sekwencje połączone w mini strukturę zakończone akcentem na um:

um pa um pa/ um pa um pa/ um pa um pa/ um pa um pa/ um pa pa pa/ um pa pa pa/um pa pa pa/ um pa pa pa/ um

c. Faza trzecia: Improwizacje.

Kiedy grupa opanowała pojedyncze sekwencje rytmiczne, lider zaczynał łączyć je w ciągi i zmieniać kolejność. Dalszym rozwinięciem tego ćwiczenia była praca z dwoma grupami, które wykonywały w tym samym czasie dwie różne struktury rytmiczne. Połączenie tupnięć i kłaśnień obu grup wykonujących różne struktury tworzyło w przestrzeni echo muzyczne.

Na tym etapie pracy ćwiczenia rytmiczne zamieniały się w rodzaj zabawy czy zawodów rytmicznych. Aktor potrafił już zapamiętać kolejność rytmów, wykonać je, koordynując prawidłowo pracę rąk i nóg, skoncentrować się na tyle, by nie pomylić dźwięków pochodzących od innej grupy, realizującej odmienną sekwencję.

Ciągi rytmiczne wykonywane były na początku w jednej linii, później dochodził ruch w całej przestrzeni sali. Tupnięcia w miejscu zastępowane były dłuższymi krokami, a nawet skokami. Zespół mógł wykonywać „balans przestrzeni” polegający na równomiernym wypełnianiu sali przez uczestników z zachowaniem swojego ciągu rytmicznego.

W strukturach rytmicznych lider stosował różne wariacje: ustalał np., że czwarte „um pa um pa um pa”, w ciągu, w którym są cztery powtórzenia, wykonywane będzie tylko za pomocą głosu bez tupnięć i kłaśnień albo zupełnie bezgłośnie. Klasyczne tupnięcie i klaskanie mogło być też zastąpione innym ruchem, np. uderzeniem w klatkę piersiową, w głowę, wysłanie impulsu w stronę partnera. W tej części dochodziło do zamiany ruchu na dźwięk i dźwięku na ruch.

Nauka struktur rytmicznych wymagała początkowo od wykonawcy dużej koncentracji, liczenia w myślach, z czasem wykonywanie ich i podążanie za rytmem stawało się intuicyjne.

Nauka rytmu w projekcie miała również swoje głębokie przełożenie na sceniczną twórczość aktora. Aktor tworzący scenę musi opanować wiele detali, wpisać je na oś czasu swojej sceny. Nawet jeśli czas sceny nie jest uporządkowany, tak jak upływający czas w wyabstrahowanej strukturze rytmicznej, musi on być wymierzany precyzyjnie. Wielokrotne powtarzanie takiego układu sprawia, że aktor porusza się z łatwością w swoim świecie detali (małych działań, ale też intencji kryjących się w ich wnętrzu) i może przekraczać automatyzm takich działań na tej samej zasadzie, na jakiej aktor może improwizować w ramach struktury rytmicznej.

W trakcie warsztatów *Bottega d'azione*, które odbyły się w Mediolanie (7–8.11.2015) Iaiza tłumaczył, że ćwiczenia rytmiczne pozwalają pracować również z plastyką ciała i różnymi poziomami jego organizacji:

Używając rytmicznej gramatyki, odkrywam, że moje nogi nie współpracują z rękoma. Patrząc na ten problem z zewnątrz, jasne jest, że to kwestia natury plastycznej, którą dostrzegam, posługując się ćwiczeniami rytmicznymi. Porównać to można do treningu śpiewu, my nie śpiewamy, żeby dawać koncerty. Ucząc śpiewu, dowiaduję się, na czym polega percepcja aktorska, odkrywam, że w tej pieśni lepiej słyszę, w tej gorzej, w tej pieśni można włączyć cheironomię. Więc informacje, które otrzymuję z treningu rytmicznego, dotyczą bardziej plastyki i poziomu organizacji ciała, bo my nie będziemy tworzyć spektakli opartych na samym rytmie, tak jak grupa STOMP. Te ćwiczenia nie mają waloru artystycznego, chyba, że chcesz użyć je w spektaklu, wtedy musisz wejść na inny poziom⁵⁸³.

Praca rytmiczna stanowi ważne narzędzie rozwoju aktorskiego, nie tylko z punktu widzenia muzycznego, ale również – co pokazuje powyższy cytat – koordynacji ruchowej. Ma to duże znaczenie dla pracy aktora na scenie, który przygotowując partyturę sceniczną musi pogodzić pracę z działaniami fizycznymi, z tekstem i swoimi intencjami.

5.6 Muzyka w „Reguli” – *hear training*

U podstaw treningu muzycznego zwanego przez Iaizę *hear training* tkwiły pytania: w jaki sposób aktor niemający wykształcenia muzycznego może pracować z muzyką?, czym różni się muzyka wykonywana przez aktora od muzyki wykonywanej przez profesjonalnego

⁵⁸³

Rozmowa z Raúlem Iaizą przeprowadzona przeze mnie, 9.11.2015, Mediolan.

muzyka?, jak obecność różnych form muzyki: śpiewu solowego, grupowego, gry na instrumencie może przełożyć się na aktorski proces twórczy?

W projekcie „Regula” pierwszy etap *hear training* dotyczył rozśpiewania, które odbywało się poprzez praktykowanie różnego rodzaju prostych melodycznie piosenek (włoskich, argentyńskich, hiszpańskich i afrykańskich). Grupa siedziała w kole lub stała, powtarzając poszczególne fragmenty pieśni za liderem. Niektóre z nich dzielone były potem na dwa, trzy lub cztery głosy. Przykładową piosenką śpiewaną w trakcie rozgrzewki była argentyńska melodia tradycyjna *La gota cava la piedra*, w której los śpiewającego porównywany jest do losu ślepego motyla: *Como ciega mariposa / Alredeor de la vela / pobrecita, ay, / mi fortuna* („Jak ślepy motyl / latający wokół żagla / tak biedne moje przeznaczenie”). Pod koniec lekcji zazwyczaj rozdawane były skopiowane teksty utworów. Wybór repertuaru nie był podyktowany, jak mogłoby się wydawać, potrzebą odwołania do różnych źródeł etnicznych, ale był rezultatem konkretnej logiki pedagogicznej. To znaczy, że wybrane pieśni pozwalały rozwijać konkretne aspekty pracy z głosem. Przykładowo melodia pochodząca z Kuby „*E li si me luan de, e li si me luan de, onom don ge, aj ju lian gan do e*”, wymagała wyśpiewania wszystkich zróżnicowanych spółgłosek, a dzięki temu pozwalała zrozumieć aktorowi, jak praca ze spółgłoskami wpływa na użycie rezonatorów. Śpiewając tylko dwie pierwsze sylaby: „E li”, odnosiło się wrażenie, że drugi dźwięk, dzięki obecności głoski „l”, znajduje się wyżej od pierwszego, w rzeczywistości po odjęciu spółgłosek i zostawieniu samego „e i” słychać było, że dźwięki te znajdują się na tej samej wysokości. Ta sama pieśń wyśpiewana tylko na samych samogłoskach sprawiała wrażenie „płaskiej”, aktor doświadczał więc tego, jak zmienia się głos, jego barwa i miejsce, które wibruje w ciele, dzięki użyciu konkretnych głosek. Oprócz praktyki z rezonatorami, pieśni używane przez laizę stanowiły narzędzie do zrozumienia, na czym polega harmonia dwóch głosów, inne z kolei służyły np. do ćwiczenia cheironomii, czyli poszukiwania przedłużenia dźwięku za pomocą ruchu rąk.

Głos w treningu „Reguli” ćwiczony był odmiennie niż w klasycznym nauczaniu śpiewu, w uproszczeniu polegającym na powtarzaniu ćwiczeń melodycznych, oddechowych, rozluźniających i dykcyjno-impostacyjnych. W pracy artysty operowego i wykonawcy muzyki popularnej, pomimo wielu oczywistych różnic, cel ćwiczeń pozostaje ten sam – osiągnięcie czystego brzmienia, wzmocnienie i poszerzenie skali, a także wyszlifowanie lub podkreślenie barwy głosu. Częstym problemem aktorów, którzy ćwiczą głos naśladowując klasyczne metody pracy, jest problem z nierozluźnioną krtanią. Klasyczne ćwiczenia głosowe

– co potwierdza wielu profesjonalnych śpiewaków – sprawdzają się, gdy stosuje się je przez dłuższy czas, dostosowując ich formę do indywidualnych uwarunkowań głosu. Metoda stosowana przez laizę polegała, w pierwszej kolejności, na nauce pieśni ze słuchu. Takie podejście często pozwalało uniknąć problemów z nierozluźnioną krtanią i przeforsowanym głosem. Sprawdzała się prosta reguła, polegająca na tym, że aktorowi śpiewającemu w grupie łatwiej było zapomnieć o swoich mankamentach, poddać się energii grupowego śpiewu, spróbować dostosować się do linii melodycznej. Podobny wzór zachowania można zaobserwować podczas treningu akrobatycznego, w którym aktorzy wykonują trudne ewolucje, nie będąc akrobatami – wszystko dzięki współpracy z zespołem i otwartej postawie.

Metoda umuzykalniania w ramach projektu „Regula” nawiązywała do nieklasycznych metod nauczania śpiewu. Powtarzanie oparte na słuchaniu, a nie odczycie nut, stosowane jest w procesie umuzykalniania dzieci i uważane za najbardziej naturalny sposób śpiewania⁵⁸⁴. Takie same wyznaczniki stoją u podstaw śpiewu tradycyjnego. Transmisja możliwa jest dzięki tzw. metodzie ustnej – przekazowi bezpośrednio od źródła, którym jest nauczyciel, ktoś z rodziny, sąsiad. Stąd śpiewacy tradycyjni niejednokrotnie nie znają zapisu nutowego.

Fenomen wspólnego śpiewu rozniecał w aktorze chęć dalszego studiowania muzyki, a przede wszystkim pracy nad swoim głosem. Z czasem pojawiała się potrzeba poznania zagadnień muzycznych – uzyskania świadomości swojej skali, tembru, zrozumienia, jak zbudowana jest pieśń i jaki kontekst historyczny przywołuje. Tego dotyczył kolejny etap *hear training*.

Jednym z ważniejszych obszarów poszukiwań „Reguli” była nauka pieśni ze zbioru *Laudario di Cortona*.

W przypadku laud nie można mówić o przekazie bezpośrednim śpiewu – mamy bowiem do czynienia z pieśniami, które zostały odnalezione po wielu wiekach zapomnienia, i gdyby nie ich zapis nutowy, nie wiadomo byłoby, jaka jest ich melodia. Pamiętać należy jednak o tym, że pieśni te oryginalnie należały do ludu, a naturalnym sposobem ich poznawania był przekaz bezpośredni.

Zbiór *Laudario di Cortona* został odkryty w roku 1876 przez Girolama Manciniego w Bibliotece Akademii Etruskiej w Cortonie. Laudy stworzone zostały przez bractwa świecko-chrześcijańskie utworzone w Umbrii i Toskanii w XII i XIII wieku. Stowarzyszenia te pragnęły wyrażać swoje uwielbienie dla Boga poza kontekstem liturgicznym, modląc się i

⁵⁸⁴ Zob. Jadwiga Uchyla-Zroski, *Muzyka i muzykowanie*, [w:] *Dziecko w świecie sztuki*, red. Bronisława Dymara, Impuls, Kraków 1996, s. 123.

wykonując proste pieśni chóralne. Badacze uznają⁵⁸⁵, że pierwotnie termin „lauda” związany był z liturgią. Słowo *laus* zastępowało w trakcie liturgii zaśpiew „alleluja”, *laudes* z kolei oznaczało drugą godzinę z ośmiogodzinnego porządku modlitw znanego w chrześcijaństwie Liturgią Godzin, a także numer psalmów 148, 149 i 150.

Manuskrypt *Laudario di Cortona* należał pierwotnie do Braci Świętej Marii od Laud, następnie przechowywał go Brat Elia z Cortony – jeden z pierwszych franciszkanów i propagatorów jego myśli. Dzięki jego staraniom pomiędzy 1245 a 1253 rokiem w Cortonie został wybudowany kościół Świętego Franciszka.

Pergaminowy wolumin *Laudario di Cortona* liczy 171 stron i jest dzielony na dwie części. Pierwsza zawiera 45 laud z tekstem i zapisem muzycznym (z wyjątkiem piątej laudy *Ave Maria gratia plena*). Pozostała, późniejsza część manuskryptu zawiera 19 laud pozbawionych zapisu muzycznego i dwie laudy *Benedicti e'llaudati* i *Salutiam divotamente* z zapisem muzycznym, dołączone do księgi jeszcze później. Laudy można podzielić na dziękczynno-chwalebne, opiewające postać Matki Boskiej (pierwszych 16 laud i ostatnia 47) i drugą grupę zawierającą laudy ważne z punktu widzenia chrześcijańskiego kalendarza obrzędowego (śpiewane przy okazji Bożego Narodzenia, Zmartwychwstania czy Wniebowstąpienia, laudy 19–32), pozostałe śledzą losy bohaterów biblijnych, m.in. Marii Magdaleny (lauda 18 i 40), Świętego Franciszka (laudy 37 i 38) i Apostołów (lauda 46).

Laudy były niezwykle nośne wśród wierzących ze względu na obecny w nich język *volgare* – włoski język świecki, który z czasem wyparł łacinę na Półwyspie Apenińskim. Wartość manuskryptu podnosi dodatkowo fakt, że jest on najstarszym znanym zapisem pieśni w *volgare*, a tym samym cennym świadectwem historycznym kształtującego się dopiero języka.

W projekcie „Regula” aktorzy poznawali laudy na dwa sposoby: bezpośrednio od lidera projektu i z nagrań⁵⁸⁶ (szczególnie gdy opracowywali je indywidualnie). Na wzór średniowiecznych bractw lider projektu nazywał grupę *Ludi Laudes* – Ludzie Laud.

Śpiewanie laud odbywało się pojedynczo lub w chórze, dzielonym na trzy lub cztery głosy. Z czasem Iaiza ustanowił stały porządek laud, który stał się podstawą do budowania struktury dramatycznej.

Kompozycja muzyczna laud przewiduje partie solowe i mniejsze partie chóralne, a także fragmenty o wiele prostsze melodycznie i łatwe do zapamiętania. W tym celu w laudach

⁵⁸⁵ *Laudario di Cortona. Facsimili e testi*, oprac. Edoardo Mirri, Michele Lanari, Adolfo Broegg, Micrologus 2000.

⁵⁸⁶ Najbardziej znane opracowanie muzyczne *Laudario di Cortona* dokonane zostało przez zespół Micrologus.

zastosowane zostały figury retoryczne, m.in.: *capfinidad* – rodzaj powtórzenia, w którym pierwszy wyraz wersu jest taki sam, jak wyraz zamykający wers poprzedni; a także częste zastosowanie rymów padających na ostatni wyraz w pierwszych trzech wersach zwrotki, będące cechą charakterystyczną tzw. wiersza zajaleskiego⁵⁸⁷ należącego do kultury sefardyjskiej.

Zapis muzyczny laud ograniczony jest do wskazania wysokości nut, bez podania ich wartości (tzw. zapis kwadratowy – *neuma quadrata*).

W projekcie „Regula” laudy śpiewane były przez aktorów z zachowaniem różnorodności tembralnej, podobnie jak w śpiewie tradycyjnym⁵⁸⁸.

Mówiąc o laudach trzeba też pamiętać, że pierwotnie śpiew ten był śpiewaną modlitwą, wyrażającą dziękczynienie wobec Boga i innych postaci biblijnych, a także – opowiadał historię, przybliżając Pismo Święte i zaspakajając ciekawość prostych ludzi.

5.6.1 Instrument a twórczość sceniczna

Obie formy edukacji muzycznej: ogólne kształcenie gustu i słuchu muzycznego – i z drugiej strony – nauka wykonywania pieśni odbywały się równolegle, wzajemnie się dopełniając. Trzecim rodzajem pracy rozwijającym zdolności muzyczne była nauka gry na instrumencie. Iaiza zaznaczał wielokrotnie, że aktor powinien myśleć o grze na instrumencie w innych kategoriach niż profesjonalny muzyk, który kształci się przez wiele lat. Aktor już po roku, dwóch latach ćwiczeń powinien być w stanie wykorzystać grę na instrumencie dla potrzeb scenicznych:

Aktor nie może studiować gry na instrumencie przez siedem lat, by potem przetłumaczyć wszystko na język aktorski. Musi praktycznie od razu, po pierwszym, drugim roku, wiedzieć jak przełożyć tę umiejętność na potrzeby sceny, posługując się metodami bardziej plastycznymi, bardziej niekonwencjonalnymi. [...] Trzeba myśleć jak ci wszyscy muzycy, którzy grają bardzo dobrze, bez studiowania muzyki, grają dobrze ponieważ nauczyli się przez powtarzanie, dzięki swojemu uporowi. Tacy artyści wymyślają nowe kompozycje, nie wiedząc, jak zapisywać i odczytywać nuty. Ich rozwój wychodzi bowiem od słuchania i praktyki⁵⁸⁹.

⁵⁸⁷ *Lo zajal* jest formą poetycką stworzoną przez kultury arabsko-romańskie, w których religia islamu mieszała się z chrześcijańską. Początek tego fermentu kulturowego miał miejsce po zwycięstwie Arabów w Zallaqa w Andaluzji w 1086 roku.

⁵⁸⁸ W klasycznym śpiewie chóralnym zachodzi zjawisko unifikacji barw, natomiast w śpiewie tradycyjnym – przeciwnie, dąży się do odnalezienia naturalnego głosu, stąd śpiew ten nazywany jest często „naturalnym” lub „białym”.

⁵⁸⁹ Rozmowa z Raúlem Iaizą przeprowadzona przeze mnie, 12 kwietnia 2015 r., Livorno.

Dla lidera projektu aktor uczący się gry na instrumencie ma przede wszystkim poszukiwać praktycznego przełożenia tej umiejętności na twórczość sceniczną. Przykładowo aktor mógł grać fragment jakiegoś utworu, a potem porzucić instrument i zacząć mówić tekst lub rozpocząć działanie. Serena Magazzeni, najmłodsza uczestniczka projektu, przygotowywała etiudę z użyciem małego akordeonu, przeplatając grę sceniczną wesołą melodią przygrywaną co jakiś czas na tym instrumencie. Taki sposób pracy wymagał od niej nie tylko umiejętności muzycznych, ale także poszukiwania rozwiązań plastyczno-przestrzennych: odłożenia instrumentu, założenia go z powrotem – wszystkie te czynności w jej wykonaniu stawały się częścią akcji teatralnej. Maciej Zakrzewski opracował z kolei fragment własnej melodii granej na ormiańskim duduku, który stał się potem częścią struktury dramatyczno-muzycznej *Amare in Nullo core*.

W projekcie „Regula” głównym instrumentem, którym posługiwał się lider, a także niektórzy aktorzy było indyjskie harmonium. Instrument ten pojawił się w pracy zespołu po rozpoczęciu projektu w Polsce, za sprawą Macieja Zakrzewskiego, i stał się stałą częścią treningu muzycznego poświęconego laudom, a także bazą muzyczną struktury *Amare in Nullo core*. W Polsce wiele grup teatralnych używało harmonium w spektaklach, głównie ze względu na jego walory akompaniatorskie (m.in. Gardzienice, Teatr Pieśń Kozła, Teatr Rosa). Swego rodzaju moda na harmonium rozpoczęła się po użyciu tego instrumentu przez Gardzienice w spektaklu *Metamorfozy* przez angielską aktorkę Annę Helenę McLean, a także za sprawą Mariany Sadovskiej – ukraińskiej artystki śpiewaczki, współpracującej przez ponad dekadę z Gardzienicami, która stworzyła koncerty pieśni ukraińskich *Songs I Learned in Ukraine* i *Song Tree* (2001) przy akompaniamencie harmonium.

Indyjskie harmonium zwane także *pump hand version* wzorowane jest na fisharmonii i należy do rodziny klawiszowych instrumentów dętych. Europejska fisharmonia używana była głównie w mniejszych kościołach i kaplicach, a także w domach, stanowiąc alternatywę dla o wiele większych organów. Do Indii fisharmonia sprowadzona została przez misjonarzy w drugiej połowie XIX wieku. Jej uproszczona indyjska wersja wzorowana jest na instrumencie stworzonym przez Alexandra-François Debaina w 1842 roku w Paryżu. W odróżnieniu jednak od pierwowzoru, harmonium jest o wiele mniejszym instrumentem, składającym się z klawiatury, burdonów i miechów pompujących powietrze z tyłu instrumentu. Wykonawca grający na harmonium siedzi na ziemi lub podłodze, grając jedną ręką, drugą pompuje powietrze. Znane są też inne sposoby gry, w których harmonium częściowo umieszczone jest na kolanach grającego lub zawieszone na szyi, ale najbardziej popularną pozycją jest pozycja

siedząca⁵⁹⁰. Podobnie jak jego europejski krewny, dźwięk indyjskiego harmonium jest używany głównie jako akompaniament dla wokalistów, choć niektórzy hinduscy artyści rozwinęli na wysokim poziomie samą grę na tym instrumencie.

W projekcie „Regula” dźwięk wydobywany z harmonium potraktowany został jako oparcie dźwiękowe i akompaniament dla niektórych pieśni. Jednocześnie miejsce, gdzie znajdował się instrument, było swego rodzaju matecznikiem, wokół którego gromadzili się aktorzy.

W pracy nad wspomnianą wyżej strukturą dramatyczną harmonium pojawiało się w kilku momentach, akompaniując całą pieśń albo tylko inicjując jej pierwsze dźwięki.

Ostatnim sposobem zastosowania muzyki w procesie kształcenia aktora, a także procesie zwanym przez Iaiżę *hear training* były nagrania audio (muzyka z płyt CD). Muzyka w tym przypadku traktowana była jako partner, który wymuszał na aktorze reakcję i umożliwiał zmianę energii. Przykładowo lider prosił aktorów o wykonanie tych samych działań fizycznych, oddając atmosferę różnych rodzajów stylów muzycznych: rocka, klasyki, folkloru itp. Tego ćwiczenia nauczył się od Torgeira Wethala.

Muzyka audio używana była też w treningu tanecznym prowadzonym przez Robertę Secchi. Artystka korzystała z nagrań haitańskiej grupy Ti-Coca. Aktorzy ustawieni w linii powtarzali w rytm muzyki stworzone przez Secchi różne – mniej lub bardziej skomplikowane – kroki taneczne.

Podsumowanie

Dla lidera projektu ważne było, aby aktor określił sam, jakie są jego oczekiwania względem treningu muzycznego. Z jednej strony aktor mógł dążyć do poznania muzyki jako dyscypliny sztuki: wzbogacać swoją wiedzę na temat różnych gatunków muzycznych, nauczyć się odczytywać nuty, rozpoznawać wartości muzyczne. Z drugiej mógł oczekiwać pomocy na gruncie wykonawczym: jak lepiej śpiewać, jak pracować z rytmem, uczyć się gry na instrumencie. Lider odróżniał więc dwa pola poszukiwań aktorów – chęć studiowania muzyki jako dziedziny wiedzy od chęci wykonywania muzyki:

Kiedy Meyerhold mówił do swoich uczniów, musicie studiować muzykę, nie miał na myśli tylko nauki gry na instrumencie, na przykład gry na wiolonczeli. Mówił o studiowaniu muzyki jako formy sztuki, która pozwala kształcić słuch i muzyczny gust. Studiować różne języki muzyczne, które przewinęły się przez bieg historii. [...] Słuchając nauczysz się, czym jest forma sonetu, czym jest poemat symfoniczny, w jakiej relacji

⁵⁹⁰

W gardzienickim spektaklu *Metamorfozy* harmonium ustawione było na stole.

pozostaje muzyka tradycyjna do muzyki klasycznej. Studiowanie słuchu muzycznego jest rodzajem *forma mentis*⁵⁹¹.

Wydaje się, że kluczem do rozwoju możliwości wokalnych aktora w projekcie „Regula” było zaakceptowanie faktu, że nie jest się muzykiem po szkole i poszukiwanie alternatywnych metod pracy z głosem lub instrumentem. Główną metodą pracy z głosem była nauka śpiewu przez powtarzanie. Oprócz pracy w obrębie chóru, aktor tworzył własny repertuar pieśni i piosenek, wybierając utwory wedle własnej wrażliwości muzycznej, zazwyczaj były to też utwory dopasowane do jego skali i możliwości głosu. Efektem takiej autodydaktyki mógł być emocjonalny stosunek do tego, co się śpiewa. Aktor wybierał bowiem pieśni, które go poruszały, przemawiały do niego. To osobiste podejście do tego, jak i co się śpiewa, przenoszone było na pracę grupową, opartą na słuchaniu i współpracy wszystkich głosów.

5.7 Przejście od pracy muzycznej do teatralnej

Pierwszym krokiem w kierunku pracy scenicznej było ustalenie stałego porządku pieśni. Powstały dwie struktury. Pierwsza, mająca na celu rozśpiewanie, składała się z polifonicznych pieśni: średniowiecznej *Sainte Nicholas, Godes Druth* autorstwa świętego Godrica (trzy głosy, XII wiek), pieśni opartej na hiszpańskim poemacie nieznanego autora *Si la noche haze oscura* (trzy głosy, dialekt kastylijski, XII wiek i późniejsze wersje), hiszpańskiej ballady *Si me llaman, a mí llaman* (pięć głosów, XVI wiek, autorstwa Juana Vásqueza) i pieśni skomponowanej przez Gregoria Allegriego *Miserere mei, Deus* (tekst psalmu 51, XVII wiek). Pieśni te stanowiły rodzaj historycznego pasażu muzycznego, w którym przechodziliśmy od harmonii bardziej archaicznych do harmonii zbliżonych do tych zastosowanych w laudach, a także nowszych, pochodzących z renesansu. Struktura czterech pieśni stanowiła paradygmat różnych, często pozostających ze sobą w kontrapunkcie stylów polifonicznego śpiewu. Przykładowo, *Si la noche haze oscura* reprezentowało pod względem kompozycji i rozkładu głosów formę pomiędzy *Si me llaman* a laudami. Pieśń *Sainte Nicholas* śpiewana była w technice śpiewu utworzonej w XV wieku przez szkołę burgundzką – *Fauxbourdon*. Technika ta posługuje się paralelnym rozkładem akordów (środkowy głos zwany *fauxbourdon* śpiewany jest w interwale tercji lub kwarty w stosunku do pierwszego głosu, w kadencji przechodzi z kolei w interwały kwartowo-kwintowe), co przekłada się na

⁵⁹¹

Rozmowa z Raúlem Iaizą przeprowadzona przeze mnie, 12 kwietnia 2015 r., Livorno.

klarowność śpiewanego tekstu. Iaiza wybrał ten sposób śpiewu ze względu na jego pokrewieństwo ze stylem polifonicznym zastosowanym w laudach.

Druga struktura, będąca bazą dla spektaklu, obejmowała łacińską pieśń *Orientis partibus*, a następnie laudy: *Stella nuova n'fra la gente*, *Plangiamo quel crudel basciare*, *De la Crudel morte de Cristo*, *Ben è crudele e spietoso*, *Chi vol o mondo*.

Ostatecznie struktura muzyczna została wzbogacona o kilka innych pieśni, które zaproponowane zostały przez aktorów, m.in. o albańską pieśń *Zami* i ukraińską *Oj wersze mej wersze*. Jak tłumaczył Iaiza, pieśni te zostały włączone do pracy nie ze względu na swoje pokrewieństwo z innymi tradycjami muzycznymi, ale ze względu na swą teatralną skuteczność.

Pieśń *Zami* śpiewana była w duecie przez Elisabettę Biancę i Serenę Magazzeni. Następnie ten sam duet pojawiał się i rozwijał swoją relację w strukturze dramatycznej. Jest to przykład tego, w jaki sposób indywidualny materiał aktorski może zostać zaadaptowany na potrzeby spektaklu.

Melodią otwierającą *Amare in Nullo core* była melodia łacińskiej pieśni *Orientis partibus* – śpiewanej w średniowieczu podczas Święta Osła (*Asinaria Festa*), zwanego też Świętem Szaleńców (*Festa dei Folli*). W trakcie tego obrzędu⁵⁹², odbywającego się podczas karnawału, młoda dziewczyna z dzieckiem na ręku, przedstawiająca Maryję, wjeżdżała pod sam ołtarz na grzbiecie osła. Chrześcijańska figura Osła pojawiająca się m.in. przy ucieczce brzemiennej Marii do Egiptu czy wjeździe Chrystusa do Jeruzalem zostaje podczas tego obrzędu sparodiowana. W trakcie ceremonii mszy świętej wierni mieli odpowiadać na zawołania księdza, naśladując ryczenie osła⁵⁹³. W procesie przyswajania tej pieśni nauczyliśmy się jej wraz ze słowami, następnie włączając ją do struktury dramatycznej, Iaiza odciął słowa od melodii. Następnie artysta wystylizował pieśń na indyjską *ragę* oznaczającą w tej kulturze melodię będącą podstawą do improwizacji, która może ulegać wydłużaniu i rytmizacji w zależności od emocji wykonawcy, gdyż – jak twierdził – sama melodia pieśni na cześć Osła ma o wiele starszy rodowód i sięga czasów starożytności. Według Iaizy:

Wiadomo, że zdarzało się chrześcijanom budować swe świątynie w miejscach, które wcześniej były sanktuariami kultu pogańskiego. Tak samo działo się z muzyką, brano melodię, która uznawana była za świętą i

⁵⁹² Zob. Jacques Heers, *Święta głupców i karnawały*, przeł. Grażyna Majcher, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995.

⁵⁹³ Zob. więcej: Nilda Guglielmi, *Il Medioevo degli ultimi: emarginazione e marginalità nei secoli XI-XIV. I volti della storia*, Città Nuova Editrice, Roma 2001; a także Jacek Sieradzian, *Szaleństwo w religiach świata: szamanizm, religia starogrecka, judaizm, chrześcijaństwo, hinduizm, buddyzm, islam*, Wydawnictwo Wanda, Kraków 2005.

dopisywano jej słowa opisujące np. wjazd Jezusa na ośle. Ja odwróciłem ten zabieg, odejmując pieśni jej słowa, starałem się dotrzeć do jej źródeł. Pieśń tę przewrotnie nazwałem *ragą*, gdyż gdybym ci powiedział, że ta pieśń pochodzi z Indii, i że ktoś potem wykorzystał tę melodię, dodając słowa i tworząc Pieśń Osła – uwierzyłabyś⁵⁹⁴.

Powyższy proces Iaiza nazywa „antropologią śpiewu”, który polega na rozbiorze pieśni na jej części składowe. Jest to zabieg, który pozwala zrozumieć nie tylko, jak zbudowana jest pieśń pod względem muzycznym – w jakim stosunku pozostają do siebie tekst i melodia – ale jest to też zabieg czysto artystyczny, nie chodzi tu bowiem o rzeczywiste dotarcie do źródeł, odkrycie, skąd dana melodia pochodzi (co wymagałoby dogłębnych studiów), ale raczej o posłużenie się intuicją w procesie twórczym.

W projekcie „Regula” pieśń *Orientis* wykonywana była przy akompaniamencie harmonium, co w efekcie potęgowało wrażenie, że melodia ta pochodzi z Indii. Pierwsze dźwięki pieśni Osła – delikatne *membrano*⁵⁹⁵ – służyło aktorom do nastrojenia głosu, następnie aktorzy improwizowali różne wybrane przez siebie sylaby, wpisując je w tę samą melodię, później pojawiała się pierwsza zwrotka śpiewana na modłę gregoriańską, do drugiej został dodany rytm. W trzeciej zwrotce głosu rozdzielały się na kwintę, kwartę i burdon. Pod koniec rozpoczynała się improwizacja, w której aktorzy włączali rytm, korzystając z poznanych w trakcie treningu struktur rytmicznych, dołączała też melodia wygrywana na duduku (Maciej Zakrzewski) i flecie prostym (Raúl Iaiza), a także dźwięki, wrzaski, świsty, ryki przypominające odgłosy zwierzęce. Początkowo sennie snująca się melodia, nasuwająca na myśl nabożne zgromadzenie, zamieniała się w hucznie wystukiwaną i wytupywaną imprezę. Gra na harmonium stanowiła punkt wyjścia muzycznej sceny, nadając jej odpowiedni rytm i atmosferę.

Na przykładzie *Orientis* widać, jak sama kompozycja pieśni śpiewana w chórze może zostać nasycona dramatyzmem. Wpływa na to zróżnicowanie głosów, włączenie w pieśń elementów rytmicznych przeplatanych z lirycznymi, zmiany natężenia śpiewu, a także momenty zanegowania całego porządku muzycznego, którym była w tym przypadku końcowa improwizacja głosów.

Każda pieśń w projekcie Iaizy potraktowana została jako potencjalny nośnik niepowtarzalnego dramatyzmu, dotyczyło to w szczególności laud. W pierwszej laudzie *Stella nuova* ‘n fra la gente zwrotki zostały podzielone pomiędzy aktorów. Każdy wykonawca rozpoczynał śpiew w wybranej przez siebie wysokości, do której dopasowywały się pozostałe

⁵⁹⁴ Rozmowa z Raúlem Iaizą przeprowadzona przeze mnie, 9.11.2015, Mediolan.

⁵⁹⁵ W żargonie teatralnym oznacza rozśpiewanie głosu na głosce „m”.

głosy. Rozdzielenie pieśni pomiędzy aktorów dawało efekt śpiewanej opowieści, a momentami śpiewanego dialogu. W przypadku laud fabularnych, takich jak *Stella nuova*, czynnikiem, który pomaga stworzyć akcję, jest znaczenie pieśni i zawarte w niej partie mówione. Wspomniałam wcześniej, że tekst laud zapisany jest w *volgare*. Język ten jest częściowo zrozumiały dla osób posługujących się językiem włoskim. Dlatego treść laud czy pojedyncze słowa w nich zawarte mogą sugerować pewne rozwiązania sceniczne. Treść *Stella nuova* nawiązywała do gwiazdy betlejemskiej towarzyszącej narodzeniu Chrystusa. W pieśni tej, obok głosu narratora, pojawiają się głosy konkretnych postaci.

Le tre Magi l'abber veduto,
(Kiedy zobaczyli ją [gwiazdę betlejemską] trzech Magowie
tosto l'ebber cognosciuto,
(szybko zrozumieli)
diser: "Nat'è lo saluto
(i powiedzieli: Narodzonego pozdrawiamy)
Dio padre onnipotente."
(Boże Ojciec Wszechmocny)⁵⁹⁶

W tej zwrotce głos opowiadacza przeplata się z wypowiedziami królów pozdrawiających nowo narodzone Dziecko Boże.

Uporządkowane pieśni stanowiły rodzaj szkieletu dla porządku dramatycznego, tak jak w teatrze dramatycznym dzieje się z tekstem dramatu. Duża część pracy aktorskiej (poza materiałami przygotowanymi wcześniej) kształtowała się w trakcie pracy nad przedstawieniem, w relacji z ustaloną strukturą muzyczną.

Jak powiedziałam wyżej, pieśń mogła być sama w sobie nośnikiem dramatyizmu na poziomie muzycznym i na poziomie znaczenia. Zastanówmy się teraz, co wpływało na pogłębienie tego dramatyizmu i nadanie kształtu scenicznego sytuacji śpiewu.

Pierwszym czynnikiem, dzięki któremu pieśń zyskiwała kształt sceniczny, była praca z przestrzenią. Wyróżnić można było kilka sposobów poruszania się chóru w przestrzeni przy założeniu, że pozycją wyjściową był krąg lub półokrąg:

- a) oddzielenie się od chóru osoby, która śpiewa partie solowe⁵⁹⁷;

⁵⁹⁶ Ze względu na trudny język pieśni, odbiegający od współczesnego języka włoskiego, podaję tłumaczenie przybliżone.

- b) rozproszenie w całej przestrzeni wszystkich śpiewających;
- c) podział przestrzeni ze względu na głosy;
- d) inne warianty (np. dwie osoby oddalają się od chóru).

Sam fakt zmiany miejsca podczas śpiewu, rozproszenia się chóru, odizolowania się jednego głosu lub chóru głosów prowokował akcje teatralne. Przestrzenne ożywienie chóru było podstawą dla spotkań głosów – kolejnego czynnika, dzięki któremu śpiew z poziomu muzycznego przenosił się na poziom teatralny. Spotkanie dwóch aktorów śpiewających różnymi głosami lub odnalezienie w przestrzeni aktora, który należy do tego samego głosu, mogło przerodzić się w stały punkt przedstawienia, a z perspektywy doskonalenia słuchu było lekcją słuchania (jak śpiewać i jednocześnie słyszeć barwę i melodię innego głosu).

Aktor po kilku powtórzeniach całej struktury opracowywał własną oś działań, decydował, które spotkania były warte powtórzenia i rozwinięcia. Na tym etapie pewne działania wykonywane przez aktorów mogły być wynikiem konceptu – pomysłu zrodzonego w głowie wykonawcy poza salą prób, inne z kolei miały charakter bardziej organiczny, rodziły się spontanicznie, ale przez to mogły być mniej zrozumiałe dla odbiorcy. Praca reżysera polegała na obserwacji tego procesu i dawaniu odpowiednich wskazówek, które pozwoliłyby nadać większą organiczność działaniom – tym narodzonym jako myśl, i większą zrozumiałość – tym powstałym podczas prób. Proces ingerencji reżysera odbywał się poprzez bezpośrednie uwagi kierowane w stronę aktora lub zmiany wprowadzane na poziomie kompozycyjnym, dotyczącym całej struktury muzyczno-dramatycznej.

Inny sposób przekształcania struktury muzycznej w muzyczno-teatralną mógł polegać na włączeniu do pieśni fragmentu tekstu lub działania fizycznego. W obu przypadkach mogło nastąpić to poprzez:

- a) nałożenie się tekstu i/lub działania na pieśń;
- b) przerywania pieśni tekstem lub działaniem;
- c) użycia pieśni jako początku lub zwięźczenia akcji, tekstu.

5.8. Metoda „działań fizycznych” i *body schema process*

W poprzednim fragmencie zastanawiałam się nad tym, jak śpiew lub praca z instrumentem mogła przeobrażać się w działania teatralne, rozumiane szeroko jako: działania fizyczne, działania intencjonalne, sytuacje, w których aktor dzięki tekstowi pieśni przybiera

⁵⁹⁷ Osoba ta pełni funkcję przodownika chóru, w pracy z laudami przodownik zmieniał się w zależności od śpiewanej strofy.

cechy charakterystyczne postaci. Zanim przejdę do omówienia procesu tworzenia postaci bez udziału muzyki, chciałabym zatrzymać się przy kwestii związanej z metodą działań fizycznych Stanisławskiego, używaną w procesie tworzenia roli.

Rosyjski reformator doszedł do przekonania, że aktor nie jest w stanie za pomocą woli zapanować nad swoimi uczuciami, przypomnieć ich sobie i potem je wolicjonalnie wywoływać. Tym, do czego aktor może się odwołać, to linia działań fizycznych. Rzeczywiste emocje mogą rodzić się w następstwie tych działań, ale nie mogą być wywoływane *ad hoc*, poprzez wolicjonalne sięganie do pamięci afektywnej.

Grotowski, kontynuując myśl Stanisławskiego, ujmował to zagadnienie w następujący sposób:

Gdy aktor myśli o intencjach, myśli zazwyczaj, że jest to kwestia pompowania w siebie stanu emocjonalnego. Nie o to tu chodzi. Stan emocjonalny jest bardzo ważny, lecz nie zależy od woli. Nie chcę być smutny – jestem smutny. Chcę kochać tę osobę – nienawidzę jej, ponieważ emocje nie zależą od woli. A zatem, każdy, kto chce uzależnić działania od stanów emocjonalnych, błądzi⁵⁹⁸.

Poprawne zrozumienie pracy metodą działań fizycznych według Grotowskiego miało uchronić proces twórczy aktora od skostnienia. Owe działania nie były bowiem tylko ruchem fizycznym, tak jak to często dzieje się w tańcu, nie były też zwykłymi codziennymi czynnościami jak w teatrze realistycznym, ich sekret tkwił w zawartej w nich intencji bądź pytaniu.

Celem nie było więc, przykładowo, działanie otwarcia drzwi po to, żeby je otworzyć, ale otwarcie drzwi, by uciec od atmosfery napięcia, która panowała w pomieszczeniu. Grotowski w odróżnieniu od Stanisławskiego, dla którego tworzywem scen były wydarzenia z życia codziennego, pracował z osobistymi i kluczowymi przeżyciami aktora o wielkiej intensywności i dużym ładunku emocjonalnym.

W całkowicie nowym świetle problem ten został przedstawiony we wspomnianej już książce Tomasza Kubikowskiego *Przeżyć na scenie*. Kubikowski jest ekspertem w sprawach teatru i jego związków z neurofilozofią. Na początku swej książki autor wyjaśnia, że termin „działania fizyczne” został ukuty przez Stanisławskiego pod wpływem presji cenzury stalinowskiej. Rosyjski reformator zmuszony był używać języka „materialistycznego”, bo jedynie taki mógł uzyskać aprobatę Komitetu Centralnego. Stanisławskiemu nie chodziło, jak wiadomo, o samą fizyczność tych działań. Maria Osipowa Knebel – bliska

⁵⁹⁸

Cyt. za: Thomas Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, s. 57.

współpracowniczka Stanisławskiego – proponowała jeszcze inne rozwiązanie, które jednak dopiero po latach mogło zostać docenione. Jej podejście, określane jako „analiza aktywna”⁵⁹⁹, zawierało w sobie odnośniki zarówno do działań fizycznych, jak i psychofizycznych.

Metoda działań fizycznych, jak tłumaczył Kubikowski, polegała na tym, by każde działanie czynione na scenie uczynić autentycznym, to znaczy uzasadnionym, logicznym i możliwym do spełnienia w rzeczywistości. Dzięki tym czynnikom stworzony przez aktora świat przypuszczony (świat jak gdyby) albo, mówiąc językiem Kubikowskiego, „świat koniunktywu”, miał doprowadzić go do sztuki przeżywania. Badania nad tematem „działań fizycznych” zazwyczaj kończyły się na powyższych wyjaśnieniach. Kubikowski tu się nie zatrzymuje i dąży dalej temat: Stanisławskiemu nie chodziło bowiem tylko o wczucie się w rolę, empatyczne zbliżenie do postaci, ale o rzeczywiste przeżycie na scenie równe przetrwaniu. Zanim jednak badacz wyjaśni, na czym to „przetrwanie” miałoby polegać, odwołuje się do odkryć amerykańskiego biologa, laureata nagrody Nobla (1972) w dziedzinie badań nad układem odpornościowym, Geralda Edelmmana.

Edelman twierdzi, że podstawowym działaniem organizmów żywych jest „rozpoznanie”, jest to typowa reakcja większych zbiorowości. Organizm jest w stanie zwalczyć infekcję, wcale jej nie rozpoznając, czyni to za niego system immunologiczny. Jest to możliwe dzięki limfocytom, które rozpoznają zarazek i wytwarzają przeciwciała, jednocześnie namnażając się.

Organizm dostosował się do tej infekcji: można rzec, że rozpoznał ją. Nie poznał jej natomiast. Nie ma w nim centralnego ośrodka do spraw sytuacji kryzysowych, który zanalizowałby bakterie i w efekcie wydał dyspozycje produkcji właściwej broni: mnożenia właściwych przeciwciał. One zwyczajnie w warunkach infekcji uzyskały lepsze warunki do proliferacji⁶⁰⁰.

W ten sposób Kubikowski wyjaśnia nadrzędną tezę Edelmmana mówiącą o tym, że „ewolucja działa przez selekcję, nie przez instrukcję”. I dodaje w jaki sposób przekłada się to na funkcjonowanie pojedynczego człowieka:

W głowie mamy mózg – a mózg jest właśnie populacją dwudziestu miliardów dosyć swobodnie łączących się ze sobą neuronów. Populacja ta rozpoznaje swoje środowisko jak i każda inna. [...] Mózg jest populacją. Mózg rozpoznaje sytuację. A kto ją poznaje? Poznawać może umysł – zespół zaawansowanych funkcji, które organizują się w konstelacjach neuronowych połączeń. [...] *Cogito* i *jaźń* nie stanowią już ośrodka

⁵⁹⁹ Por. Sharon Marie Carnicke, *Technika Marii Knebel: analiza aktywna w praktyce*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Dialog” 2012 nr 3, s. 182–201.

⁶⁰⁰ Tamże.

wszechświata ani też jego gwarancji: w całości są jego wytworem. Co więcej, umysł nie chłonie z wszechświata żadnej wiedzy, żadnej informacji: raczej sam ją na podstawie własnych rozpoznań wytwarza⁶⁰¹.

Kubikowski tłumaczy dalej, że na podstawowym poziomie nasza świadomość „rozpoznaje” pewne sytuacje i na tej podstawie tworzy instrukcje, schematy działania, które przekazywane są pokoleniom. W tym też tkwi wartość, bo „wynika z nadziei na jakąś użyteczną prawdę; na lepszą orientację w świecie realnym”⁶⁰². Według Kubikowskiego, „w odróżnieniu od poznania, które raczej wiąże się z przyswajaniem gotowych instrukcji, rozpoznanie wymaga nieustannej aktywności”. Zdaniem badacza jest to sedno systemu Stanisławskiego, który wymaga od aktora ciągłego „rozpoznawania” sytuacji.

W sztuce przeżywania artysta sięga granic swej świadomości, swych możliwości poznawczych, „artysta przeżycia [...] demonstruje sam proces tworzenia instrukcji, samo rozpoznanie”⁶⁰³. Zdaniem autora *Reguły Nibelunga*, zabieg ten jest bardzo ryzykowny, sprawia bowiem, że aktorzy „powierzą widzom swe poczucie rzeczywistości”⁶⁰⁴. Poczucie rzeczywistości pozwala nam żyć i przeżyć, dzięki niemu rozpoznajemy niebezpieczeństwa i uczymy się ich unikać. Wystawiając je na próbę, aktor stacza niebezpieczną walkę o przetrwanie.

Mowa już była o Searlowskim Tle, według Kubikowskiego sztuka przeżycia wybija aktora z oczywistości, „wyprowadza poza Tło”⁶⁰⁵:

Praktyka, którą Stanisławski określa mianem sztuki, to praktyka wypraw poza granice świadomości, poza obszar gotowych konstrukcji, materiału zgromadzonego do poznania – w dziedzinę tego, co dopiero trzeba rozpoznać⁶⁰⁶.

„Rozpoznanie” zaczyna się od reorganizacji małych fizycznych elementów przestrzeni świata przedstawionego, które wykonywane bardzo konkretnie (realnie) ustanawiają wspólną płaszczyznę dwóch światów – świata przedstawionego i świata rzeczywistego. Do „rozpoznania” dochodzi się na drodze szoku. Stanisławski/Torcow posługuje się strategiami dostosowania, takimi jak zabawa, oszustwo, postawienie się w sytuacji realnego zagrożenia, ataku lub obrony.

⁶⁰¹ Tamże, s. 53.

⁶⁰² Tamże, s. 152.

⁶⁰³ Tamże, s. 76.

⁶⁰⁴ Por. tamże, s. 151.

⁶⁰⁵ Tamże, s. 81.

⁶⁰⁶ Tamże, s. 80 i 81.

Nierzeczywiste zdarzenia wzbudzają rzeczywiste i dobrze nas orientujące w realnym świecie uczucia. Aby obudziły się na scenie, trzeba dojść do stanu, który Torcow nazywa: „ja jestem” [...]. „Ja jestem” prowadzi do emocji, nie odwrotnie. Jak wielokrotnie wskazuje Torcow, nie można w kreowanej rzeczywistości osadzić się, myśląc przy tym o własnych uczuciach czy też o uczuciach tworzonej postaci scenicznej. Nie da się wyjść od nich i odtwarzać ich przejawy w nadziei, że zejda do głębi. W świat przedstawiony trzeba się przenieść, skupiając się na „okolicznościach złożonych”: na konkretach świata przedstawionego i na zadaniach, które są w nim do wykonania⁶⁰⁷.

Za pomocą tych strategii stawia się aktorów w obliczu być albo nie być. Scena staje się ich polem walki, w którym chodzi o przetrwanie.

Wnioski Kubikowskiego warto skonfrontować z jeszcze inną interpretacją tego, jak mogłaby być realizowana metoda działań fizycznych. Odsuwając na chwilę problem „aktorskiego przetrwania na scenie”, zgodzić się można z tym, że metoda działań fizycznych pomaga aktorowi zbudować nie tylko fizyczne akcje, ale przede wszystkim ukrywające się za nimi intencje, innymi słowy podpartyturę aktorską.

Dla głębszego zrozumienia różnicy pomiędzy akcją i intencją (lub impulsem), warto przywołać wnioski Gabriela Sofi⁶⁰⁸. Włoski badacz, podobnie jak Kubikowski, powołuje się na badania neurofizjologów⁶⁰⁹, którzy wyróżnili pojęcie *body schematic process*. Dotyczy ono procesu, który zachodzi w ciele nieświadomie i poprzedza jakieś działanie. Np. kiedy ręka dopasowuje się automatycznie do tego, żeby podnieść szklankę z wodą. *Body schematic process* odpowiada za reagowanie organizmu na kontakt z tym, co zewnętrzne. Jest to środek pozarefleksyjny, to znaczy nie poprzedza go zazwyczaj planowanie danej czynności, ale jest odpowiedzialny za koordynowanie ciała w relacji z jakimś celem. W pracy aktora jest jednak inaczej. *Body schematic process* poddaje się precyzyjnemu uporządkowaniu, po to by osiągnąć stan wcielonemu umysłu (*embodied mind*, zobacz dalej osobny podrozdział).

W pracy aktora zachodzi coś, co Sofia określa mianem *body schematic process artificial* (sztuczny proces *body schema*). Według badacza współpracującego z Uniwersytetem „Sapienza” w Rzymie, od pieczołowicie i świadomie przygotowanych detali aktorskiego działania zależy, czy akcja będzie wiarygodna (nie oznacza to, że musi być naśladowcza). Najważniejszym wnioskiem badacza jest to, że praca nad detalami akcji to praca nad samymi

⁶⁰⁷ Tamże, s. 107–108.

⁶⁰⁸ Gabriele Sofia, *Attore, embodiment e body schematic process: per una piattaforma epistemologica comune*, [w:] *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, t. 1, ed. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Bulzoni, Roma 2012, s. 92–104.

⁶⁰⁹ M.in. na badania Alaina Borthozia związanego z Collège de France i Shauna Gallaghery, który zdefiniował, czym jest *body schema*. Zob. więcej: Shaun Gallagher, *Dynamics models of body schematic processes*, [w:] *Body image and body schema. Interdisciplinary perspectives on the body*, red. Helena De Preester, Veroniek Knockaert, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2005.

intencjami lub impulsami wewnętrznymi. Zaniedbując proces, w którym aktor zna swoją strukturę działań w szczegółach, ale także w którym wie, jakie są intencje tych działań, naraża je na bycie mechanicznymi i niewiarygodnymi. Działania sceniczne są tworzeniem *body schematic process artificial*, ale trzeba też pamiętać, co podkreśla autor artykułu, że nie są to działania całkowicie zakończone, ale stymulowane w interakcji z widzem. Przygotowane wcześniej działania powinny być źródłem nowego doświadczenia.

Koncept *body schematic process* może tłumaczyć, na czym polega metoda działań fizycznych opracowywana przez Stanisławskiego, jednak bez dodatkowej nadwyżki psychologicznej, na którą zwraca uwagę Kubikowski, i która niewątpliwie była bardzo istotna dla samego Stanisławskiego. Mówienie o *body schema process* w kontekście metody rosyjskiego twórcy jest jednak zasadne o tyle, że obydwa sposoby pracy prowadzą do podobnego efektu, to znaczy do aktorstwa wcielonego, które nie tylko wydaje się wiarygodne, ale ma być realne, poprzez realność tworzonej na scenie akcji.

Mechanizm *body schema process* przeniesiony z życia na scenę może być skutecznym narzędziem budowania realnej akcji, podobnie jak „gra o przetrwanie” opisywana przez Kubikowskiego.

5.9 Tworzenie śladów postaci

W strukturze muzyczno-dramatycznej *Amare in Nullo core* nie było jednego ustalonego sposobu pracy nad rolą – każdy aktor indywidualnie tworzył postać.

Wykonawcy w trakcie pierwszych sesji pracy w ramach projektu opracowywali w Brzezince etiudy oparte na wybranych przez siebie tekstach, pieśniach, działaniach fizycznych i rekwizytach. Propozycje konsultowane były z reżyserem, którego interesowała przede wszystkim treść tekstów, pieśni i omówienie sposobu posłużenia się rekwizytami. Podstawowym postulatem skierowanym do grupy było skupienie się na opracowywaniu, z techniczną pieczołowitością, po kolei, małych fragmentów sceny. Iaiza nie ingerował jednak w kształt kompozycyjny etiudy i nie zajmował się detalami. Wiele z tych propozycji nie zostało nigdy pokazanych publicznie, praca ta miała bowiem charakter indywidualnych studiów nad tym, jak buduje się etiudę. Aktorzy wielokrotnie gubili się w tych poszukiwaniach. Podstawową przeszkodę stanowił problem z zaakceptowaniem faktu, że nie tworzy się etiudy, która koniecznie musi być wystawiona na scenie. Ważne było wniknięcie w sam proces pracy i znalezienie harmonii pomiędzy aspektami technicznymi (detalami, które trzeba doszlifować) a organicznością procesu. W praktyce to podstawowe zadanie aktorskie –

utrzymanie spontaniczności (życia) w ramach partytury – okazało się bardzo trudne. Lekcja budowania etiud pozostawiła wiele pytań i wątpliwości, ale tym samym na poziomie indywidualnym pozwoliła zrozumieć aktorowi, jakie są jego bariery i obszary pracy, które powinien w dalszych doświadczeniach pogłębiać.

Ten etap pracy można by porównać do tego, co Barba za Luisem Jovetem nazywał „okresem rozpadu porządku”:

Faza, którą [Louis Jovet] nazywa *dissociation*, polega na świadomym popadnięciu w bezład, na pokawałkowaniu materiału, na porzuceniu poziomów interpretacji, na odrzuceniu zasad technicznych i wypróbowanych stylów – póki się nie dojdzie do „ruchomego niezdecydowania”, niepewności, którą określa jako „konieczną do uwolnienia inteligencji”. To stan dobrowolnego zamieszania, który umożliwia „mnożenie się pomysłów, dążeń, punktów widzenia, aż do paradoksu”. To moment wypowiedzenia wojny wszystkiemu co się wie, nie z powodu prostej chęci odmiany, lecz „aby stworzyć w sobie wątpliwość, wywołać tajemnicę”. To świadome doprowadzenie do ruiny, psucie i niszczenie, które (powiedzmy na marginesie) przypominają sposób myślenia alchemików, lecz u Joveta są precyzyjnymi wskazówkami⁶¹⁰.

Według Barby, który sformułował te myśli za Jovetem, okres chaosu myśli wywołany niepewnością i zagubieniem przeobraża się, zarówno w pracy reżysera jak i aktora, w następną fazę:

Następna faza to praca nad *association*, nad syntezą rozproszonych elementów, gdy aktor pracuje nad konstruowaniem sekwencji działań, propozycji inscenizacji, wykorzystując fragmenty, które pojawiły się w fazie destrukcji. Zespalandie tych fragmentów wywołuje zachwyt, wrażenie nowości, a nawet przygody, które kierują pracą. Jovet tak konkluduje: „Ta zabawa w układankę, w rekonstrukcję – to odkrycie roli”⁶¹¹.

Etap pracy nad etiudami indywidualnymi stanowił przygotowanie, posługując się językiem Barby, do fazy *association* – konstruowania roli w ramach pracy nad spektaklem. Podobny mechanizm, prowadzący od rozkładu do konstrukcji, powtarzał się jeszcze wielokrotnie, a jego dynamika stała u podstaw pracy nad grupową strukturą *Amare in Nullo core*.

Często stosowaną metodą przez lidera projektu było wprowadzanie zmian kompozycyjnych – „na szybko” – przed samym pokazem pracy. Taktyka ta u niektórych aktorów wywoływała poczucie zagrożenia i chaosu, ale w rzeczywistości była sprawdzianem

⁶¹⁰ Eugenio Barba, *Canoe z papieru*, s. 183 i 184. Cytaty z Louisa Joveta pochodzą z jego książki *Le comédien désincarné*, Flammarion, Paris 1954, s. 211–212.

⁶¹¹ Eugenio Barba, *Canoe z papieru*, s. 184.

ich umiejętności koncentracji, pozwalającym odkryć nowe rozwiązania sceniczne i nowe relacje między postaciami. Dla reżysera był to rodzaj eksperymentu mającego na celu sprawdzenie, jak funkcjonuje całość struktury po przekomponowaniu i dodaniu do pokazu pierwiastka niepewności.

Proces budowania postaci podobnie jak proces tworzenia sceny czy grupowej struktury odpowiadał dwóm fazom – *dissociation* i *association*. W ramach tych ciągle powracających zasad rozwijania procesu twórczego wyróżnić można było kilka strategii budowania roli.

Jednym ze sposobów zbliżenia się do kreacji postaci było rozpoczęcie od zbudowania precyzyjnego działania fizycznego i pracy z przedmiotem. Aktorka Monica Zippari opracowywała taneczną sekwencję z użyciem długiej czarnej spódnicy i stołka. Na początku aktorka skupiała się na sprawdzeniu różnych możliwości swojego kostiumu, zaplatała spódnicę wokół bioder z szerokim rozcięciem wzdłuż nóg, co dawało wykonawczyni większą swobodę ruchów. Wychodząc od pojedynczej sekwencji ruchu i dodając potem kolejne, Zippari stworzyła pierwszy szkic swojego działania fizycznego, które na tym etapie było czystą strukturą fizyczną pozbawioną intencji. Kolejna faza pracy dotyczyła nadania znaczenia tej akcji. Swoiste przeobrażenie działania fizycznego następowało dzięki wykorzystaniu wyobrażenia dodanego do ruchu przez aktora lub zasugerowanego przez reżysera. Wyobrażenie mogło dotyczyć tego, jaką rolę odgrywa aktor, kim jest, co robi w danym momencie swojej akcji, ale też tego, co wydarzyło się przedtem. Epizod ten mógł mieć charakter osobisty – tzn. przywoływać jakieś skojarzenie z własnego życia lub być całkowicie wymyślony. Pomocny okazał się tu „świat koniunktywu”, to znaczy aktorka mogła zdecydować, że wykona całe to działanie fizyczne „jak gdyby” była: opuszczoną kobietą, samotną matką, szaleńczo szczęśliwa itp. Celem i efektem zespolenia akcji fizycznej z wyobrażeniem było wywołanie w widzu projekcji tego, jakie są intencje aktora. Proces ten mógł być w miarę spójny – widz widział to, co chce przekazać aktor lub reżyser, lub być pozbawiony tej koherencji – aktor działał zgodnie ze swoimi intencjami, ale widz mógł to interpretować zupełnie inaczej. W szaleńczym tańcu Zippari widzieliśmy kochankę, która płacze po rozłące z ukochanym, jej długa czarna spódnica mogła być wyrazem żałoby, a taniec z nią – próbą znalezienia ukojenia w cierpieniu. Pusty stołek, wokół którego tańczyła Zippari, mógł być symbolem opuszczonego przez jej wybrańca miejsca. Akcja grana przez Zippari mogła być też odczytana inaczej i odsyłać wyobraźnię widza do skojarzeń z innymi postaciami.

W przypadku sceny stworzonej przez tę aktorkę mieliśmy do czynienia nie tyle z postacią, której los rozwija się w miarę upływu przedstawienia, a ze śladami postaci, która pojawia się tylko w przywołanej scenie, by potem zniknąć – w kolejnej scenie struktury nie widzimy opuszczonej kobiety a aktorkę, która śpiewa (choć widz może oczywiście zachować w pamięci jej scenę, ale zajmujemy się tu punktem widzenia aktora). Postać stworzona przez Zippari nie była naszkicowana wedle zasad tzw. interpretacji psychologicznej. Widz dysponował poszlakami, śladami, wycinkiem tego, kim lub czym mogła być grana postać. Również dla aktorki ważniejsza była realizacja pojedynczego momentu, w którym ujawniało się intensywne życie jej postaci, niż budowanie skomplikowanej konstrukcji, która nadawałaby postaci wymiar bardziej indywidualny. Innymi słowy, istotniejsze było dopasowanie postaci do archetypowego wzorca. Odrzucenie realizmu w konstrukcji postaci nie negowało jednak realności jej działania. Realność ta zasadzała się na istnieniu precyzyjnej partytury, której istotą było dążenie do uzyskania niepodzielności ciała-umysłu:

Realny charakter działania rzeczywiście wywodzi się z właściwości procesu. To coś, co sprawia, że aktor istnieje jako aktor, a nie coś, co charakteryzuje jego styl wykonawczy. Nie jest to wybór stylu. To stawia podstawę do wyboru tego lub innego stylu. Warto powtarzać to aż do znudzenia: gdy mówi się, że działanie aktora powinno być realne, nie znaczy bynajmniej, że musi ono być realistyczne. Działanie aktora jest realne, jeśli trzyma je w ryzach partytura⁶¹².

Innym sposobem pracy nad postacią było tworzenie działania fizycznego opartego od samego początku na wyobrażeniu. Wymyślona sytuacja, wspomnienie i fragment tekstu stawały się bazą do poszukiwania ruchów realistycznych. Ten sposób pracy nawiązywał do metody działań fizycznych Stanislawskiego – gdy mowa była o sytuacji wymyślonej, opartej na zasadach realizmu psychologicznego, lub miał pewne punkty styczne z metodą działań fizycznych rozwiniętą przez Grotowskiego – akcentującą rolę pierwiastka osobistego w tworzeniu struktury działań.

Simone Lampis stworzył postać, której istnienie nie było śladowe, ale rozciągało się od początku do końca spektaklu. Włoski aktor częściowo oparł swoją rolę na osobistych wydarzeniach, przedstawiał człowieka, który stracił wzrok po wypadku samochodowym. Obandażowany mężczyzna oszołomiony po tragicznym wydarzeniu próbował uciec ze szpitala. Lampis „nie wychodził z roli” przez cały czas trwania struktury. Nie dystansował się od swojej postaci w momentach wspólnego śpiewu, a także wtedy, kiedy inni aktorzy

⁶¹² Tamże, s. 187.

wykonywali swoje akcje. Śpiewał tak, jak gdyby robiła to jego postać – z dużym wysiłkiem i rozpaczą w głosie. Jego ruchy odpowiadały ciału poturbowanemu po wypadku. Pamiętam, że na pierwszej próbie wydawało się, że Lampis sztucznie narzucił sobie sposób poruszania się, jego gra była bardzo techniczna. Z biegiem czasu postać odgrywana przez niego stała się wiarygodna. Udało mu się połączyć linię zewnętrznych działań (sposobu chodzenia, patrzenia, posługiwania się głosem) z intencjami. Pod wpływem kontaktu z innymi aktorami powtarzana partytura fizyczna wypełniła się detalami, stając się organiczna.

Lampis kreując swoją rolę posłużył się metodą realizmu psychologicznego. Osadził swoją realistyczną postać w strukturze opartej na muzyce, w której nie występowała linearna historia. Zabieg ten okazał się skuteczny, postać Lampisa zaistniała w pełni pomimo braku zgodności pomiędzy stylem przedstawienia a stylem jego gry.

W rozmowie z Iaizą zapytałam, jaka była rola reżysera w procesie tworzenia tej roli:

Dla mnie praca z Simone, aktorem, którego dobrze znałem z poprzednich przedstawień, polegała na czekaniu. Nauczyłem się, że w przypadku tego aktora lepiej nie narzucać niczego z góry, ale dawać wskazówki. Ten proces przypomina zabieg akupunktury. Musisz zrozumieć, gdzie trzeba wbić igłę, a reszta pojawia się jako konsekwencja. Nie dotykasz ciała, nie próbujesz go w żaden sposób badać, żeby zrozumieć przebieg choroby. Obserwujesz, próbujesz zrozumieć to, co widzisz, i mówisz „tu wbiję igłę”. O, nie, pomyłka. A więc nie. Spróbuję gdzie indziej. Aż w końcu uda się, i widzisz ogromną konsekwencję małego uklucia⁶¹³.

Historia postaci, którą opracowywał aktor, posłużyła reżyserowi, podobnie jak u Grotowskiego w *Księżu Niezłomnym* (rola Cieślaka), do zbudowania zewnętrznego montażu przeznaczonego dla odbiorcy. W kontekście pieśni chrześcijańskich publiczność miała widzieć w kreacji Lampisa wskrzeszonego Łazarza.

Obydwa przedstawione powyżej sposoby budowania postaci, pierwszy wychodzący od działania czysto fizycznego do wyobrażenia (przykład Zippari), i drugi – od historii do działania fizycznego (przykład Lampisa) łączy wspólny wyznacznik, którym jest w punkcie dojścia stworzenie przez aktora partytury widzialnej i „podpartyty”, nazywanej przez Barbę „punktami oparcia, wewnętrzną mobilizacją aktora”⁶¹⁴. Barba ujmując to bardziej obrazowo:

Każde działanie jest jak ubranie z podszewką. Podszewka, której zazwyczaj nie widać z zewnątrz, przeznaczona jest do użytku aktora. Niektórzy aktorzy wolą zaczynać od podszewki, inni od ubrania. Nie istnieje

⁶¹³ Rozmowa z Raúlem Iaizą przeprowadzona przeze mnie, 12 kwietnia 2015 r., Livorno.
⁶¹⁴ Eugenio Barba, *Canoe z papieru*, s. 175.

antagonizm między podszewką a ubraniem. To, od czego się zaczyna, nie jest decydujące. Na końcu podszewka i ubranie muszą być jednością: ciałem-umysłem⁶¹⁵.

Zdaniem Barby, ta równoległa dwoistość jest warunkiem aktorstwa opartego na psychofizycznej całkowitości działania⁶¹⁶. Włoski artysta podkreśla jednak, że ta tendencja nie jest zarezerwowana dla jakiegoś stylu teatralnego.

Wrażenie prawdy, którego poszukiwał Stanisławski, teatralność poszukiwana przez Meyerholda, efekt obcości poszukiwany przez Brechta, na poziomie rezultatów wskazują na przeciwstawne cele, lecz nie na rozbieżne kryteria w procesie. Te różne cele zakładają, w obrębie koherencji działań partytury, tak samo koherentną organizację „podpartyty” podszewki-myśli, którą aktor dla siebie fastryguje. Jest ona zawsze stworzona ze szczegółowych obrazów lub z reguł technicznych, z opowieści i pytań do siebie samego lub z rytmów, z modeli dynamicznych lub z przeżytych czy hipotetycznych sytuacji⁶¹⁷.

Posiadanie partytury i „podpartyty” jest według Barby elementem łączącym wszystkie typy aktorstwa. Wydaje się, że istotna różnica pojawia się w interpretacji tego, czym ma być „podpartytura” i do czego ma służyć. Według Grotowskiego:

Praca nad wędzidłem i nad formą pociąga za sobą znów całą serię ćwiczeń dodatkowych, badań, odrębnych niewielkich partytur rozpisanych na różne instrumenty organizmu. W każdym razie kluczową zasadę wyrazić można w następujący sposób: im bardziej zgłębiamy się w to, co skrywa się w naszym wnętrzu, w eksces, w оголошение, w samopenetrację, tym większa musi być dyscyplina zewnętrzna, to znaczy forma, ideogram, znak. Na tym polega podstawowa reguła wyrazistości⁶¹⁸.

Dla aktora Grotowskiego precyzja „podpartyty” lub „wewnętrznego montażu” była równie ważna, jak jej zewnętrzny kształt. Można mówić też o nierozzerwalności tych dwóch poziomów. Wewnątrz impulsy zrodzone z osobistych pytań, przeżytych wydarzeń, marzeń czy wibracji zapisanych w pieśniach stanowiły siatkę tej podpartyty. W ostatnim okresie badań prowadzonych przez polskiego reżysera pod Pontederą poszukiwania w obrębie „wewnętrznego montażu” stały się punktem centralnym poszukiwań – „podpartytura” była traktowana jak wehikuł umożliwiający akt transgresji.

⁶¹⁵ Tamże, s. 179.

⁶¹⁶ Tamże, s. 175.

⁶¹⁷ Tamże, s. 180.

⁶¹⁸ Tamże, s. 177.

Innym sposobem budowania nie tyle postaci, co wyznaczania jej śladów w projekcie „Reguła” było wyjście od tekstu. Na początku spektaklu pojawiał się dialog z książki *Niežnośna lekkość bytu* Milana Kundery:

Byłam pochowana. Już długo. Przychodziłeś do mnie co tydzień. Zawsze pukałeś w grób i ja wychodziłam. W oczach miałam pełno ziemi. „Przecież nic nie widzisz” – mówiłeś i odgarniałeś mi ziemię z oczu.

A ja mówiłam do ciebie: „Ja i tak nic nie widzę. Przecież mam zamiast oczu puste jamy.” Potem któregoś dnia wyjechałeś na długo i nie wiedziałam, że jesteś z jakąś inną kobietą. Mijały tygodnie, a ty nie przychodziłeś. Bałam się przegapić twoje przyjście i dlatego w ogóle nie spałam. Wreszcie zapukałeś w grób, ale byłam tak zmęczona tym miesiącem bez snu, że nie miałam siły wyjść na górę. Kiedy mi się to wreszcie udało, wyglądałeś na rozczarowanego. Powiedziałeś mi, że źle wyglądam. Czułam, że ci się strasznie nie podobam, że mam zapadłe policzki i robię zbyt gwałtowne ruchy.

Przepraszalam cię:

„Nie gniewaj się, ale przez cały czas nie spałam”.

A ty powiedziałeś takim obludnym, uspakajającym tonem:

„Widzisz sama. Musisz odpocząć. Powinnaś wziąć miesiąc urlopu”.

Dobrze wiedziałam, co masz na myśli mówiąc o urlopie! Wiedziałam, że nie chcesz mnie widzieć przez cały miesiąc, bo będziesz z jakąś inną kobietą. Odszedłeś, a ja zeszłam z powrotem do grobu i znowu wiedziałam, że przez cały miesiąc nie usnę, żeby cię nie przegapić, a kiedy przyjdiesz po miesiącu, będę jeszcze brzydsza niż dziś i będziesz jeszcze bardziej rozczarowany⁶¹⁹.

Posługując się tym krótkim fragmentem w pracy nad strukturą, wyobrażałam sobie, że jestem Teresą zwracającą się do ukochanego. Kobieta zdolną do wielkiej miłości, wręcz niewolniczej, która nawet z grobu nawołuje swego wybrańca do przebudzenia. Wyobrazenie to jednak nie miało charakteru usystematyzowanego, był to rodzaj przemyśleń o postaci, które mi towarzyszyły, i które pomagały wyzwalać emocje, niepodparte żadną akcją fizyczną. Z początku moja „podpartytura”, którą stanowiły owe „przemyślenia”, nie była więc utkana precyzyjnie. Jak się okazało później, konkretne punkty oparcia odnalazłam w relacji z aktorem i z przestrzenią gry. Iaiza po kilku próbach, poprosił, aby fragment ten wypowiedziany był w języku włoskim przez aktora Simone Lampisa. Ostatecznie wypowiedzieliśmy ten tekst razem, prowadząc dialog, przeplatając język polski z włoskim. Na początku improwizowany dialog, z czasem stał się bardzo precyzyjny, i to właśnie w tej precyzji odnalazłam moją osobistą „podpartyturę”. W krótkim fragmencie pojawiły się drobne działania: ruchy rąk, przytrzymanie jego głowy, wyklarował się konkretny dystans pomiędzy mną a postacią

⁶¹⁹ Milan Kundera, *Niežnośna lekkość bytu*, przeł. Agnieszka Holland, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 172.

Lampisa – wszystko to razem z tekstem prowadzonym w dialogu stanowiło podparcie dla śladu postaci kreowanego przeze mnie. Rodzące się emocje były każdorazowo wynikiem tego konkretnego dialogu.

W kolejnych odsłonach struktury postać Teresy była przeze mnie jakby zawieszana, szczególnie w momentach śpiewu i gry na instrumencie. Jej ślady można było odnaleźć jedynie, gdy powracała relacja „ona” i „on”.

Dominującym sposobem tworzenia roli wśród aktorów (poza przypadkiem Lampisa) było budowanie śladów postaci. Efektem takiej pracy było połączenie dwóch przenikających się porządków: wykonawcy i postaci. Ślady postaci pojawiały się pod wpływem śpiewanych pieśni, wypowiadanych tekstów, działań fizycznych, relacji z innymi aktorami. Wykonawca-aktor uwidaczniał się z kolei w momentach przejść od jednej sceny do drugiej, w momentach wspólnego śpiewu czy gdy przyjmował na siebie rolę biernego obserwatora działań innych aktorów.

Podsumowanie

Iaiza uważa, że podstawowym zadaniem reżysera pozwalającym rozwinąć pracę z aktorem jest zrozumienie, z jakim typem człowieka ma się do czynienia. Wyróżnia więc aktorów intelektualnych, którzy swą pracę zaczynają od konceptu, aktorów fizycznych, którzy myślą poprzez działanie; aktorów, którzy potrzebują większej opieki, bezpośredniego prowadzenia i takich, którym wystarczy tylko coś zasugerować. Tworzenie roli jest według niego procesem indywidualnym, tak jak indywidualny jest charakter człowieka. Stąd w projekcie „Regula”, szczególnie w swych własnych propozycjach, aktorzy budowali materiał twórczy w zależności od osobistych upodobań, wychodząc od działania, tekstu lub pieśni. Ze względu na charakter projektu, którego celem nie było tworzenie spektaklu, a badanie etapów twórczych – od treningu fizycznego do kreacji, funkcja reżysera ustąpiła liderowi, którego zadaniem było naprowadzanie aktorów na odkrycia w obrębie swego rzemiosła. Ten sposób pracy, wymagający długiego czasu, przywołuje na myśl podejście Grotowskiego, który również jako reżyser przyjmował na siebie rolę wnikliwego obserwatora i przewodnika.

W trakcie budowy struktury dramatycznej w projekcie „Regula” nie było gotowej recepty na ożywienie procesu organicznego. Według reżysera odwołanie się tu do jakiegoś jednego schematu mogło być niebezpieczne – „každorazowo trzeba zrozumieć, jaki jest sposób, by dany aktor ożywił swój proces organiczny. [...] Proces organiczny przez to, że jest

organiczny tzn. dotyczy pojedynczej formy życia, nie może podlegać jakiejś metodzie⁶²⁰. Efektem takiego podejścia są indywidualne poszukiwania jedności ciała-umysłu przez aktora w ramach pracy nad spektaklem. Trening pełni tu rolę pośrednią, pozwala zrozumieć aktorowi, jakie są metody pracy z organicznością, ale nie stanowi bezpośredniego przejścia do twórczości. Trening też nie jest praktycznie nigdy wydarzeniem artystycznym, wydarzeniem samym w sobie, jak dzieje się to często w przypadku pracy Laboratorio di Castaldo.

5.10 Tekst

Opisując poszczególne etapy treningu, starałam się zwrócić uwagę na jego koherentność względem procesu twórczego aktora. Trening z jednej strony rozwijał ogólnie pojmowane rzemiosło aktorskie, z drugiej koncentrował się na szczegółowych zagadnieniach. Jednym z takich szczególnych pól poszukiwawczych było studiowanie i nauka pieśni ze średniowiecznego zbioru muzyki Laudario di Cortona. Muzyczność projektu, potraktowana jako punkt wyjścia, zrównoważona została poprzez pracę dramatyczną.

W tym dialogu pomiędzy światem muzyki i teatru zabrakło jednego elementu – pogłębienia problematyki związanej ze słowem.

Tekst i praca z jego interpretacją pojawiały się dopiero na etapie budowania struktury dramatyczno-muzycznej, głównie jako efekt indywidualnej pracy aktora. Nie można było mówić o ekwiwalentnej pracy przygotowawczej w trakcie treningu, gdyż takiej nie było.

Poszukiwania Iaizy w obrębie treningu, jego rodzaju i przydatności ciągle ewoluują. Istotna zmiana sposobu myślenia o treningu, a w szczególności o pracy ze słowem nastąpiła po spotkaniu Iaizy z wybitnym hiszpańskim reżyserem i aktorem José Luisem Gómezem⁶²¹. Gómez oglądając pokaz *Fugi sul Training* wykonywany przez Iaizę zwrócił uwagę na to, że aż połowa prezentacji wypełniona jest tekstem mówionym. Uwagi hiszpańskiego reżysera uświadomiły Iaizie lukę dotyczącą jego działalności edukacyjnej, która polegała na braku ćwiczeń nakierowanych na wypowiadanie tekstu.

Obecnie Iaiza widzi ogromną potrzebę powrotu do pracy ze słowem, podobnej do tej, jaka ma miejsce w teatrach klasycznych. Słowa w treningu aktora, według argentyńskiego

⁶²⁰ Rozmowa z Raúlem Iaizą przeprowadzona przeze mnie, 12 kwietnia 2015 r., Livorno.

⁶²¹ José Luis Gómez García (ur. 1940) – w młodości pracował m.in. z Jacques'em Lecoqiem i Lee Strasbergiem, obecny był też na spotkaniu z Jerzym Grotowskim, które odbyło się w 1971 roku we Wrocławiu. Zagrał w 33 filmach, a w 1976 roku został uhonorowany nagrodą dla najlepszego aktora na festiwalu w Cannes za rolę w filmie *Pascual Duarte* w reż. Ricarda Franco. Obecnie jest dyrektorem artystycznym Teatru de la Abadía (Madryt).

reżysera, powinny być traktowane na równi z pracą z ciałem. Obecnie reżyser wymaga od swoich aktorów, aby analizowali swój tekst od strony kompozycji – potrafili rozpoznać układ wersów, mieszczące się w nim akcenty, rytmy i rymy.

Reżyser uważa, że współcześni twórcy teatrów poszukujących, zwani przez niego pokoleniem „postmasterów” – tzn. linii prowadzącej od Stanisławskiego, Grotowskiego czy Barby, za mało uwagi poświęcają materii słowa. W książce Gabriela Vacisa *Awareness* odnajdujemy fragment, w którym Grotowski odnosi się do swojego wywiadu z Jeanem-Marie Drot, reżyserem filmu *Jerzy Grotowski albo... Czy Sokrates był Polakiem* (1967). Z relacji przedstawionej przez Vacisa wynika, że Drot próbował „wymusić” na Grotowskim twierdzącą odpowiedź na pytanie „czy zajmuje się on teatrem fizycznym?”⁶²². Grotowski miał skomentować ten epizod w następujący sposób:

Jean-Marie Drot to bardzo inteligentny człowiek. Zna się na rzeczy. Na pewno jest po mojej stronie, chce mi pomóc – nalega – a mimo to rozmowa wygląda cały czas tak samo: „Zajmuje się pan teatrem ciała?” – „Cóż, oczywiście, ciało jest narzędziem aktora. Ale jest też sztuka, a w sztuce wykorzystuje się też...” – „Ciało”!⁶²³.

Vacis pisze dalej, że w jego pokoleniu utrwalił się właśnie taki stereotyp – Teatru Laboratorium jako teatru fizycznego. Wynikało to po części z lektury książki *Ku teatrowi ubogiemu*, która traktowana była przez artystów w latach osiemdziesiątych jak „tekst święty”⁶²⁴. Vacis opowiada, że nie krył swojego zdziwienia, gdy po raz pierwszy obejrzał nagranie *Fausta* i *Księcia Niezłomnego*, w którym artyści nieustannie mówili.

Większość aktorów, z którymi pracował Grotowski, posiadała wykształcenie teatralne (np. Ryszard Cieślak był absolwentem Wydziału Lalkarskiego PWST w Krakowie, Zbigniew Cynkutis – Wydziału Aktorskiego szkoły łódzkiej, Thomas Richards był studentem prestiżowego Uniwersytetu Columbia), co oznaczało, że była zaznajomiona z pracą ze słowem. Grotowski nie musiał więc szkolić ze swoimi aktorami dykcji czy uczyć ich, jak mówić wierszem. Jego poszukiwania mogły pójść dalej. Najbardziej istotne w pracy ze słowem było jego powiązanie z pracą ciała, każda wypowiedź była następstwem bodźca zrodzonego w ciele. Słowo oprócz znaczenia posiadało też walory muzyczne. Słowa łączone

⁶²² Por. Gabriele Vacis, *Awareness*, s. 46.

⁶²³ Tamże.

⁶²⁴ Por. tamże, s. 47.

w swoiste potoki, na przykład w monologach Cieślaka w *Księżu Niezłomnym*, momentami jakby ztracały swoje znaczenie na rzecz akustyczności⁶²⁵.

5.11 Relacja treningu do twórczości

Czy w projekcie „Regula” istniała osobna część pracy, którą można określić jako czysto techniczną? Odpowiedź na to pytanie jest złożona. Na poziomie formalnym istniał klarowny rozdział pomiędzy tym, co techniczne, a tym, co twórcze. Etap pracy o charakterze technicznym był traktowany jako kluczowy element projektu, co uwidaczniało się w czasowej przewadze poszczególnych elementów treningu. Aktorzy będący częścią zamkniętej grupy „Regula”, ale także uczestnicy otwartych sesji cenili sobie tę przewagę elementów technicznych nad momentami kreacji, przyznając, że zazwyczaj pogłębianie warsztatu w ich pracy codziennej jest ograniczone kosztem poszukiwań bardziej twórczych.

Z drugiej strony pamiętać należy o tym, że samo założenie projektu było takie, żeby szukać elementów treningu indywidualnego lub grupowego, które służą procesowi twórczemu aktora. Dlatego wszystko co techniczne jednocześnie przekraczało ten wymiar i było nastawione albo na nauczanie aktora odpowiedniej postawy względem swojej twórczości i wobec partnerów, albo pomagało mu w dalszej pracy, w której aktor tworzył działanie sceniczne.

Twórca projektu „Regula contra Regulam” uważa, że w środowisku teatrów studyjnych istnieje niebezpieczna pułapka polegająca na myśleniu o teatrze tylko w kategoriach treningu. Dlatego podstawowym pytaniem, które artysta stawia dziś, brzmi: „Czy aktor potrzebuje w ogóle treningu? A jeśli tak, to jakiej jego formy?” Istnieją bowiem aktorzy, którzy wchodzi na scenę, objawiając swój naturalny talent, bez większych przygotowań, a są i tacy, którzy trenują przez wiele lat, poszerzają swój repertuar umiejętności, ale nie potrafią przełożyć tych zdobyczy na pracę sceniczną lub ich poziom techniczny przysłania aktorską obecność.

Trening służy pracy teatralnej tylko wtedy, gdy aktor ma do przygotowania sceny wymagające konkretnych umiejętności. W Niemczech istnieje rodzaj scen opartych na tekstach Brechta, które nazywają się „Artistent” i które wymagają od aktora rzemieślniczego przygotowania równego wirtuozerii, i są też sceny „Kunster”, które zależą od talentu aktora. Rozumiem teraz, że relacja pomiędzy treningiem a twórczością jest

⁶²⁵ Choć wrażenie to pojawiać się mogło głównie u odbiorcy niepolskiego. Zob. więcej: Tadeusz Kornaś, „Aktor оголоcony”: „Księż Niezłomny” Teatru Laboratorium, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia*.

przydatna na przykład w teatrze tańca, gdzie jakość ruchu jest fundamentem spektaklu, ale w innym typie teatru, gdzie głównym komponentem jest słowo, potrzeba zupełnie innego rodzaju treningu⁶²⁶.

Wnioski Iaizy dotyczące treningu są wynikiem wieloletnich poszukiwań i ponawiania pytania o związek treningu z twórczością. Według reżysera relacja tych dwóch aspektów stanowi istotę i zarazem największą sprzeczność charakteryzującą pracę teatralną. Ten paradoks doskonale wyraża sentencja „regula contra regulam”. Wpisany w nią antagonizm zakłada tworzenie reguł, które sprawdzają się w procesie szkolenia aktora, ale niekoniecznie znajdują przełożenie na jego pracę twórczą.

Według założyciela projektu paradoks ten naznacza szczególnie pracę grup eksperymentalnych, które opierają swoją twórczość na relacji pomiędzy treningiem a kreacją:

Wierzę, że związek – czy też most – łączący ramy treningu z jednej strony z inscenizacją i pracą twórczą z drugiej można właściwie wykorzystać jedynie poprzez akceptację paradoksu polegającego na tym, że musimy tworzyć reguły, które są z góry skazane na złamanie, przy czym złamanie reguł nieuchronnie staje się też regułą. Mamy tu więc stale osuwające się nadbrzeża i walące się mosty, które odradzają się w coraz to nowej formie⁶²⁷.

Powszechną zasadą, która charakteryzuje pracę aktora, jest też inny paradoks, polegający na wykorzystywaniu na scenie technik, które sprawiają wrażenie dobrze opanowanych, a których tak naprawdę aktor dobrze nie zna. Aktor tworzy na przykład scenę, w której wykorzystuje instrument muzyczny, na którym potrafi zagrać tylko jeden utwór. Jego praca uzależniona jest więc w tym przypadku od umiejętności posłużenia się na potrzeby sceny konkretną czynnością. Według Iaizy:

Teatrem rządzi reguła skuteczności, to czy coś jest skuteczne na scenie, czy nie. Jeśli aktor tworzy scenę, ale nie wie dokładnie jak ona powstała – nieważne – liczy się skuteczność. Ta zasada objawia się także, gdy na przykład reżyser tworzy scenę wbrew zasadom udanej kompozycji, ale taka scena okazuje się skuteczna⁶²⁸.

Skuteczność jest więc kategorią, która odnosi się przede wszystkim do wiarygodności aktorskiego działania w oczach widza. By być skutecznym, aktor czy reżyser może korzystać z najróżniejszych sztuczek, kreując scenę zawierzyć swojej intuicji, a niekoniecznie

⁶²⁶ Rozmowa z Raúlem Iaizą przeprowadzona przeze mnie, 12 kwietnia 2015 r., Livorno.

⁶²⁷ Cyt. za: strona Instytutu Grotowskiego <http://grotowski-institute.art.pl/projekty/regula-contra-regulam-teatro/>, źródło z dnia 17.05.2016.

⁶²⁸ Rozmowa z Raúlem Iaizą przeprowadzona przeze mnie, 12 kwietnia 2015 r., Livorno.

ustalonym regułom gry. Projekt „Regula” jako program badawczy zakładał poszukiwania, ale też możliwość pomyłek, nic nie było dane z góry ani niepodważalne. Po jakimś czasie mogło okazać się, że pewien rodzaj pracy nie sprawdza się w tej grupie i należy zmienić dotychczasowe reguły.

Efektem projektu miało być wyodrębnienie narzędzi natury indywidualnej, które służą w pracy aktorom i reżyserom (aktor odkrywał, co wspiera jego proces kreacji, jaki rodzaj treningu pomaga mu przygotować się do gry). Aktor postawiony został w roli nie tyle pilnego ucznia, który podąża ścieżką wyznaczoną przez nauczyciela, ale jednostki odpowiedzialnej za kształt swoich przygotowań, która na drodze współpracy z prowadzącym uczy się rozpoznawać swoje potrzeby i ułomności, a w dalszej perspektywie tworzy własny indywidualny trening, który jest wyrazem niezależności aktorskiej. Co ważne podkreślenia, poszukiwania aktorów w ramach projektu ograniczały się głównie do rzemiosła aktorskiego. Celem projektu nie było ulepszanie człowieka ani przeprowadzanie grupowej terapii. Pewne aspekty terapeutyczne mogły być pochodną tej pracy, ale nie jej założeniem.

W projekcie „Regula” praca każdego aktora była inna, ćwiczenia, które sprawdzały się w przypadku innych osób, dla niego samego mogły okazać się nieprzydatne. Aktor w projekcie „Regula” uczył się wybierać z treningu takie elementy, które jemu jako jednostce mogły pomóc w rozwoju.

Inny paradoks, który związany jest z pracą aktora, a z którym mierzyli się uczestnicy projektu, wynika z faktu, że ilość nagromadzonych doświadczeń nie zawsze pomaga aktorowi na scenie. Często młodzi niedoświadczeni aktorzy tworzący swoje pierwsze role lub działania sceniczne tylko w oparciu o intuicję są o wiele bardziej „skuteczni”, niż ich doświadczeni koledzy. Wydaje się, że w miarę postępującego kształcenia zdolność do intuicyjnego tworzenia scen zanika. Choć brzmi to przewrotnie, aktor może wpaść w pułapkę zbyt gruntownej edukacji. Posiada on praktyczną wiedzę, jak tworzyć rolę i czego unikać, ale ta wiedza może go przytłaczać i okazać się w ostatecznym rozrachunku mało przydatna.

Projekt „Regula” był początkowo traktowany przez aktorów Madrugady jako rodzaj dodatkowej pracy. Praca w ramach projektu stała się bardziej autonomiczna w momencie, kiedy jego członkami stali się także artyści z zewnątrz. Iaiza określił jasno pole badawcze, którym były poszukiwania w zakresie rzemiosła aktorskiego, a nie działalność spektaklowa. Historia jednak zatoczyła koło, Iaiza – uciekający początkowo z kontekstu *stricte* teatralnego – po kilku latach przekształcił swoje przedsięwzięcie w osobny zespół teatralny. Od 2012 roku w Mediolanie istnieje grupa Teatr Regula contra Regulam. Na poziomie formalnym przykład „Reguli” pokazuje, jak jedno zjawisko artystyczne (w tym przypadku działalność

teatralna zespołu Madrugada) rodzi drugie (projekt), a ten z kolei przekształca się w osobną grupę teatralną. Wydaje się, że tego typu ciągłe reorganizacje, od teatru do projektu, od projektu do teatru, w środowisku teatrów studyjnych są naturalnym sposobem prowadzenia pracy artystycznej i wyrazem ciągłych poszukiwań.

Rozdział VI.

**Laboratorio Permanente di Ricerca
sull'Arte dell'Attore di Domenico Castaldo**

6.1 Komediiowy gen kultury włoskiej

W przypadku kultury włoskiej dyskusyjna pozostaje sprawa jednorodności. Od czasów upadku Cesarstwa Zachodniorzymskiego w 476 roku ludy zamieszkujące Półwysep Apeniński i poszczególne jego regiony nękane były podziałami politycznymi. Prowincje zjednoczyły się dopiero pod egidą króla Wiktora Emanuela II w 1861 roku, tworząc Królestwo Włoskie. W 1946 roku z kolei w wyniku plebiscytu została zniesiona monarchia i proklamowana republika. Do dziś kraj ten odznacza się głęboko zakorzenionymi regionalizmami przejawiającymi się m.in. w odmiennych dialektach, odmiennej kuchni i miejscowych świętach. Próbując doszukać się w tej różnorodności dominującego składnika, który wpłynął na historię teatru na Półwyspie Apenińskim, odnajdujemy komizm.

Pierwiastek komediowy stanowił budulec najwybitniejszych dzieł teatralnych powstających na terenie Italii, pełniąc funkcję społecznego miernika nastrojów. Często powtarza się, że Włosi to doskonali komedianci. „Genetyczna” niemalże predyspozycja tego narodu do humorystycznego ujęcia świata potwierdzona została w jego historii. Korzenie twórczości komediowej sięgają we Włoszech czasów Cesarstwa Rzymskiego. W antyku powstała m.in. komedia łacińska (Plaut, Terencjusz), do której odwoływali się twórcy renesansu (m.in. Ludovico Ariosto, który zaadaptował teksty komedii do czasów mu współczesnych). W czasach średniowiecznych pierwiastek komediowy nie zniknął zupełnie, jego duch powracał w trakcie karnawału, a także podczas prywatnych zabaw, w występach *giullare*⁶²⁹ – artystów ulicznych, którzy łączyli talenty poety, aktora, linsokoczka, muzyka, błazna i mistrza gestu, a także w grach społecznych (*ludus-gioco*), czyli widowiskach kulturowych, które mogły przybierać formę wyścigów, turniejów i udawanych pojedynków.

Przyjmuje się, że prawdziwy rozkwit komedii nastąpił we Włoszech w czasach renesansu, dzięki twórczości takich pisarzy, jak Niccolò Machiavelli, autor *Mandragory*; Bernardo Dovizi z Bibbeny – kardynał i autor pierwszej komedii włoskiej napisanej prozą *La Calandria*; wspomniany wyżej Ludovico Ariosto, a także Angelo Beolco znany jako Ruzzante, który nie tylko tworzył komedie w dialekcie weneckim, ale też w nich występował.

Idąc dalej szlakiem historii, odnajdujemy narodziny włoskiej komedii *dell'arte* (XV/XVI wiek), która podniosła status aktora – do tej pory głównie ulicznego wykonawcy –

⁶²⁹ *Giullare* zwany jest też historionem lub joculatorem. W XIII wieku kościół zapraszał *giullare* do realizowanych przez siebie dramatów. Pierwszym znanym przedstawieniem, w którym wymieszana została forma teatru kościelnego (dramatów liturgicznych i *sacre rappresentazione*) z widowiskiem świeckim, była *Gra o Adamie* (*Jeu d'Adam*), w której aktorom ulicznym powierzono rolę demonów. Zob. więcej *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai Greci alle Avanguardie*. Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, Mondadori, Milano 2003, s. 27–64.

do rangi profesjonalisty, członka trupy komediowej, który grą zarabia na swoje utrzymanie i walczy o względy publiczności.

W XVIII wieku we Włoszech tworzył Carlo Goldoni (1707–93), komediopisarz i librecista, uznany za ojca sceny włoskiej. Pod wpływem twórczości Goldoniego komedia *dell'arte* stała się bardziej realistyczna. Goldoni pozbawił swych aktorów masek, a sam tekst zbędnych jego zdaniem gagów (*lazzi*) i słownych ozdobników, przywracając tym samym jednolitość fabuły.

W XX wieku echo świetności wcześniejszej komedii odczuwalne było w twórczości noblistów – Luigi Pirandella (1867–1936) i Daria Fo (1926–2016), a także w sztuce filmowej (w drugiej połowie lat pięćdziesiątych powstał osobny gatunek filmowy zwany *commedia all'italiana*). Wraz z rozwojem filmu pojawia się cała plejada wybitnych aktorów, do której należą m.in. Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Nino Manfredi, a także Eduardo De Filippo.

W związku z zarysowanym wyżej obrazem nasuwają się zasadnicze pytania. Jaki jest efekt skonfrontowania teatralnej tradycji studyjnej z tak głęboko zakorzenioną we Włoszech tradycją aktorstwa komicznego? Jak ta tradycja odbija się w twórczości Laboratorio di Castaldo, które inspirowane jest jednocześnie pracą Grotowskiego? I ostatnia kwestia. Czy w modelu aktorstwa komicznego można odnaleźć punkty wspólne z myślą pozostawioną przez Grotowskiego? W poniższym rozdziale postaram się odpowiedzieć na te pytania.

6.2 Trzy formacje

Domenico Castaldo (ur. 1970, Castellamare di Stabia, Włochy) jest artystą ukształtowanym przez kilka odmiennych tradycji teatralnych. Pierwsza z nich jest odziedziczona wraz z kulturą neapolitańską.

Ottiero Ottieri – poeta i socjolog – opisywał charakter neapolitańczyka w następujący sposób:

Mieszkańcy Neapolu mają szczególny sposób myślenia, prawdopodobnie unikalny na świecie, o czym świadczy ich bogata kultura. Człowiek z Południa nie różni się od innych, ale jest zdeformowany. Przygody jego życia, historia deformują go i wyrzucają poza prawa powszechne⁶³⁰.

⁶³⁰ Cytat pochodzi z pamiętnika Ottiera Ottieriego zatytułowanego *Donnarumma* napisanego w latach 1955–1957. Cyt. za: stroną <http://www.labperm.it/produzione/donnarumma-allassalto/>, źródło z dnia 26.11.2015. Ottieri napisał te słowa po rocznym pobycie w Pozzuoli, jednej z prowincji Neapolu, gdzie zajmował się naborem pracowników do firmy Adriana Olivettiego produkującego maszyny do pisania. Dla Ottieriego była to

Próba odpowiedzi na pytania: jakie są te deformacje, ile jest we mnie człowieka z Południa, stały się tematem przewodnim spektaklu *Donnarumma* przygotowanego przez Castaldo w 2011 roku. Artysta przedstawił w nim obraz neapolitańczyka, którego życie zbudowane jest z kontrastów – z dramatu i komedii, przyziemności i irracjonalności. Życie człowieka z Południa charakteryzuje postawa autoironiczna, która spełnia funkcję terapeutyczną, człowiek ten potrafi zdystansować się od swoich problemów albo zabarwić je humorem i dzięki temu poczuć się lepiej.

Prowincja Neapolu jest też kolebką twórczości wielu *compagni*. Do najbardziej znanych należy dynastia teatralna Scarpetty-De Filippo, której najważniejszymi przedstawicielami byli Eduardo Scarpetta (1853–1925) i jego syn Eduardo De Filippo (1900–84). Warto wymienić też inne sławne neapolitańskie nazwiska: Nino Taranto (1907–86) – aktor, komik i śpiewak, a także Antonio De Curtis, znany jako Totò (1898–1967). Według Stefano De Matteisa:

Neapol jako przestrzeń fizyczna i kulturalna wytwarza wzór zachowania społecznego, które z natury swej jest aktorskie, w swym najbardziej bezpośrednim sensie. Aktor urodzony w tym modelu społecznym jest jeszcze silniejszy na scenie, a dodatkowo wzmacniają go reguły, które ustanawia struktura mikrosocjalności teatralnych. W tym samym czasie proces, który definiuje tę strukturę, wpływa na zachowania aktorskie⁶³¹.

W tradycji neapolitańskiej praca w teatrze charakteryzowała się czymś, co De Matteis nazywa „grą dystansu”⁶³² – gra ta polegała na tym, że początkujący aktorzy zaczynali od ról, które były jak najbardziej oddalone od ich naturalnych warunków fizycznych. Sprzyjał temu także proces wejścia aktora do spektaklu. Młodzi aktorzy występujący u boku bardziej doświadczonych zaczynali od grania ról marginalnych, które najczęściej przedstawiały osoby stare, niedołężne, ale też z większym bagażem doświadczeń. Efektem takiego modelu edukacji była większa elastyczność aktora i umiejętność grania ról z różnego repertuaru.

Według Castaldo, aktorów tradycji neapolitańskiej charakteryzuje też specyficzny rodzaj elegancji i dumy, która nie ma jednak nic wspólnego z zarozumiałością. Opowiadając o swoich młodzięcych latach i inspiracjach, Castaldo wspominał wybitnego aktora Eduarda De Filippo:

okazja do poznania wielu ludzi z Południa, którzy starali się o pracę, a jednocześnie współdzielenia ich dramatu, który wiązał się z niemożnością zdobycia zatrudnienia. Do fabryki zgłosiło się wtedy 40 tys. kandydatów na 400 miejsc.

⁶³¹ Stefano de Matteis, *Identità dell'attore napoletano*, „Teatro e Storia” 1990 nr 1, s. 96.

⁶³² Por. tamże, s. 101.

Jest kilka aspektów związanych z jego egzystencją – dla mnie osobiście ważnych. Jeden z nich wiąże się z tym, jak się zestarzał – z sercem i elegancją. Pamiętam, że podczas swego ostatniego publicznego przemówienia wzruszył się do łez, jednocześnie zachowując wyjątkową elegancję. Dlaczego elegancja? Dlatego, że bycie eleganckim oznacza dobre zużycie zapasów energii, w elegancji znajdziesz oszczędność energii. Opowiadano, że kiedy De Filippo prowadził przesłuchania aktorskie, jeśli aktor lub aktorka wchodziła na scenę szurając nogami, wypraszał ich. Pamiętam, że pierwszą rzeczą, o którą poprosił nas Thomas [Richards] było to, żeby nie robić hałasu nogami. Ja z tym nie miałem większego problemu, wyniosłem to z domu. Jest coś wspólnego w elegancji i oszczędności. Kiedy myślę o moich rodzinnych stronach, myślę właśnie o tym.

Inny aspekt pracy De Filippo, który niezmiennie mnie zachwyca, choć były to inne czasy, to jakość i kunszt jego rzemiosła. To w jaki sposób używał rytmów, jak rozporządzał czasem i pauzami. Sceny, które odgrywał, mogą grać tylko aktorzy perfekcyjnie władający rytmem. A więc istnieje tradycja, w której wie się, jak pracować z rytmem i czasem!⁶³³

Zarówno elegancja związana z jakością aktorskiej obecności, jak i rytm, który stoi u podstaw wszystkich działań aktorskich, stanowią ważne wyznaczniki pracy Castaldo w Laboratorio. Dla Castaldo praca w teatrze rozpoczyna się od poszukiwania wspólnego rytmu, który związany jest z pulsacją serc członków zespołu:

Wszystko się porusza w zgodzie (*accordo*). *Accordo*⁶³⁴ to niezwykle słowo, gdyż jego źródłem jest *cor cordis*, z łaciny – serce. Kiedy ty *accordi* oznacza to, że dostosowujesz bicie swego serca do wspólnego rytmu. *Accordo* to jeszcze nie harmonia, zachodzi wcześniej. „Jesteśmy w *accordo*” oznacza, że jesteśmy gotowi do wspólnej pracy, nasze serca pulsują zgodnie. [...] Czasami nie uda się znaleźć *accordo*. Szczerze mówiąc, muszę ciągle szukać nowych sposobów, studiować więcej, jak znajdować *accordo*. Zdaję sobie sprawę, że relacja pomiędzy życiem codziennym a możliwościami *accordarsi* jest bardzo silna. Przychodzę do pracy, ale wcześniej rozmawiałem przez telefon. Wpadł jeden z projektów. Mówię więc do swoich kolegów: „Z powodów ekonomicznych odrzucili nasz projekt” i rozmawiamy o tym. Potem robimy przerwę i zaczynamy pracę. Również podczas dyskusji jest *accordo*, ale innego rodzaju, dotyczy mentalnego i werbalnego poziomu. Poprzez trening, ćwiczenia, śpiew szukam sposobów, dzięki którym udaje się zneutralizować wpływ emocji pochodzących z życia codziennego na naszą pracę⁶³⁵.

Rytm pojmowany jest przez zespół Laboratorio nie tylko jako jakość muzyczna, ale przede wszystkim jako coś, co wiąże się z biologicznym zegarem człowieka. Praca w zespole zaczyna się więc od znalezienia wspólnego biologicznego rytmu uczestników. Rytm biologiczny różni się od rytmu muzycznego tym, że dotyczy wnętrza performerów, a nie tylko

⁶³³ Rozmowa z Domenico Castaldo przeprowadzona przeze mnie, 30.11.2015, Turyn.

⁶³⁴ Pozostawiam włoską wersję tego słowa, które można by przetłumaczyć jako „harmonizowanie”, ale Castaldo nie chodzi o to słowo, ale o coś pierwotniejszego.

⁶³⁵ Rozmowa z Domenico Castaldo przeprowadzona przeze mnie, 30.11.2015, Turyn.

tego, co jest prezentowane, wykonywane zewnątrz. Można więc śpiewać w rytmie i tempie, ale być niezgranym pod względem rytmów biologicznych⁶³⁶.

Jednym z istotniejszych czynników tradycji neapolitańskiej jest także autoironia, która według Castaldo na poziomie relacji społecznych pozwala aktorowi uciec z pułapki „bycia dumnym, pysznym” z powodu wykonywanego zawodu.

Autoironia w sztuce jest z kolei sposobem na bycie elastycznym, gotowym do podjęcia różnych, czasem niezgodnych z wyobrażeniem o sobie wyzwań. W spektaklach Castaldo ta umiejętność dystansowania się od swoich naturalnych predyspozycji, podejmowanie różnych ról, czasem wręcz żonglerka postaciami (jak w spektaklu *Tamerlano*) nie wykluczają wiarygodności aktorskiej. Wiarygodność jest bowiem związana z poziomem obecności aktorskiej, a nie z formą, którą aktor wybiera dla zaprezentowania jednej czy kilku postaci. Autoironia rozumiana tu jako dystans w tworzeniu postaci krzyżuje się w pracy Castaldo z poszukiwaniami Grotowskiego dotyczącymi umiejętności oparcia swego działania na organiczności.

Druga tradycja, która ukształtowała Castaldo, jest wynikiem świadomych wyborów artystycznych i wiąże się ze studiami aktorskimi w La scuola del Teatro Stabile w Turynie. Castaldo należy do pierwszego pokolenia artystów, którzy w 1993 roku ukończyli szkołę przy Teatro Stabile i jednocześnie do tych, którzy kształcili się bezpośrednio pod okiem jej założyciela, wybitnego reżysera teatralnego i operowego Luki Ronconiego (1933–2015). Szkoła ta, powołana w 1991 roku, pomimo swojej stosunkowo krótkiej działalności, zdołała wyrobić sobie opinię elitarnej. Obecnie adepci aktorstwa przechodzą trzyletni kurs zakończony spektaklem, który wystawiany jest przez miesiąc na deskach Teatro Stabile. Najlepsi studenci mogą liczyć na stały etat w tym teatrze. Debiutem scenicznym Castalda była rola w dwóch spektaklach, *Pilade* i *Calderon*, na podstawie tekstów Piera Paolo Pasoliniego w reżyserii Luki Ronconiego. W latach 1994–95 Castaldo zagrał jeszcze w trzech przedstawieniach turyńskiego Stabile⁶³⁷: w *Tymonie Ateńczyku* w reżyserii Waltera Magliario, w komedii *L'onorevole Ercole Malladri* (Szanowny Pan Ercole Malladri) w reżyserii Maura Avogadro, a także w spektaklu *Canto a Torino* (Pieśń w Turynie) wyreżyserowanym przez Gabriela Vacisa – założyciela Laboratorio Teatro Settimo. W tym samym czasie Castaldo opracowywał swój własny spektakl zatytułowany *Gerolamo* (Hieronim, 1993), opowieść przy akompaniamencie gitary.

⁶³⁶ W dalszej części rozdziału rozwijam tę kwestię, omawiając pojęcie temporytmu.

⁶³⁷ Castaldo również dzisiaj od czasu do czasu, głównie w celach zarobkowych, pracuje jako aktor w przedstawieniach Teatro Stabile.

Wątpliwości związane z pracą aktora w teatrze repertuarowym pojawiały się u Castaldo od samego początku.

Spektakle powstawały wtedy bardzo szybko, w ciągu dwóch tygodni i choć pracy było przy nich dużo, miałem poczucie niedosytu, a w porównaniu ze starszymi, bardziej doświadczonymi aktorami, czułem, że jestem ignorantem. Już wtedy istniał dla mnie jakiś inny obszar aktorstwa, o którym nie miałem pojęcia, a który chciałem zgłębiać⁶³⁸.

Castaldo mówił o tym, że szkoła Ronconiego była dla niego zbyt mieszczańska, on czuł się bliżej tradycji ludowej:

Szkoła Ronconiego była szkołą bogatego mieszczaństwa turyńskiego. Moje pochodzenie społeczne i odnośniki kulturowe były inne niż moich kolegów. Czułem, że przynależę do innego miejsca. Pierwszą przemianą, której doświadczyłem, było uświadomienie sobie, że pomimo mojej odmienności zasłużyłem na to, żeby tu studiować. Wszyscy moi znajomi znali Ronconiego, jego spektakle, słuchali opery. Ja ignorowałem tę tradycję, bo nie była częścią mojej kultury. Moja przyjaciółka zwróciła mi uwagę na to, że w szkole nie wykorzystywałem swojej kreatywności w takim stopniu, w jakim używałem jej podczas koncertów z moim zespołem. Pod wpływem tych słów postanowiłem włączyć do pracy moje odniesienia społeczne, mój bagaż, którym była przede wszystkim ideologia komunistyczna mojej matki i kultura wiejska rodziców mojego ojca⁶³⁹.

Doświadczenia kompozytorskie młodego artysty, który stworzył zbiór piosenek w dialekcie neapolitańskim w trakcie studiów, powróciły w 2014 roku. Castaldo wraz ze swoim zespołem przygotował uteatralizowany koncert zatytułowany *Figurelle*⁶⁴⁰ (w Neapolu *figurelle*, tzw. figurki, przedstawiają podobizny postaci świętych i świeckich, np. futbolistów). W 1995 roku neapolitański artysta współpracował z Laboratorio Teatro Settimo przy spektaklu zatytułowanym *In laude a lo santo Nicola da mirafiori, sermoni, fioretti e canti* (W uwielbieniu dla świętego Mikołaja pamiątki, kazania, kwiatki i piosenki).

Praca ta okazała się punktem zwrotnym. Castaldo opowiadał:

To było straszne! W zespole było dwudziestu trzech młodych niedoświadczonych aktorów i około dziesięciu starszych profesjonalistów. Młodsza grupa próbowała codziennie, ta starsza prawie w ogóle. To my byliśmy profesjonalistami, a nie oni! Starsi pojawiali się na próbach zawstydzeni: nie wiedzieli zbyt dobrze, co robić. Podczas pracy w grupie młodych aktorów, ale też w tej starszej, pojawiła się rywalizacja. Było to dla nas naturalne. Byliśmy jak kury w kurniku czekające na garść trawy. [...] Zrozumiawszy, że ten rodzaj cierpienia

⁶³⁸ Rozmowa z Domenico Castaldo przeprowadzona przeze mnie, 23.11.2013, Turyn.

⁶³⁹ Fragment rozmowy *In bicicletta*, [w:] *Lo spazio aperto. Il teatro ad uso delle giovani generazioni*, ed. Tiziano Fratus, Editoria&Spettacolo, Roma 2002.

⁶⁴⁰ Muzyka ta ma charakter zabawowy, a każda *figurella* opowiada historię innego bohatera.

musi się skończyć powiedziałem sobie: nie do tego dążę. Porzuciłem rywalizację i zacząłem pracować w sposób najbardziej otwarty jak tylko umiałem: nad słuchaniem, nad relacjami z moimi partnerami i z publicznością. Śpiewaliśmy, podczas gdy inni mówili tekst. Naszym zadaniem było bycie niewidocznym i kierowanie uwagi publiczności na tego, który znajdował się w centrum. To mi się udawało. Zostałem zauważony przez dwóch mężczyzn, którzy pracowali w Pontederze. Powiedzieli mi, że Thomas Richards szuka aktora do swojej grupy. Postanowiłem rzucić wszystko i udać się do niego. Wziąłem udział w selekcji, pracowałem przez tydzień i zostałem na rok⁶⁴¹.

Mówiąc o swoim okresie formacji artystycznej, Castaldo stwierdził, że jej prawdziwym dopełnieniem był roczny pobyt w Workcenter w latach 1995–96. „Tam nauczono mnie profesjonalizmu – wspomina Castaldo. – Jakość pracy w Pontederze jest tak wysoka, że jeżeli poświęcisz tej pracy rok, a jesteś dość utalentowany, szybko stajesz się profesjonalistą: nauczysz się, jak robić”⁶⁴².

Punktem wyjścia stażystów Workcenter jest praca nad rzemiosłem aktorskim. Jednym z podstawowych zadań przyjętych aktorów jest stworzenie indywidualnej kompozycji złożonej z precyzyjnych akcji, działań fizycznych i pieśni opartych na osobistym doświadczeniu⁶⁴³. Gdy etiuda jest już dopracowana, aktor poszukuje „możliwości powtarzania partytury performatywnej setki razy i utrzymania za każdym razem jej precyzji i prawdziwie żywego procesu, co z punktu widzenia gry aktorskiej wydaje się fundamentalne. Elementy stanowiące podstawę dla nas stanowią ją również w grze aktorskiej”⁶⁴⁴ – mówi Richards.

Oprócz treningu poświęconego pogłębianiu rzemiosła aktorskiego najważniejszym aspektem pracy aktora w Workcenter jest praca z tzw. pieśniami wibracyjnymi. Grotowski uważał, co zostało już omówione wcześniej, że rzetelna praca z tym materiałem, polegająca najpierw na technicznym opanowaniu pieśni – melodii, wymowy, wibracji dźwięku, temporytmów – na które nakłada się odpowiednie podejście do śpiewu, uruchamia proces transformacji energii. Dla Castaldo był to jeden z powodów, dla których po roku opuścił Workcenter. „Zrozumiałem, że precyzyjna nauka techniki śpiewu, który praktykowaliśmy, zajmie mi co najmniej pięć lat. Wtedy zadałem sobie pytanie: i co dalej? To jest ich sposób śpiewu, a nie mój. Czułem pewną sprzeczność z tego wynikającą”⁶⁴⁵. Analizując życiorys

⁶⁴¹ *In bicicletta.*

⁶⁴² Tamże.

⁶⁴³ Por. zmagania Thomasa Richardsa nad stworzeniem indywidualnej kompozycji zwanej wtedy *Mystery Play*, [w:] Thomas Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*.

⁶⁴⁴ Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia*, s. 26.

⁶⁴⁵ Tamże.

młodego artysty, nie trudno stwierdzić, że od zawsze tkwiła w nim potrzeba realizacji własnych idei.

Czerpanie materiałów do pracy z innych tradycji może wynikać z poczucia braku własnej tożsamości kulturowej. W przypadku Castaldo tak nie było, praca w Workcenter skłoniła go do pogłębienia poszukiwań w obrębie własnej neapolitańskiej i włoskiej tradycji.

6.3 Laboratorio di Castaldo – wizytówka

Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore di Domenico Castaldo (LabPerm) zostało powołane do życia w 1996 roku. Nazwa zespołu, którą można przetłumaczyć jako Laboratorium Stałych Poszukiwań nad Sztuką Aktorską Domenica Castaldo, pozbawiona jest wszelkiego metaforyzmu, oddaje za to główny cel przedsięwzięcia, którym są poszukiwania w zakresie sztuki aktora. W nazwie zespołu celowo nie użyto słowa teatr a laboratorium, podkreślona została też potrzeba stałych, codziennych (*permanente*) poszukiwań, a także autorskość projektu.

Główny trzon zespołu stanowią bądź stanowili⁶⁴⁶ jego założyciele – Domenico Castaldo i Katia Capato (ur. 1973, Chivasso), a także pracująca z nimi od 2002 roku Francesca Netto (ur. 1977, Aosta). Do starszego pokolenia aktorów należy też Alessandro Borroni (ur. 1972, Mediolan). Młodszy członkowie to: Marta Laneri (ur. 1985, Turyn), Rui Albert Padul (ur. 1988, Dolo), Ginevra Giachetti (ur. 1986, Mediolan) i najmłodsza stażem aktorka Natalia Sangiorgio (ur. 1990, Mediolan). Zespół Laboratorio tworzą bądź tworzyły (za wyjątkiem Castaldo) osoby, które nie zdobyły formalnego wykształcenia teatralnego poprzez ukończenie szkoły teatralnej. Kwestia wykształcenia jest jednak w tym przypadku względna. Brak dyplomu nie oznacza braku doświadczenia. Większość członków grupy kształciła się nieformalnie, budując swój warsztat aktorski w pracy z innymi zespołami. Capato związana była wcześniej ze znanym w Turynie teatrem eksperymentalnym Marcidojs e Famosa Mimosa (1993–97), Borroni z kolei przez ponad dziesięć lat pracował w Teatro la Madrugada w Mediolanie (1999–2011).

W skład grupy wchodzi też osoby, dla których praca w Laboratorio jest pierwszym doświadczeniem teatralnym. Tak było w przypadku aktorek Netto i Giachetti, które dołączyły do zespołu po ukończeniu teatrologii. Sangiorgio odbyła z kolei czteroletni kurs aktorstwa w

⁶⁴⁶ W trakcie moich badań dużym zmianom uległ skład zespołu. Od 2015 roku w Laboratorio nie pracują Capato i Netto. W powyższym fragmencie odnoszę się więc do osób, które były kluczowe dla działalności Laboratorio lub które nadal tworzą zespół, ale pracują co najmniej cztery lata.

prywatnej szkole w Mediolanie. Trzeba też podkreślić, że każdy aktor pojawiający się w zespole musi podjąć naukę od początku, bez względu na to, jakie były jego wcześniejsze doświadczenia. Związane jest to z potrzebą poznania nowych metod i technik pracy, ale przede wszystkim wynika z konieczności wniknięcia w żywy organizm, którym jest grupa, w jej hierarchię i reguły ukształtowane przez Castaldo w wieloletnim procesie pracy.

Aktorzy zespołu Laboratorio w najbardziej intensywnych okresach pracują od ośmiu do dziesięciu godzin dziennie, przez sześć dni w tygodniu. Aktorstwo i praca w teatrze jest ich pełnoetatowym zajęciem, choć artyści nie mają zapewnionego stałego wynagrodzenia. Wypłaty dzielone są po równo, a ich wysokość uzależniona jest od liczby i długości realizowanych projektów, wydarzeń i spektakli, a także kosztów związanych z prowadzeniem teatru (np. Laboratorio jest właścicielem samochodu, którego koszty utrzymania dzielone są pomiędzy członków zespołu). Starsi członkowie grupy (Capato, Netto, Borroni) dorabiali, prowadząc zajęcia teatralne i od czasu do czasu uczestnicząc w zewnętrznych przedsięwzięciach. Z moich rozmów przeprowadzonych z młodszymi członkami teatru wynika, że ich praca pełnoetatowa jest możliwa w dużej mierze dzięki wsparciu finansowemu otrzymywanemu od ich rodzin, jeden z aktorów utrzymuje się z kolei śpiewając przy akompaniamencie gitary na ulicy.

Laboratorio zasługuje na szerszą uwagę badaczy i miłośników teatru z kilku powodów. Po pierwsze jest przykładem tego, jak kontynuowana jest tradycja Grotowskiego we Włoszech przez zespół, którego założyciel zetknął się z pracą Polaka w trakcie rocznego stażu w Workcenter. Co ważne, Castaldo inspirował się ostatnim okresem twórczości Grotowskiego, które ogniskowało się wokół poszukiwań nad sztuką jako wehikułem. Laboratorio, pomijając pracę Workcenter, którego dyrektorzy są oficjalnymi spadkobiercami idei Grotowskiego, jest na mapie zespołów inspirujących się ideami i/lub praktyką autora *Ku teatrowi ubogiemu* przykładem najjaskrawszym. Ponadto, jak pokażę w dalszej części rozdziału, zespół ten pomimo zapożyczenia technik szkolenia aktora w Workcenter (śpiew, *trening*, *Motions*), od samego początku obrał inny, bardziej społeczny kierunek rozwoju, który po części wynika z łączenia przez Castaldo tradycji ludowej i komicznej z niektórymi aspektami pracy Grotowskiego.

Trzeba też podkreślić, że Laboratorio nie jest grupą początkującą. W 2016 roku mija dwadzieścia lat działalności twórczej, poszukiwawczej i edukacyjnej tego zespołu. Oznacza to, że pomimo pojawiających się co jakiś czas kryzysów finansowych, przetrwał on próbę czasu i znalazł sposób na kontynuowanie pracy w sensie formalnym i twórczym, i może

stanowią przykład dla innych grup nurtu studyjno-laboratoryjnego, których los często przypieczętowują problemy natury finansowo-administracyjnej.

Działalność Laboratorio rozgałęzia się na kilka obszarów, z jednej strony są to poszukiwania *stricto* laboratoryjne, nastawione na rozwój rzemiosła aktorskiego, pracę nad sobą i pracę z pieśniami, z drugiej – są to produkcje teatralne, które pośrednio mają zasilać budżet utrzymującego się z własnej pracy zespołu. Obok tych dwóch głównych linii istnieje też działalność, której głównym celem jest zarobek i poszerzenie grona odbiorców. Oprócz wystawiania spektakli, artyści zarabiają grając koncerty (najnowszy to wspomniany koncert *Figurelle*), zatrudniając się na prywatnych imprezach w roli muzyków, nagrywając płyty z własną muzyką, które sprzedawane są podczas różnych wydarzeń, a także włączają się w organizowanie warsztatów, spotkań z innymi artystami w przestrzeni swojej pracy, zapraszając np. laureatów włoskiej edycji konkursu „Mam Talent”. Zdarza im się również prowadzić warsztaty dla pracowników wielkich koncernów. Niebagatelny jest też fakt, że zespół otrzymał oficjalne wsparcie od miasta, polegające na możliwości użytkowania przez dziesięć lat (od 2009 do 2019 roku) przestrzeni do pracy na zabytkowym cmentarzu San Pietro in Vincoli⁶⁴⁷ zaprojektowanym przez Francesca Valeriana Dellalę z Beinaco. Główną salą do pracy stanowi dawna kaplica cmentarza, od której na zewnątrz budynku rozchodzą się dwa długie korytarze. Charakterystyczne dla tej sali są rzeźby czaszek znajdujące się na zwieńczeniu kolumn i arkad łączących się ze sklepieniem. W głównej sali rozwieszono też płótno, które ogranicza wysokość kaplicy. Oprócz centralnej przestrzeni, artyści korzystają też z sieci podziemnych pomieszczeń, dawnych katakumb, przystosowanych do prób lub użytkowanych jako pomieszczenia gospodarskie. Robiącymi wrażenie pozostałościami zdesakralizowanego cmentarza są też umieszczone na zewnątrz całego budynku monumentalne tablice, krótko opisujące historie osób pochowanych dawniej w tym miejscu.

Dwudziestoletni staż zespołu nie oznacza, że zespół się zestarzał. Jest to wciąż zespół młody, głównie dzięki co jakiś czas odnawiającemu się składowi i prowadzeniu krótszych projektów z młodymi artystami.

Członkowie Laboratorio, a przede wszystkim jego założyciel, traktują tę pracę jako przestrzeń wolności, przestrzeń, która chroni ich przed automatyzmami rządzącymi „normalnym” życiem. Castaldo poszukuje sposobu na to, jak kontynuować pracę o utopijnym charakterze, a jednocześnie radzić sobie z tym, co przychodzi z zewnątrz.

⁶⁴⁷ Oprócz Laboratorio przestrzeń tę użytkują dwa inne stowarzyszenia: Il Mutamento zona Castalia i ACTI Teatri Indipendenti.

6.3 Znaczenie tradycji komicznej w twórczości Laboratorio i jej związek z nurtem laboratoryjno-studyjnym

W pracy Laboratorio krzyżują się ze sobą dwie z pozoru odrębne tradycje. Znajdziemy tu odwołania do nurtu włoskiej tradycji aktorów komicznych (XVI–XX wiek), a także inspirację poszukiwaniami Grotowskiego.

6.3.1 Lider-*Capocomico*

W zespole Laboratorio mówi się o Castaldo, posługując się różnymi terminami: „lider”, „starszy brat”, „despota”, „okrutny ojciec”, „szaleniec”. Zdaje się, że rzeczywiście Castaldo wypełnia wszystkie te role. Codzienna, długofalowa praca z dość małą grupą osób ujawnia każdy aspekt jego charakteru. Z jednej strony Castaldo jest bardzo surowy, łatwo się denerwuje, neguje działania swych podopiecznych (nie jest tak, o dziwo, w przypadku nowych osób). Czasem wręcz wydaje się zgnębiony faktem, że nie udaje się jego grupie wykonać jego poleceń. Z drugiej strony jest to lider, któremu nie można odmówić poczucia humoru. Napięcie pojawiające się podczas prób jest przez niego rozładowywane. Castaldo często wtrąca jakiś dowcip, opowiada historię, a jeszcze częściej coś odgrywa, co sprawia, że atmosfera ulega rozluźnieniu (Film 2. Improwizacja głosowa Domenico).

Przeprowadzając krótką sesję pracy ze studentami Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej na UAM⁶⁴⁸, szef Laboratorio zaczął warsztat od ćwiczenia, które wywołało salwy śmiechu. Wszyscy siedzieliśmy w kole po turecku z podniesionymi rękami, Castaldo zaczął udawać śmiech, podniesione ręce miały chyba pomóc wywołać skurcze przepony, z drugiej strony pozycja ta była tak absurdalna, że jej efektem, tak czy inaczej była nieopanowana fala śmiechu, która ogarnęła wszystkich uczestników.

W trakcie mojego pobytu w Turynie w pewnym momencie stwierdził, że aktorzy śpiewają „z głowy”, że ich ciała „nie pracują”, tylko udają jakieś ruchy, poprosił więc, żeby zaczęli naśladować jego sposób pracy z pieśnią, a także jego sposób nauczania (Film 3. Udawanie Castaldo). Co ciekawe, w momencie kiedy Natalia Sangiorgio udawała Castaldo, przyjęła pozycję ciała, która wyrażała pełną gotowość do działania i do śpiewu, której nie

⁶⁴⁸ Wizyta robocza obejmująca: warsztat, prezentację spektaklu *The Celebration*, spotkanie z artystami oraz wymianę prac z Teatrem Rosa odbyła się w dniach 17–18 grudnia 2010 roku w Poznaniu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu z inicjatywy Grzegorza Ziółkowskiego i we współpracy organizacyjnej z Claudiem Santaną Borquezem – chilijskim aktorem, który pracował wtedy w Laboratorio, a także z Maciejem Zakrzewskim i ze mną.

udawało jej się odnaleźć podczas innych prób. Przeplatanie komizmu i surowości w prowadzeniu jest więc jedną z metod, która pozwala przekraczać automatyzmy pracy aktorskiej.

Pragnieniem Castaldo było utworzenie zespołu, którego struktura odwoływałaby się do tradycyjnego stylu pracy trup aktorskich, prowadzonych przez *capocomico*. Tradycja ta narodziła się w XVI wieku i pielęgnowana była przez twórców komedii *dell'arte*. Kres działalności tego stylu pracy, a przynajmniej ogromną jego redukcję położyły we Włoszech narodziny teatru reżyserii na początku XX wieku.

Capocomico pełnił wiele ról jednocześnie: odpowiadał za reżyserię spektaklu i jego produkcję, a przede wszystkim był głównym aktorem w swym zespole. Jego rola polegała też na rozśmieszaniu swych towarzyszy. Castaldo odrzuca tradycyjny model reżyserii, według artysty – figura *capocomico* ma wiele wspólnego z postacią lidera:

Pracę w teatrze rozpocząłem pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Wówczas we Włoszech prym wiodł teatr reżyserii – był reżyser i osobno zespół, nie istniały zespoły stałe. Niektóre zespoły mają dziś *capocomico*: [Gabriele] Lavia, Compagnia Glauco Mauri Roberto Sturno, [Carlo] Cecchi, ale w ich przypadku rola *capocomico* sprowadza się do bycia głównym aktorem, gdyż często ci artyści współpracują jeszcze z zewnętrznymi reżyserami.

W tym samym czasie u Grotowskiego powstaje *Akcja*, jest lider, jest stała grupa aktorów – przynajmniej przez rok, dwa, trzy. W pewnym momencie zdałem sobie sprawę, że reżyseria jest czymś, co mnie nie do końca interesuje. Dla mnie była to kwestia organizacji. Reżyseria w klasycznym teatrze zakłada istnienie całego mechanizmu teatralnego. Reżyser jest jak dziecko, które ma do dyspozycji techników, oświetleniowców, aktorów i administrację spełniającą jego życzenia. Próbowalem w ten sposób pracować – porażka totalna, ponieważ nie miałem tego mechanizmu. Wtedy powiedziałem sobie – nie, moim powołaniem jest rola *capocomico*. To jest to samo – lider i *capocomico*. *Capocomico* to ktoś, kto od początku bierze udział w przygotowaniu struktury performatywnej, ale potem to także ktoś, kto dba o kształt instytucjonalny swego zespołu. To ktoś, kto przynosi energię do pracy, więcej energii od innych. To ktoś zupełnie inny niż reżyser⁶⁴⁹.

Castaldo tak jak *capocomico* pełni wiele funkcji: jest autorem tekstów, liderem pracy treningowej, pracy ze śpiewem, odpowiada za reżyserię spektakli, a także włącza się do prac administracyjno-promocyjnych. Nie rezygnuje też z pozycji aktora-protagonisty. Jego status lidera i głównego aktora nie wynika jednak z chęci utrzymania władzy, ale jest naturalną konsekwencją sytuacji, w której przewodzi osoba bardziej doświadczona, która wnosi więcej energii. Francesca Netto – wieloletnia aktorka w Laboratorio – tłumaczy to w następujący

⁶⁴⁹

Rozmowa z Domenico Castaldo przeprowadzona przeze mnie, 30.11.2015, Turyn.

sposób: „Lider, to przewodnik, który zna ścieżkę podróży – to osoba, za którą się podąża, bo wie lepiej”⁶⁵⁰.

Bardzo ważną cechą, którą reprezentuje Castaldo jako lider, jest umiejętność posługiwania się intuicją. Prowadzący musi wnikać w dynamikę grupy, wiedzieć gdzie są jej słabe, a gdzie mocne punkty i na tej podstawie kształtować pracę.

6.3.2 Nurt dwudziestowiecznej tradycji komicznej, a twórczość Laboratorio

Ważnym tłem dla pracy Laboratorio jest nurt tradycji komicznej XX wieku, stanowiący przedłużenie tradycji komicznej poprzednich wieków. Jego najważniejszymi przedstawicielami są Ettore Petrolini (1884–1936), Totò (1898–1967) i Leo de Berardinis (1939–2008), a także tworzący wciąż Carlo Cecchi (ur. 1939), Giuliano Scabia (ur. 1935) i Roberto Benigni (ur. 1952). Aby zrozumieć kontekst dla powstania tego nurtu, trzeba przypomnieć, że w XVIII i XIX wieku we Włoszech współistniały dwie tradycje aktorskie. Pierwsza wyrastała z osiągnięć teatru mieszczańskiego (*tradizione borghese*), a jej przedstawicielami było pokolenie tzw. wielkich aktorów tragików: Adelaidy Ristori (1822–1906), Gustava Modeny (1803–61), Tommasa Salviniego (1829–1915) i Ernesta Rossiego (1827–96). Druga tradycja związana była z twórczością komików (*tradizione dell'attore comico* lub *popolare*). Zdaniem Marca De Marinisa⁶⁵¹, na początku XX wieku kunszt aktorów pierwszego nurtu zdewaluował się, przybierając formę odwrotną w stosunku do tego, czym był pierwotnie. Wielkie aktorstwo zostało bowiem zastąpione wypaczonym gwiazdorstwem, a jego przedstawiciele zostali nazwani „aktorami funkcjonalnymi” (termin Italo Calvino), to znaczy aktorami, którzy bez względu na repertuar interpretują role w ten sam sposób, nie szukając możliwości pogłębienia swojej kreacji, wysuwając na plan pierwszy własne ego i potrzebę łatwego poklasku. W związku z tym stanem rzeczy, zdaniem włoskiego badacza, większy wpływ na twórczość artystów w XX wieku wywarła tradycja komików, która stała się także źródłem różnych późniejszych form teatru awangardowego, poszukującego, a także nurtu zwanego *teatro di narrazione* (teatru narracji).

De Marinis zauważa też, że przymiotnik „komiczny” zaczął funkcjonować nie tylko w odniesieniu do aktorów, którzy „wiedzą jak rozśmieszyć”, ale wiązał się z innym od modelu mieszczańskiego sposobem pracy: „wyrażenie «aktor komiczny» odnoszę do pewnego

⁶⁵⁰ Cyt. za: Francesca Netto, *Il Laboratorio Permanente di Ricerca sull'arte dell'attore* (praca magisterska napisana na Università degli Studi Di Torino, 2004), s. 38. Praca ta została użyczona mi do wglądu, za co autorce niniejszym dziękuję.

⁶⁵¹ Por. Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008.

alternatywnego sposobu tworzenia przedstawień (nawet nieuświadomionego), do strategii kulturowej i językowej, która [...] przeciwstawia się tej wiodącej”⁶⁵² – tłumaczy badacz.

Włoski profesor wykładający na uniwersytecie w Bolonii opisuje szczegółowo te alternatywne sposoby gry, praktykowane dziś w szczególności przez nurt tzw. nowych komików.

6.3.3 Osamotnienie

Według De Marinisa najważniejszym paradygmatem twórczości komicznej w XX wieku jest osamotnienie (*solitudine*), rozumiane jako: „fakt bycia (z konieczności lub z wyboru) solistą, przymus i chęć robienia wszystkiego samemu”⁶⁵³. Włoski badacz przytacza tu anegdotę, w której Gordon Craig miał rzekomo zaoferować Petroliniemu swoją reżyserię, na co ten miał odpowiedzieć, że przyzwyczał się do robienia wszystkiego samemu, tak jak samemu wyznacza ścieżki swego życia⁶⁵⁴.

Samotność twórczości komika objawia się też na planie dotyczącym dramaturgii (*solitudine drammaturgica*). Aktor komiczny zazwyczaj tworzy sam teksty, a jeśli korzysta z istniejących scenariuszy, traktuje je w sposób bardzo osobisty, modyfikując pierwotny tekst i dostosowując go do swoich potrzeb.

Samotność komika to też samotność na scenie, której efektem jest m.in. brak tworzenia iluzji scenicznej. Paradoksalnie, dzięki samotności aktor komiczny zachowuje bliski, bardziej bezpośredni kontakt z publicznością, która przejmuje rolę jego partnera.

W Laboratorio powstawały przedstawienia solowe (*Tamerlano*, *Donnarumma*, *Regina Meteora*), ale paradygmat samotności realizuje się tu na nieco innym, metaforycznym planie. Tematyka spektakli Laboratorio prawie zawsze odsyła do problemu człowieka samotnego, człowieka, który zmagą się z tajemnicą własnego istnienia.

Problematyka samotności w Laboratorio ujawnia się też w odrębności tej grupy od nurtu teatrów komercyjnych, a także w jej samowystarczalności. Lider i aktorzy Laboratorio odpowiadają za każdy szczegół swojej pracy, nie tylko aspekt artystyczny, ale też organizacyjny, administracyjny i promocyjny.

⁶⁵² Tamże, s. 262–263.

⁶⁵³ Tamże, s. 266.

⁶⁵⁴ Por. tamże. De Marinis podaje tam dokładną wypowiedź Petroliniego.

Punkty styeczne z tradycją komiczną odnajdujemy również na poziomie tworzenia dramaturgii. Turyńska grupa traktuje tekst i jego przekształcenia jako pretekst do snucia własnej opowieści.

6.3.4 Autotradycja

Kolejnym ważnym elementem, który zdaniem De Marinisa charakteryzuje dwudziestowieczną tradycję komiczną, jest tzw. autotradycja (*autotradizione*). Twórcy komiczni nie odwołują się do jakiegoś jednego, istniejącego w przeszłości modelu gry, ale tworzą łańcuch tradycji indywidualnych, w których na plan pierwszy wysuwa się osobowość pojedynczego artysty.

Komik nurtu *variété* nie może przypominać nikogo innego. Musi posiadać własne ja, stworzyć swój własny gatunek, własny repertuar. Jeśli uda mu się zaistnieć jako ktoś nowy, o oryginalnym stylu, zaskoczyć innych, jego sukces będzie bardzo donośny⁶⁵⁵.

Zdaniem De Marinisa autotradycję:

[...] należy rozumieć jako potrzebę życiową aktora komicznego, który rekonstruuje za każdym razem właściwy kontekst dla swojej twórczości, poprzez wolne i nieuprzedzone odwołanie się do przeszłości (osobiste i inne), do istniejących wzorców komicznych i nie tylko; związek, którego podstawą nie jest negacja (na wzór np. historycznych awangard), ale który zawiera się w skrupulatnej i kompleksowej pracy [...] przypominającej brikolaz: wybór, demontaż i ponowny montaż, skojarzenia i przeróbki⁶⁵⁶.

Powyższa metoda tworzenia zakłada ciągle poszukiwanie nowych rozwiązań scenicznych. Tradycja komiczna, tak samo jak tradycja studyjna, wymaga więc nieustannego redefiniowania mechanizmów gry aktorskiej, a tym samym odwoływania się przez twórcę do bagażu własnych doświadczeń. Włoski badacz twierdzi, że głównymi środkami, którymi operuje aktor komiczny, jest fizyczność i autobiografia. Oba te elementy są kluczowe dla działalności Laboratorio. Twórczość Castaldo zakorzeniona jest w jego dziedzictwie kulturowym i wyborach artystycznych.

⁶⁵⁵ Rafaele Viviani, *Dalla vita alla scena*, Guida, Napoli 1977, s. 431.

⁶⁵⁶ Marco De Marinis, *Capire il teatro*, s. 270.

6.3.5 Synkretyczność języka

Kolejnym wyznacznikiem tradycji komicznej jest bogactwo języka używanego przez aktora i synkretyczność tego języka, która oznacza, że język ten jest nie tyle czysty, perfekcyjny, podporządkowany jednemu kanonowi mowy (tak jak w *tradizione borghese*), ile jakby ubarwiony niepowtarzalną osobowością aktora, na co składa się możliwość użycia dialektów i łączenia różnych stylów mowy: wysokiego i niskiego. De Marinis tłumaczy:

Stąd rodzi się sławny (choć trochę zmitologizowany) eklektyzm aktora komicznego, który wie jak recytować, śpiewać, tańczyć, grać farsę, komedię poważną, i wiele innych. Stąd pochodzi duża rozpiętość i różnorodność, a także precyzyjna (choć nie wirtuozerska) wiedza, jak tworzyć, w porównaniu z ograniczonymi możliwościami aktorów dramatycznych, którzy pozostają głównie aktorami posługującymi się głosem, deklamatorami, często niezdarnymi na polu fizycznym⁶⁵⁷.

Eklektyzm typowy dla twórczości aktorów tradycji komicznej jest również jednym z głównych wyznaczników aktorstwa studyjnego. W nurcie tym aktor rozwija swoje umiejętności na różnych polach: fizycznym, recytatorskim i wokalnym, zazwyczaj traktując tylko jedną z tych sfer jako dominującą. Różne pola dotyczące rozwoju rzemiosła aktorskiego nie są (podobnie jak w tradycji komicznej) doprowadzane do wirtuozerii. Umiejętności są bowiem traktowane jako narzędzia służące do osiągnięcia różnych celów scenicznych⁶⁵⁸. Dominującym elementem pracy w grupie Laboratorio jest praca ze śpiewem, ale nie tylko, turyńscy aktorzy pracują też z tekstami i tworzą sceny w oparciu o działania fizyczne. Trzeba też podkreślić, że synkretyzm narzędzi twórczych występujący w tradycji studyjno-laboratoryjnej, podobnie jak we włoskiej tradycji komicznej, wynika z pragmatyzmu, nie jest ideą czysto estetyczną, ale zakorzeniona w praktyce rzemiosła aktorskiego.

6.3.6 Intertekstualność

Idąc dalej, De Marinis wymienia jeden z najbardziej charakterystycznych wyznaczników aktorstwa komicznego, jakim jest intertekstualność, zwana też przez niego metarecytacją. Przejawia się ona w niemal zawsze obecnym dystansowaniu się aktorów od tego, co jest przedstawiane, kreowaniu swobodnego lustra, teatru w teatrze. Aktorzy komiczni odrzucają możliwość zaprezentowania swojego materiału w sposób realistyczny,

⁶⁵⁷ Tamże, s. 272.

⁶⁵⁸ Por. w rozdziale dotyczącym projektu „Regula” akapit dotyczący nauki gry na instrumencie.

naturalistyczny lub sentymentalny, tak jak to często robią aktorzy dramatyczni. Zamiast tego oferują rzeczywistość nasiąkniętą teatralnością i sztuczością, pełną odniesień do sztuki, do osobnej rzeczywistości, którą jest dla nich teatr.

W Laboratorio również odnajdujemy metateatralność, która objawia się tu na kilku poziomach. Po pierwsze, dotyczy ona tworzenia dramaturgii, która daleka jest od logiki życia codziennego i linearności, a bliższa prawom poezji zbudowanej na zasadzie mozaiki skojarzeń. Można powiedzieć, że spektakle Laboratorio podporządkowane są logice energii przepływającej przez grupę performerów. Falowanie tej energii, jej wzrosty i spadki, wyznacza dynamikę ich przedstawień.

Głównym elementem pracy, który podważa iluzję, jest także użycie grupowego śpiewu jako pierwotnej sytuacji, z której wyłaniają się poszczególne sceny. Odnajdziemy tu też elementy typowe dla komedii i musicalu (np. w spektaklu *La Celebrazione* spotkamy przerysowane postaci, sceny w stylu plotkarskim, taneczne i śpiewane sekwencje grupowe). Elementy komediowe, takie jak: jaskrawa mimika, drobne sytuacje komiczne, żarciki pomiędzy wykonawcami obecne są także w najnowszym koncercie *Figurelle*.

6.3.7 Preekspresywność

Inną cechą charakterystyczną dla aktorstwa komicznego jest zdaniem De Marinisa ta sama jakość preekspresywnej obecności, którą opisuje antropologia teatru. Przypomnijmy:

Gdy widzimy organizm, który żyje jako całość, wiemy z anatomii, biologii i fizjologii, że jest on zorganizowany na rozmaitych poziomach. Dokładnie tak jak w ludzkim ciele istnieje komórkowy poziom organizacji oraz poziom organizacji organów i rozmaitych układów (nerwowego, tętniczego), tak też musimy wziąć pod uwagę, że cały *actor's performance* [występ aktora] składa się z różnych poziomów organizacji.

Antropologia teatru zakłada istnienie podstawowego poziomu organizacji wspólnego wszystkim aktorom i definiuje ten poziom jako preekspresywny.

Pojęcie preekspresywności może wydawać się niedorzeczne, paradoksalne, jeśli przyjmiemy, że nie uwzględnia intencji aktora, jego uczuć, jego identyfikacji z postacią lub braku identyfikacji z postacią, jego emocji, czyli psychotechniki. [...] Psychotechnika nastawia aktora na chęć wyrażania: jednakże chęć wyrażania nie określa co należy robić. Ekspresja aktora zależna jest niemalże wbrew niemu samemu – od jego działań, od posłużenia się obecnością fizyczną. To, co człowiek wyraża, zależne jest od tego, co robi oraz jak to robi⁶⁵⁹.

⁶⁵⁹

Eugenio Barba, *Preekspresywność*, przeł. Marta Steiner, [w:] *Sekretna sztuka aktora*, s. 168.

Zobaczmy teraz, jak poziom preekspresywny objawiał się u dwudziestowiecznych komików:

Jeżeli z uwagą przyjrzymy się filmom z Totò czy z Petrolinim, odkryjemy, że efekt komiczny powstaje jeszcze zanim atrakcyjność i zainteresowanie widzów wzbudzą gagi, wygłupy, opowieści pozbawione sensu i maski, efekt ten jest związany z wykorzystaniem specyficznych technik rzemiosła, dotyczących umiejętności przekraczania własnej cielesności, które obydwaj aktorzy używają ze świadomą precyzją: wystarczy pomyśleć o niesamowitej artykulacji ciała-marionety Totò, albo jeszcze lepiej, o grze z brakiem równowagi Petroliniego, o wyraźnie eksponowanym nienaturalnym oddechu, o braku synchronizacji pomiędzy słowem i gestem, który często wyprzedzał to pierwsze⁶⁶⁰.

W spektaklach Laboratorio poziom preekspresywny można zaobserwować, przyglądając się specyficznej gotowości ciał aktorów, która przejawia się poprzez lekko ugięte nogi, nieznacznie pochylony do przodu kręgosłup, a także pracę rąk, które nigdy nie wiszą bezwładnie, ale zawsze w sposób aktywny towarzyszą działaniu.

6.3.8 Bezpośredni kontakt z widzem

Ostatnim elementem, który odróżnia tradycję komediową od tradycji teatru dramatycznego, jest według De Marinisa stosunek do widza. Aktor komiczny pracuje przede wszystkim nad kontaktem z publicznością.

W tradycji komicznej aktorzy często mierzyli się z publiką niskiego pochodzenia, niekiedy agresywną, w miejscach trudnych, czasem w małych salkach podrzędnych barów lub na ulicy, ale jednocześnie z publiką szczerą, która bez uprzedzeń mogła zafascynować się tym, co jej prezentowano, lub to odrzucić. Zdaniem De Marinisa kluczem do sukcesu było upodobnienie się (np. poprzez użycie tego samego dialektu, obśmianie i odgrywanie zachowań typowych dla danej społeczności) do tej publiki, a jednocześnie umiejętność zaczarowania jej, tak jak to czyni magik⁶⁶¹.

W opisywanym przeze mnie nurcie teatrów studyjno-laboratoryjnych proces pracy aktorskiej bardzo często nie idzie w parze z przygotowaniem aktora do wystąpienia przed widzem. Dużą uwagę przykładą się nie tylko do przygotowania roli, ale także do poszukiwań

⁶⁶⁰ Marco De Marinis, *Capire il teatro*, s. 274.

⁶⁶¹ Tamże.

związanych z osobistym rozwojem aktora. Najjaskrawszym przykładem mogą być tu działania Workcenter w ramach linii poszukiwań zwanej sztuka jako wehikuł⁶⁶².

W przeciwieństwie do Workcenter w zespole Laboratorio oba procesy: przygotowanie linii działań wewnętrznych i zewnętrznych, przeznaczonych dla widza od samego początku stanowiły ważne, uzupełniające się pola poszukiwań.

Uczestnicząc w próbach Laboratorio, zostałam poproszona przez Castaldo, żebym w trakcie ich próby ze śpiewem przemieszczała się swobodnie w przestrzeni pracy. Mogłam więc zobaczyć strukturę, nad którą pracowali z dowolnego miejsca sali, a także np. odwrócić wzrok i nie patrzeć na to, co robią aktorzy. Eksperymenty ze zmianą przestrzeni były ciekawe z tego względu, że miałam możliwość przekonania się, jak zmienia się jakość dźwięku pod wpływem zmiany miejsca jego odbioru. Przede wszystkim było to jednak ćwiczenie sprawdzające czujność samych aktorów, którzy musieli być świadomi tego, gdzie jestem, nie mogli np. stanąć tyłem do mnie, musieli za każdym razem przeorganizować swoje ustawienie, tak aby relacja pomiędzy nami została zachowana.

W koncercie *Figurelle* relacja pomiędzy wykonawcami a widownią zostaje jeszcze bardziej zintensyfikowana. Wpływa na to kilka czynników: użycie pieśni w zrozumiałym języku, polifoniczny i jednocześnie ludyczny, zabawowy charakter śpiewanych melodii, szukanie kontaktu z widzem poprzez bezpośrednie zwroty do niego, spojrzenia, a także użycie rytmów, które dodatkowo wzmacniają odczucia widzów. W spektaklach Laboratorio dąży się do przerwania iluzji, przebicia się przez „czwartą ścianę”, podobnie jak w występie komika, a także w formach koncertowych. Dzięki silnej muzyczności mamy do czynienia z sytuacją kiedy montaż zewnętrzny, przeznaczony dla widza, buduje się w oparciu nie tyle o znaczenia, ale o sferę impresji związanych z poziomem energetycznym spektaklu. Według Castaldo:

Praca nad spektaklem jest studium komunikacji, tego co się komunikuje widzowi. Przez wiele lat nie zdawałem sobie sprawy, że myliłem się co do tego, na czym polega ta komunikacja. Chciałem przelać na widza moją wielką pasję, zadedykować mu coś, i być może udawało się to, ale spektakl był nudny albo zimny, albo zdystansowany i nie był tym, co chciałem stworzyć. W pewnym momencie doszedłem do wniosku, że pierwszym warunkiem komunikacji jest obecność. Jak pojawiając się na scenie? Jak spotykam publiczność? I co zrobię potem? Pierwszym odkryciem, którego dokonałem, jest to, że należy podarować widzowi klucz, który pozwoli mu wejść w tę sytuację. Momenty inicjacyjne są fundamentalne. Później musisz mieć pewność, że widz

⁶⁶² Obecnie działania Workcenter rozgałęziają się w dwóch kierunkach, oba w różnym stopniu uwzględniają obecność widza. Na początku jednak ich działalności obecność widza nie była wymagana. Richards, objaśniając stosunek do widza w trakcie wykonywania *Akcji*, odwoływał się do zjawiska indukcji. Zob. więcej: rozdział dotyczący Workcenter.

wziął klucz, albo nie (wtedy też jest dobrze). Najpierw trzeba zareagować na obecność widza poprzez własną obecność, dopiero potem zaczyna się podróż. Ten moment może być częścią sztuki. Mogę stworzyć kierunek za pomocą słów, pieśni i akcji. Jeżeli widz jest chłonny, potrafi to wyśledzić. Jeżeli klucz dany do ręki widzowi działa, może on odkryć to wszystko. Mogę powiedzieć na scenie: „Jestem smutny, bo mój syn mnie opuścił” albo mogę oddać pewną realność za pomocą obecności, swojej energii, która pozwala mi to zakomunikować i wyzwolić uczucie empatii. To są odkrycia z ostatnich pięciu lat. Początkiem tych poszukiwań był projekt „Katharsis...”⁶⁶³.

Poziom energetyczny spektaklu związany jest więc z jakością obecności aktorskiej i nie dotyczy znaczeń przekazywanych widzowi, ale czegoś, co je przekracza. Według Ferdinanda Tavianiego:

Energia aktora to coś precyzyjnego, co każdy może rozpoznać: siła jego mięśni i nerwów. Prosty fakt występowania tej siły nie jest czymś szczególnym, skoro istnieje ona – z definicji – w każdym żywym ciele; interesujący jest raczej sposób, w jaki ta siła jest kształtowana, i cel, w jakim się to robi.

W każdym momencie naszego życia kształtujemy, świadomie lub nie, naszą siłę. Istnieje jednak teatralny surplus [nadwyżka, nadmiar], który nie służy do poruszania się, do działania, do bycia obecnym, do brania udziału w otaczającym nas świecie, lecz do działania, poruszania się, bycia obecnym w skuteczny teatralny sposób⁶⁶⁴.

Według Tavianiego energia może być zatem kształtowana za pomocą różnych teatralnych metod i technik. Zmieniając energię w odbiorcy, zmieniamy jego nastawienie. Castaldo mówi o tym w następujący sposób:

Myślę, że za każdym razem gdy udaje się, szczególnie w naszym społeczeństwie, obudzić świadomość osoby z miejsca, w którym jest, pozwala to wyciągnąć ją z jej stanu negatywnego. Można rozśmieszać publiczność, ale koniec końców, pozwoli to się komuś zrelaksować na godzinę lub dwie, a potem widz wraca do swojego stanu. Ja wierzę i poszukuję wiedzy opierając się na przekonaniu, że to kim jesteśmy, możemy zmienić. Wszystkie momenty kryzysu są przejściowe. Myślę, że na tym polega funkcja aktora. Widz powinien wiedzieć, że jest miejsce [teatr], które pomaga. Na tym polega rola aktora w naszym społeczeństwie⁶⁶⁵.

W zespole Laboratorio aktor, zdaniem Castaldo, ma ważne zadanie, które polega na komunikowaniu widzowi tego, co w dzisiejszym świecie, w coraz bardziej skomputeryzowanym i mechanicznym życiu, zostało zagubione. Według Netto: „Została zniszczona idea «esencjalności», jesteśmy perfekcyjnymi sługami Normy. Człowiek przestał

⁶⁶³ Wywiad z Domenico Castaldo przeprowadzony przeze mnie, 23.11.2013, Turyn.

⁶⁶⁴ Eugenio Barba, *Energia*, przeł. Jarosław Fret, [w:] *Sekretna sztuka aktora*, s. 63.

⁶⁶⁵ Tamże.

słyszeć, bawić się i używać wyobraźni. [...] Widz powinien widzieć w aktorze, nie życie, o którym marzy, a którego nie doświadcza, ale życie, które jest przykładem buntu wobec własnej pasywności, inercji i głupoty”⁶⁶⁶. W świetle tych słów wybór aktorstwa może być zinterpretowany jako decyzja polityczna. Podporządkowanie swojego życia sztuce teatru jest dla członków Laboratorio wyborem wolności.

6.4 Najważniejsze przedstawienia i projekty Laboratorio (1997–2016)

W trakcie dwudziestoletniej działalności Laboratorio trudno jasno i precyzyjnie wskazać choć jedną datę premiery spektaklu. Zanim objawi się on w swym dojrzałym kształcie, wystawiany jest na liczne próby. Pokazy *work-in-progress* pozwalają skonfrontować się z widzami i pogłębić pracę. Poszczególne fazy pracy nad przedstawieniem skupiają się na różnych zagadnieniach. Castaldo tworząc spektakl pracuje od ogółu do szczegółu. Dość szybko tworzy pierwszy szkic grupowej kompozycji, który z czasem zostaje dopracowany. Podobny proces dotyczy pracy z aktorem, najpierw grupa pracuje jako kolektyw nad wspólnymi akcjami czy pieśniami, a potem z tych większych całości wyłaniają się momenty indywidualne.

6.4.1 *Tamerlano*

Prawdziwym dopełnieniem formacji artystycznej i swoistym wyrazem dojrzałości twórczej Castaldo stał się spektakl zatytułowany *Tamerlano* (1997), oparty na elżbietańskiej tragedii Christophera Marlowe’a *Tamerlan Wielki*. Początkowo nad przedstawieniem pracowała czwórka aktorów.

Po raz pierwszy dwudziestominutowy szkic pokazany został w 1997 roku na Festiwalu w Chieri. Partytura działań była pretekstem do codziennej pracy, a także narzędziem do treningu szybkości i precyzji. Ostatecznie szkic przyjął formę monodramu, nad którym opiekę artystyczną sprawowała Capato.

Spektakl powstał w odpowiedzi na to, czego nauczył się Castaldo w Workcenter, a jednocześnie przywoływał neapolitańskie korzenie autora. Tekst *Tamerlano* Castaldo wypowiadał w dialekcie neapolitańskim. Dialekt ten, obfitujący w onomatopeje, modulacje dźwięku, akcenty, rytmy i gry rymowe, miał za zadanie oddać bogatość i zuchwałość języka

⁶⁶⁶ Francesca Netto, *Il Laboratorio Permanente di Ricerca sull'arte dell'attore*, s. 20.

bohaterów tekstu Marlowe’a. Nakładając się na to warstwą była partytura wyczerpujących działań: „*Tamerlano* jest akcją bez końca, w której ciąg działań nie jest przerywany pauzą, a jedynie zawieszeniem przed kolejnym przytłaczającym impulsem”⁶⁶⁷.

Historyczny Tamerlan (1336–1405) to bohater, który pojawił się znikąd, jako młodzieniec był scytyjskim pasterzem, a stał się jednym z najgroźniejszych i najokrutniejszych przywódców militarnych. Za sprawą swej niezłomnej ambicji i woli posiadania okrzyknięto go mianem Bicza Bożego. W wieku trzydziestu trzech lat podbił Imperium Osmańskie, a potem inne ziemie, m.in. Delhi (Indie). Przygotowując *Tamerlano*, Castaldo wprowadził wiele przeróbek i cięć, tworząc nową w stosunku do Marlowe’a ramę dramaturgiczną.

W efekcie powstał bardzo dynamiczny spektakl, stanowiący swego rodzaju mozaikę skomponowaną z około trzydziestu różnych postaci, odgrywanych przez jednego aktora. Każda z nich mówiła innym głosem, poruszała się w inny sposób, przekonana, że mówi do nieistniejącego partnera. Efekt takiej nieustanej mieszanki ról był komiczny, a jednocześnie przytłaczający. Widz widząc lekkość aktora w zmianie ról zdawał sobie sprawę, że ma do czynienia z czymś więcej niż tylko brawura⁶⁶⁸.

Stylistyka przedstawienia odsyłała wyraźnie do estetyki „teatru ubogiego”. Aktor występował boso, z nagim torsem. Spektakl grany był w pustym pokoju, a jedyne rekwizyty stanowiło białe prześcieradło (które później zmieniano w suknie Tamerlana) i stół również pokryty białym płótnem.

6.4.2 Krąg spektakli politycznych

Projekt „Antigone” został zorganizowany przez Castaldo i Capato w latach 1998–99. Przedsięwzięcie podzielone zostało na cztery etapy, z których każdy rozpoczynał się sesją pracy i kończył prezentacją spektaklu. W pierwszym szkicu zatytułowanym *Il Torto di Antigone* (Pomyłka Antygony) aktorzy przedstawiali historię za pomocą intensywnych działań fizycznych. Pokaz był wynikiem trzymiesięcznej współpracy z grupą aktorów-tancerzy ze szkoły Teatr zartedrama z Turynu. Obok motywu przewodniego, który zaczerpnięty został z tragedii Sofoklesa, Castaldo włączył do spektaklu historię morderstwa, które miało miejsce w Arabii Saudyjskiej kilka lat wcześniej. W centrum wydarzeń znajduje się Sarah – młoda dziewczyna pracująca jako pomoc domowa w jednym z bogatych domów.

⁶⁶⁷ Tamże, s. 15.

⁶⁶⁸ Warto dodać, że spektakl *Tamerlano* był nominowany do prestiżowej nagrody Premio Ubu.

Sarah zabija swojego pracodawcę za to, że ten molestował ją seksualnie. Za ten czyn zostaje skazana na śmierć. Historia ta prowokuje do zadania wielu pytań: o pochodzenie praw, które decydują o losie człowieka, o to, co stanowi źródło przestępstwa, a także – w jakich okolicznościach rodziło się prawo pisane. Oba tematy, ten antyczny i ten współczesny, wykorzystane zostały jako źródło dialogu.

Drugą odsłoną pracy nad tematyką Antygony był spektakl *Canti di Antigone* (Pieśni Antygony) zaprezentowany w 1998 roku w Mediolanie. Podstawą tego projektu była praca z polifonicznymi pieśniami stworzonymi w oparciu o tekst i metrykę chórów z dramatu Sofoklesa. Castaldo wraz z Capato skomponowali linie melodyczne przenikające się z niewielkimi działaniami fizycznymi, a także rodzaj improwizacji rytmicznej z użyciem małych kawałków drewna. Akcja spektaklu została w tym przypadku ograniczona do minimum, funkcję narratora przejęły pieśni, które opowiadały o toczących się wydarzeniach.

Kolejną, trzecią, fazą poszukiwań wokół antycznego motywu był dwuczęściowy spektakl zatytułowany *Antigone o la disobbedienza* (Antygona lub nieposłuszeństwo) i dopracowana wersja *Canti di Antigone* (Turyn, 1999). Koncertowy charakter wydarzenia został tu sprzężony z bardziej rozbudowaną akcją.

W ostatnim etapie twórczym powstała *Antigone o le Furie* (Antygona lub Furie, Mediolan, 1999), w której główne role przypadły Castaldo i Capato. Castaldo sięgnął tutaj po dwa dodatkowe teksty: *Eumenidy* Ajschylosa i tragedię Jeana Anouilha *Antygona*, które pomogły pogłębić dramaturgię i rozwinąć postacie. Ten ostatni tekst, napisany w 1940 roku, pozwolił wydobyć twórcom nowe wartości. W tekście Sofoklesa emocje i uczucia postaci są wyrażone w sposób bezpośredni, co zdaniem Castaldo utrudniało aktorom dotarcie do subtelności i pozostawiało mało miejsca na niedosłowność. W tekście francuskiego dramatopisarza odnajdujemy brakujące, zdaniem lidera projektu, spektrum niuansów i tajemnic, które wzbogacają konstrukcję postaci. Ostatnia odsłona projektu ujawniła też ironiczny aspekt całej interpretacji, którą lider stworzył, wykorzystując dystans naszych czasów i współczesnego prawa w odniesieniu do regulacji ustanawianych przez Kreona⁶⁶⁹.

Powyższy skrótowy opis projektu jest przykładem tego, jak złożony może być proces poszukiwań artystycznych, którego zwieńczeniem było ostatnie przedstawienie *Antigone o le Furie*. Zamiast jednego spektaklu mieliśmy tutaj do czynienia z kilkoma szkicami, które w danym, krótkim okresie funkcjonowały jak osobne spektakle, ale w rzeczywistości były częścią dłuższego procesu. Ich głównym celem było rozwijanie różnych zagadnień

⁶⁶⁹ Por. recenzję Silvi Francia, *La magia di Domenico Castaldo trasforma la tragedia di Antigone In uno spettacolo che fa sorridere*, „La Stampa”, 17 lipca 1999, s. 40.

dotyczących muzyczności, interpretacji tekstów i działań fizycznych. Materiał ten wielokrotnie był testowany przed publicznością.

Taki rodzaj budowania spektaklu (zakładający, że praca nie jest zakończona, tylko wciąż w fazie kreacji) może być odczytany jako rodzaj taktyki obronnej twórcy przed krytycznym okiem publiczności. Ale nie taki jest cel. Długofalowe poszukiwania, co jakiś czas konfrontowane z publicznością, uzmysławiają, że dla zespołu równie ważny jest sam proces pracy nad danym tematem, co jego efekt w postaci gotowego spektaklu. Taktyka zwana *work-in-progress* pozwala dojrzeć spektaklowi w dialogu z widzem, sprawdzić, co działa, a co nie, jest też sposobem na kumulowanie nowych energii, dostarczanie twórcom nowych bodźców, które sprawiają, że konstruowana struktura jest wciąż żywa, wciąż w fazie rozwoju. *Work-in-progress* sprzyja procesowi edukacji aktora, który odbywa się podczas tworzenia spektaklu. To proces, który zapewnia aktorowi ochronę, pomaga mu uporać się z lękiem przed publicznymi wystąpieniami, ale także uczy go postrzegać błędy nie jako porażkę, ale jako wyzwanie.

Projekt „Argonauci” (Turyn, 2001), oparty na tekście Appolonia Rodia, był rodzajem podróży, w trakcie której wykrystalizował się zespół Laboratorio. Castaldo zorganizował w tym celu piętnastodniową sesję nastawioną na selekcję osób, które oprócz predyspozycji aktorskich charakteryzowały się odpowiednią postawą i gotowością do codziennej pracy. Teżą wyjściową było poszukanie możliwości połączenia materii tekstu i śpiewu w jedną organiczną całość. Castaldo postawił uczestników projektu wobec problemu, który towarzyszył mu w trakcie konstruowania *Tamerlano*. Aktorzy niczym antyczni argonauci mieli udać się w podróż, której celem było pogłębienie osobistych zmagających.

Kolejne przedstawienie Laboratorio było dopełnieniem poprzedniej serii spektakli poświęconych tematowi politycznym, które negowały materialistyczny bieg tego świata, opartego na pieniądzu i rywalizacji. *MacCaluso – La Scalata alla dominanza* (MacCaluso – wspinaczka po władzę) został wyprodukowany przez Teatro Stabile w Turynie. Tytułowa postać przywołuje Luigiego Macaluso – biznesmana i potentata branży zegarniczej. W linię dramaturgiczną spektaklu wplecione zostały też postaci Szekspirowskie: Makbet, Lear i Hamlet. Postaci te wzięły udział w plebiscycie wyborczym. Sposób przeprowadzenia wyścigu daleki był jednak od wzorców, które serwują dziś mass media, albowiem aby wygrać walkę, rywale wygłaszali budujące kazania i uciekali się do różnego typu aktów heroizmu. W spektaklu po raz kolejny poruszane były tematy dotyczące reguł starożytnych, przetrwania plemion i ich najważniejszych wartości.

Krąg tematów politycznych, a także próba zrozumienia praw innych epok, które dziś mają zastosowanie lub go nie mają, mogą być zinterpretowane jako chęć dotarcia przez Castaldo do odpowiedzi na pytanie: na jakich zasadach chcę żyć? Castaldo w rozmowie ze mną wielokrotnie podkreślał, że praca w Laboratorio jest dla niego sposobem na życie według własnych zasad, sposobem na dotarcie do wolności:

Moja mama podarowała mi impuls, potrzebę poszukiwania wolności, mój ojciec z kolei impuls do bycia ciekawym, dociekliwym wobec otaczającego mnie świata. Impuls do poszukiwania wolności jest połączony z ideą tworzenia modeli w życiu, które nie opierają się na egoizmie. Kiedy wracam myślami do swojego spotkania z Grotowskim, zadaję sobie pytanie, dlaczego za nim podążaliśmy? Dlatego, że źródło hierarchii w tej grupie stanowiła mądrość. My wszyscy chcieliśmy pracować z tym człowiekiem nie dlatego, że był bogatszy od nas, albo piękniejszy, albo silniejszy fizycznie, ale dlatego, że wiedział o wiele więcej niż my. Jego wiedza, świadomość pewnych rzeczy otwierała świat, inspirowała. Hierarcha w Workcenter opierała się więc na przywileju mądrości. Można też powiedzieć, że nasza uległość wynikała z „miłości do niego”. Dla mnie jest więc ważny model hierarchii, w którym liderem jest liderem, bo daje więcej, a to, co daje, ma lepszą jakość. Młody człowiek ma więcej energii, dojrzały, jeśli pracuje nad swoją świadomością, ma energię innej jakości⁶⁷⁰.

Model hierarchii, który Castaldo poznał pracując w Workcenter, przeniesiony zostaje na jego pracę w Laboratorio. Naczelnym prawem tego zespołu jest zdaniem jego lidera „przywilej mądrości i jakości”, znaczące miejsce zajmuje też idea wspólnotowości i impuls do bycia uważnym w życiu, do baczego przyglądania się własnej egzystencji.

6.4.3 Spektakle o tematyce mistycznej

Spektakl zatytułowany *Quinto elemento* (Piąty element, 2002–03) zainspirowany był *Sonetami do Orfeusza* i *Elegiami duinejskimi* Rainera Marii Rilkego. Przedstawienie to otworzyło nowy cykl poszukiwań Laboratorio związany z tematyką religijną i mistyczną. Historia opowiadała o losach rodziny mieszkającej na wsi, którą wstrząsnęła śmierć jednego z domowników – partyzanta zamordowanego przez faszystów. Bliscy wspominają umarłego, a ten nawiedza ich w snach i wizjach. Duch staje się pośrednikiem pomiędzy dwoma światami i dopiero teraz jest w stanie podzielić się swoimi intuicjami z tymi, których najbardziej kochał. Otóż prawdziwa walka o wolność nie dotyczy tego, co ziemskie i materialne, ale powinna być poświęcona odkryciu nieznanego. W Duchu rozpoznajemy figurę wędrującego Orfeusza.

⁶⁷⁰

Rozmowa z Domenico Castaldo przeprowadzona przeze mnie, 30.11.2015, Turyn.

Castaldo pracując nad tym spektaklem porównywał⁶⁷¹ teatr do tunelu, który prowadzi do miejsca prostego i zdrowego. Jest to zarazem przestrzeń fizyczna i mentalna. Fizyczna, ponieważ związana z konkretnym miejscem prób i konkretną grupą aktorów, które ukazują się widzowi, mentalna ponieważ „w tej próchnicy”⁶⁷², którą jesteśmy, można zasiać nasiona kreatywności i możliwości poznania. Piątym elementem jest, według twórcy, sfera foniczna: pieśń, słowa i dźwięki, które niosą przekaz tunelem łączącym aktora z widzem.

Akcja spektaklu *L'apocalisse – Rivelazione. Ovvero l'ultima ora da Johannes de la Rota* (Apokalipsa – Objawienie. Czyli ostatnia godzina Johanna de la Roty) osadzona została w celi śmierci. Więźniowie zakładu karnego są świadkami kolejnej egzekucji. Sam akt poprzedzony jest serią rytualnych działań – oczyszczeniem i ostatnim namaszczeniem. Skazany na śmierć – Johannes, w ostatniej godzinie życia widzi wielki obraz, w który wstawiono mały fragment jego istnienia. Bohater dopiero teraz jest w stanie wybaczyć sobie straszne zbrodnie, które popełnił.

W cykl spektakli poruszających tematykę eschatologiczną wpisuje się także monodram Castaldo zatytułowany *Giona il profeta* (Prorok Jonasz), przygotowany na festiwal Torino spiritualità z muzyką na żywo w wykonaniu Gianniego Maestruciego. Aktor przedstawił w nim historię proroka Jonasza, który za niewierność Bogu spędził trzy dni i trzy noce w brzuchu wieloryba.

W 2004 roku grupa Laboratorio rozpoczęła czteroletni międzynarodowy projekt zatytułowany „Sulle orme del Simurgh” („Śladami Simurgha”). Złożyło się na niego pięć prezentacji: Rok I – *Il Viaggio Analogo* (Ta sama podróż, 2004); Rok II – *In cerca d'autore* (W poszukiwaniu autora, 2005); Rok III – *Rose's Action* (Akcja Róży, 2006); Rok IV – *Canti di Simurgh* (Pieśni Simurgha, 2007); Rok V – *Bird's Parade* (Parada ptaków, 2007). Projekt był sponsorowany przez miasto i prowincję Turynu, a także otrzymał wsparcie regionu piemonckiego. Punktem wyjścia poszukiwań, szkoleń i spektakli stał się tekst sufickiego mistyka Farida al-Din'Attara – autora poematu napisanego w języku perskim *Konferencja ptaków* (wł. *Il verbo degli ucelli*). W tekście Attara wszystkie ptaki świata zbierają się, by zdecydować, kto będzie ich królem. Dudek – najmądrzejszy z nich – przekonuje pozostałych do poszukiwania legendarnego Simurgha – ptaka z mitologii perskiej, którego europejskim odpowiednikiem jest Feniks. Mamy tu do czynienia z oczywistą alegorią, w której poszukiwanie Simurgha oznacza poszukiwanie Boga. Ptaki przed dotarciem do Simurgha muszą przekroczyć siedem dolin (badań, miłości, dystansu, zjednoczenia, zadziwienia, a na

⁶⁷¹ Por. <http://www.labperm.it/produzione/quinto-elemento/>, źródło z dnia 02.01.2015.

⁶⁷² Tamże.

końcu doliny pozbawienia i unicestwienia) symbolizujących etapy, które sufi muszą pokonać, aby dopasować się do prawdziwej natury Boga. Koniec poematu przedstawia grupę trzydziestu ptaków, którym udało się dolecieć do legendarnej góry. Ku swemu zdziwieniu nie odnajdują tam ptaka Simurgha – a zwierciadło, w którym widzą własne odbicie. Doktryna suficka naucza, że Bóg nie jest bytem zewnętrznym, oddzielnym od wszechświata i człowieka, ale jest w nas. Ptaki z poematu są symbolem zagubionych dusz, które krążą pomiędzy niebem i ziemią.

W drugiej odsłonie projektu *In cerca d'autore* Castaldo porównał gromadę ptaków do postaci z dramatu Pirandella *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, które również poszukują swego autora-stwórcy. W odczuciu Castaldo, projekt ten był przełomowy dla aktorów, którzy mieli porzucić kamuflaż, który pokazujemy tym, którzy nas znają, a który stoi na drodze do odkrycia własnego ja.

Castaldo, podążając śladem Grotowskiego, poszukuje poprzez teatr drogi do zrozumienia siebie i swojej esencjonalności, czyli czegoś, co według polskiego reżysera znajduje się pod narzuconą człowiekowi warstwą zachowań społecznych. Poszukiwania te odbywają się w ramach „sztuki jako prezentacji”, a nie sztuki jako wehikułu⁶⁷³, zdaniem Castaldo bowiem, dotarcie do siebie i zrzucenie maski jest możliwe w konfrontacji i w dialogu z publicznością.

Spektakle stworzone w trakcie realizacji projektu „Sulle orme del Simurgh” wykazują się ogromną parabolicznością. Przedstawione historie są też przesłaniem dla widzów, którzy pod ich wpływem powinni zadawać pytania o swoje istnienie i o sensowność materialności świata.

6.4.4 Spektakle mistyczne w stylu musicalowym

Te same motywy przewodnie pojawiają się w kolejnych spektaklach-przypowieściach. Wyreżyserowany przez Castaldo spektakl *La Celebrazione* (Święto) jest podsumowaniem projektu „Katharsis – De Cura Animae Suae. A modern Mystery Play” („Katharsis – Opieka nad własną duszą. Nowoczesne misterium”). Na powstanie spektaklu wpłynęło kilka czynników. Jednym z nich była wyprawa na Kretę w 2008 roku, gdzie zespół został zaproszony przez Omma Studio do przedstawienia teatralnego *Agamemnon*,

⁶⁷³

Rozróżnienie tych dwóch terminów omawiam w rozdziale poświęconym pracy Workcenter.

wyreżyserowanego przez Antonisa Diamantisa. Dla artystów była to okazja do pracy z innym reżyserem.

La Celebrazione miała być współczesną sztuką misteryjną. Tak jak w poprzednich spektaklach, splot wydarzeń był dość pogmatwany i angażował postaci z zaświatów. Bohaterem opowieści był tym razem Ojciec Jacob czekający na odprawienie swojej tysięcznej mszy. Przed wejściem wiernych do kościoła nawiedza go przewoźnik dusz, który chce zabrać go z tego świata. Ojciec Jacob przypomina mu jednak, że ten się pomylił, bo według umowy jego dusza może być zabrana dopiero po uroczystości odprawienia ostatniej mszy. Przewoźnik wciela się więc w postać ludzką i ukrywa się wśród wiernych. Okazuje się, że życie ludzkie jest bardzo wciągające. Msza zamienia się w ciąg musicalowych melodii. Ojciec Jacob wyznaje, że po śmierci będzie żałował nie pieniędzy i drogich samochodów, ale przede wszystkim spokojnych chwil w życiu, które człowiek zapomina celebrować. W spektaklu tym nie znajdziemy patosu związanego z tematyką odejścia. Ostatnia msza księdza staje się okazją do zabawy, do świętowania.

Współczesne misterium Castaldo zrealizował, wykorzystując formułę musicalu, w którym poruszane są kwestie tajemnicy życia człowieka. Według artysty „aby być traktowanym na poważnie, trzeba zachowywać się niepoważnie”⁶⁷⁴. Aktorzy nie odcinają się od publiczności. Muzyczny charakter prezentacji, a także interesujące historie mają zwabić widza.

Kolejnym grupowym spektaklem Laboratorio, który również przybrał formę musicalu, był *Welcoming to the End of the World* (Powitanie końca świata). Spektakl powstał w odpowiedzi na przepowiednię Majów o końcu świata, która miała ziścić się w 2012 roku. Produkcja ta, podobnie jak poprzednie prace, skomponowana była z pieśni, rytmów i delikatnego tańca, które współbrzmiały, oddając radosny hołd końcu świata. Słowa utworów powstały w oparciu o wypowiedzi znanych osobistości.

Jedną z nowszych produkcji zespołu Laboratorio jest, o czym była już mowa, rodzaj uteatralizowanego koncertu *Figurelle – Canzoni, storie, apparizioni* (Figurelle – piosenki, historie, występy). Castaldo jest autorem tekstów inspirowanych kulturą neapolitańską, a cały zespół odpowiada za aranżację muzyczną. Twórca zapytany o to, czy jest to spektakl, czy raczej koncert, odpowiada przekornie: „*Allora cos'è? È una cosa che odora di rosa ma rosa non è... vieni a vedé!*” (A więc co to jest? Pachnie jak róża, ale różą nie jest... przyjdź i zobacz co to jest!). Koncert *Figurelle* (Film 1. Figurella) otwiera przestrzeń zabawy,

⁶⁷⁴

Rozmowa z Domenico Castaldo przeprowadzona przeze mnie, 30.11.2015, Turyn.

rytmiczne piosenki przy akompaniamencie aktorów grających na instrumentach (bębnie, klarnecie, gitarze i różnego typu przeszkadzajkach) wywołują atmosferę biesiady. Koncert może zaistnieć w sali teatralnej bądź koncertowej, ale również na ulicy czy na czyichś urodzinach w prywatnym domu.

Forma koncertu ludowego, w przeciwieństwie do spektaklu, dopuszcza większą spontaniczność i lekkość. Koncert można wykonać w całości lub we fragmentach, i można go zaimprovizować w każdym momencie. Pozwala to funkcjonować grupie także poza kontekstem teatralnym.

Główną inspiracją dla spektakli Laboratorio pozostają dwa kręgi tematyczne: polityka i mistycyzm. Spektakle te posiadają dość spójną i jednocześnie stosunkowo nieskomplikowaną fabułę (choć nie zawsze przedstawioną w prosty sposób), która ma docierać do odbiorcy jako przypowieść. Materiał twórczy w Laboratorio powstaje w wyniku posłużenia się strategią dramaturgii muzycznej, to znaczy spektakle stanowią mozaikę złożoną z tekstów, pieśni i działań, albo – jak w przypadku nowszych projektów – cały spektakl budowany jest w oparciu o wcześniej wypracowaną strukturę muzyczną pieśni.

Wszystkie przedsięwzięcia podejmowane przez Laboratorio służą nie tylko temu, by sformułować wypowiedź artystyczną, ale są także studiami nad konkretnymi problemami gry aktorskiej i sposobem na zweryfikowanie wewnętrznej dynamiki grupy. Przedstawienie i poprzedzające je projekty są także narzędziem prowadzącym aktora do głębszego poznania siebie. Castaldo przyznaje też, że materiał stworzony w przeszłości (pieśni, teksty, fragmenty scen) może zostać na nowo użyty, przekomponowany i na drodze ponownego studiowania użyty w innym kontekście pracy.

6.4.5 „Liturgia”

Najnowszy projekt zespołu „Liturgia” otwiera całkowicie nowy rozdział w poszukiwaniach Laboratorio, choć jest to przedłużenie istniejącego wcześniej wydarzenia organizowanego pod nazwą „Garden” („Ogród”), które stanowiło rodzaj otwartego warsztatu.

Obecnie Castaldo dostrzega potrzebę nie tyle produkowania kolejnych spektakli, co organizowania przedsięwzięć, które angażowałyby widza na innych zasadach, niż dzieje się to w trakcie oglądania spektaklu. Według artysty, widzowie przychodząc dziś do teatru nie doznają (albo doznają bardzo rzadko) żadnego wstrząsu pod wpływem obejrzenia czy wysłuchania fikcyjnej lub opartej na faktach historii.

Mass media dostarczają na co dzień wielu informacji i oswajają człowieka z tym, że gdzieś na drugim końcu świata, ktoś cierpi. Znakiem naszego czasu jest też ograniczenie bezpośrednich relacji z drugim człowiekiem, czego wyrazem są dyskusje prowadzone za pośrednictwem różnych aplikacji telefonicznych czy programów komputerowych, a nie osobiście.

Zdaniem Castaldo teatr przestał być atrakcyjny, bo samo oglądanie czegoś przestało być atrakcyjne, oglądać możemy telewizję, film w kinie, zdjęcia na iphonie, filmy na youtube i tak dalej. To, czego potrzebują ludzie, w jego przekonaniu, to współuczestnictwo, osobiste doznanie. Paradoksalnie, badając pracę tego zespołu, także potrzebowałam znaleźć się w środku, sprawdzić na sobie pewne zagadnienia. Sama obserwacja nie była dla mnie wystarczająca, a przede wszystkim o wiele mniej atrakcyjna⁶⁷⁵.

„Liturgia” jest rodzajem otwartego wydarzenia zbudowanego z dwuczęściowej struktury pieśni. Do udziału w nim zaproszone są osoby z zewnątrz. Udział jest płatny, ale kwota ta jest jak na warunki włoskie niewygórowana (15 euro). Przy okazji swojej wizyty w Rzymie Laboratorio zorganizowało „Liturgię” dla stu osób, ale czasem na cykliczne spotkanie odbywające się w ich siedzibie w Turynie przychodzi tylko jedna osoba.

Pierwszą część „Liturgii” stanowi wspólna rozgrzewka głosowa przeprowadzona w bardzo teatralny sposób. Ktoś z zewnątrz mógłby stwierdzić, że nie jest to rozgrzewka, ale rodzaj wspólnej zabawy. Uczestnicy, siedząc w kole, rozpoczynają od powtarzania różnych dźwięków zasłyszanych od członków Laboratorio (sylaby, onomatopeje). Stopniowo do dźwięków tych dodawany jest ruch, np. obrót głowy w prawo i w lewo, a także drobne kołysanie w obie strony. Ruch zawsze jest zgodny z rytmem tworzonym przez dźwięk. Dalej następuje rozwinięcie tego sposobu pracy, kiedy pojawia się wiele nowych propozycji, np. uczestnicy siedzą w kole z wyciągniętymi nogami do przodu i udają, że ich stopy śpiewają. Powoli muzyczność całego wydarzenia wzrasta, dźwięki, które należy powtarzać, narastają lub przeradzają się w dłuższe frazy, krótką melodię. W ten sposób następuje płynne przejście do pierwszej części „Liturgii”, którą stanowi stała struktura pieśni. Ten etap zbudowany jest z pieśni, które należą do kanonu utworów stworzonych przez Laboratorio podczas całej ich działalności. W trakcie śpiewu poszczególni członkowie zespołu Laboratorio wykonują swoje wcześniej przygotowane akcje, np. Rui Padul śpiewa kładąc się na ziemi. Generalnie nie są to sceny czy sytuacje, które poddają się jednoznacznej interpretacji, ale raczej proste działania. Zadaniem uczestników, jest podążanie za tym, co się dzieje. W pewnym momencie ktoś z

⁶⁷⁵ Czasami obserwacja jest bezzasadna, tak jak to opisuję dalej na przykładzie ćwiczenia *Motions*.

aktorów z Laboratorio daje impuls, by biec z rozpostartymi rękoma. Rozpoczyna się coś na kształt balansu przestrzeni, podporządkowanego rytmowi pieśni. Oprócz momentów indywidualnych, Castaldo zaprasza też pojedynczych uczestników do podzielenia się własną propozycją. W trakcie „Liturgii”, w której uczestniczyłam, jeden z uczestników w pewnym momencie zaczął recytować tekst.

Po pierwszej części następuje krótka przerwa, po której wszyscy zbierają się ponownie w kole. Castaldo zadaje uczestnikom pytanie, co odczuwali, czy mają jakieś pytania. Jeden z przybyłych stwierdził, że czuł się zagubiony, nie wiedział, co robić i nie nadążał za tempem akcji. Castaldo odpowiada, że to normalne, i posługuje się przykładem windsurfingu, którego nie można nauczyć się, nie spadając wielokrotnie z deski.

Druga część „Liturgii”, choć trudno dostrzec to z zewnątrz, jest mniej ustrukturyzowana. Składają się na nią pieśni wybrane przez członków zespołu Laboratorio, które następują po sobie bez ustalonego porządku, w zależności od tego, czy któryś z aktorów zdecyduje się je zainicjować. Ogólne zasady tej części nie różnią się od pierwszej. Nowe osoby mają podążać za wybranym przez siebie głosem. Czasem Castaldo w trakcie śpiewu dzieli zebrane osoby na różne grupy, np. głosy żeńskie i męskie, lub na wewnętrzny i zewnętrzny krąg śpiewających. Ostatnią pieśń podczas „Liturgii” wykonuje Castaldo – jest to rodzaj pięknej inkantacji wypełnionej melizmatami, uczestnicy dołączają, tworząc burdon (stały dźwięk, który wybrzmiewa w harmonii z melodią).

„Liturgia” kończy się po około trzech godzinach. Czas trwania tego wydarzenia uzależniony jest od energii wykonawców i uczestników. Podczas spotkania, w którym uczestniczyłam, energia ta nie była zbyt motywująca. Na twarzach nowo przybyłych pojawiał się często wyraz zagubienia (nie dotyczyło to tylko wspomnianego wcześniej uczestnika, który po raz kolejny brał udział w tym wydarzeniu). Miałam wrażenie, że dopiero podczas ostatniej pieśni wykonywanej przez Castaldo udało się naprawdę zharmonizować głosy, wybrzmieć pieśni.

Doświadczenie uczestnictwa w „Liturgii” jest wyzwaniem dla tych, którzy przychodzą. Najtrudniejsze jest poddanie się strumieniowi akcji i pieśni, nieocenianie siebie i tego, co się dzieje. Artyści stawiają wysoko poprzeczkę nowym osobom, ale wydaje się, że jest to działanie celowe. W przypadku mojego udziału, dopiero pod koniec całego wydarzenia, gdy zaproponowano coś subtelnego i łatwego (pojedynczy dźwięk), udało mi się w pełni wziąć udział w budowaniu czegoś wspólnego.

Nazwa całego wydarzenia nawiązuje do różnych obrzędów religijnych odprawianych w świątyniach na całym świecie. Grupę aktorów na czele z Castaldo można porównać do

ministrantów, którym przewodzi kapłan w porządku rzymskokatolickim. Warto też przypomnieć o pierwotnym znaczeniu tego słowa, liturgia z greckiego *λειτουργία*, wywodzi się od słów *leitōs* (lud) i *ergon* – (czyn) i oznaczała działanie na rzecz ludu. Także w tym przypadku mamy do czynienia z wydarzeniem, którego głównym celem nie tyle jest, tak jak w różnych obrządkach religijnych, nawiązanie kontaktu z Bogiem, oddanie mu hołdu, ile zaproszenie uczestników do działania, które ma obudzić w nich poczucie wspólnotowości, potrzebę bezpośredniej relacji z drugim człowiekiem, a także odczucie, że to, co się wydarza, ma charakter wyjątkowy, odświętny. Nasuwa się tu oczywiste skojarzenie z działaniami parateatralnymi, a także z pracą Biaginiego w ramach Open Program. Choć trzeba zaznaczyć, że przedsięwzięcie „Garden”, z którego wyrasta „Liturgia”, jest wcześniejsze niż *Electric Party* czy otwarte spotkania ze śpiewem organizowane od niedawna przez Workcenter. „Liturgia” w przeciwieństwie do *Electric Party* jest też strukturą bardziej otwartą, którą uczestnik ma szansę realnie kreować (dodając np. swoją pieśń albo tekst).

Każda „Liturgia” jest inna, zależy od liczby osób, które ją tworzą, od ich doświadczenia muzycznego i zaangażowania, dlatego trudno oceniać to wydarzenie po pojedynczym udziale, ale – z drugiej strony – tak jak w przypadku spektaklu – albo działa, albo nie.

6.5 Narzędzia pracy aktorskiej: *Motions*, *trening*, śpiew

Trening fizyczny w swym formalnym wymiarze jest w zespole Laboratorio kontynuacją technik stosowanych przez Grotowskiego w Workcenter, które są owocem poszukiwań dużo wcześniejszych i sięgają okresu – wg nomenklatury Grotowskiego – teatru przedstawień, parateatru i Teatru Źródeł⁶⁷⁶. Należą do nich przede wszystkim praca z *Motions* i rozbudowana część zwana *treningiem*⁶⁷⁷. Castaldo od ponad dwudziestu lat prawie codziennie mierzy się z tym, czego nauczył się podczas rocznego stażu w Workcenter. Ta wytrwałość wynika z założenia, że właśnie to pole badań jest kluczem do pogłębiania sztuki aktorskiej i poszukiwań osobistych, a sam fakt kontynuacji owej praktyki jest nie tyle powielaniem, co procesem twórczym.

W poniższej części opisuję kluczowe dla zespołu Laboratorio elementy procesu przygotowawczego aktora, na które składają się praca z *Motions*, z *treningiem* i z pieśniami.

⁶⁷⁶ Techniki i konkretne ćwiczenia zostały opisane w książce Jerzego Grotowskiego *Ku teatrowi ubogiemu*. Zob. także rozdział *Ćwiczenia praktyczne* w książce Jairo Cuesty i Jamesa Słowiaka, *Jerzy Grotowski*.

⁶⁷⁷ Dla odróżnienia od potocznie rozumianego treningu wyróżniam to słowo kursywą.

Mój opis bazuje na dwóch tygodniach pracy (28.03–4.04.2016 i 17.04–22.04.2016) spędzonych w Laboratorio di Castaldo w Turynie. W całym rozdziale odwołuję się także do tygodniowej wizyty roboczej w 2013 roku (16–23.11.2013), a także do innych krótszych wizyt w Turynie, podczas których przeprowadzałam tylko wywiady. Najpierw jednak kilka słów o mojej strategii badawczej.

Podczas pierwszej wizyty w 2016 roku poprosiłam Castaldo o możliwość czynnego uczestnictwa w pracy, a także o zgodę na filmowanie niektórych jej fragmentów. Castaldo przystał na mój częściowy udział w rozbudowanym ćwiczeniu zwanym *Motions*. Wzięłam więc udział w technicznej części tej pracy, ale już nie w fazie, w której *Motions* wykonywane było w ciągu (mój udział w tej części nie był możliwy ze względu na bardzo małą znajomość tego ćwiczenia). Czynnie uczestniczyłam też w grupowej części *treningu*, moja rola ograniczała się jednak do obserwacji, gdy aktorzy pracowali w parach.

Nie uczestniczyłam z kolei aktywnie w próbach śpiewanych z dwóch powodów: grupa w tym okresie przygotowywała się do nagrania płyty z muzyką zawierającą pieśni, które stworzone zostały w kilkuletnim procesie pracy nad spektaklem *La Celebrazione*. Co jednak ważniejsze, pieśni te były ponownie przyswajane, od czasu powstania spektaklu zmienił się bowiem skład zespołu, z którego z przyczyn osobistych odeszły dwie główne aktorki (Castaldo i Netto). Grupa uczyła się więc materiału stworzonego kilka lat wcześniej przez inny skład (oprócz Castaldo z dawnej ekipy została tylko Marta Laneri). Mój czynny udział w tej części poszukiwań zakłóciłby proces związany z nastrojaniem głosów, w tej konkretnej nowej grupie ludzi. W trakcie prób okazało się także, że projekt nagrania płyty został wstrzymany ze względu na potrzebę dalszych pogłębionych poszukiwań (jakość śpiewu nie zadawała Castaldo).

W przypadku prób śpiewanych zajęłam się dokumentacją filmową. Pracując z kamerą, stopniowo pozwalałam sobie na wejście w przestrzeń, w której znajdowali się aktorzy i coraz bardziej swobodne przemieszczanie się po sali, dbając jednak o to, żeby nie zakłócać toczących się poszukiwań. Udawało mi się to m.in. dzięki poruszaniu się w tym samym tempie co aktorzy.

Podczas swojej wizyty roboczej w Turynie wzięłam też udział w opisywanym wcześniej wydarzeniu „Liturgia”.

Głównym celem mojego praktycznego udziału w treningu grupy było skonfrontowanie się z ćwiczeniami, w celu ich głębszego zrozumienia. Potrzeba ta wynikała też z problemu przełożenia tego, co zobaczyłam podczas pierwszej wizyty roboczej (w 2013 roku), na linearny język tekstu. W moim przypadku sama obserwacja nie pozwalała mi

zapamiętać, jaka jest precyzyjna struktura ćwiczeń (szczególnie *Motions*) i jakie mechanizmy nimi rządzą. Po wypróbowaniu na sobie poszczególnych pozycji pojawiających się w tym ćwiczeniu nie miałam więcej problemu z odtworzeniem jego następujących części, a także z przypomnieniem sobie detali, na które trzeba zwracać uwagę. Po kilkunastu dniach pracy z *Motions* nie mogę jednak powiedzieć, że nauczyłam się tego ćwiczenia, ale był to wystarczający czas, żeby zrozumieć (do czego wracam w kolejnych fragmentach), jakie pojawiają się wyzwania przed kimś, kto praktykuje *Motions* na różnych poziomach tego ćwiczenia. W przypadku pracy z *Motions* chciałam też postawić się w roli osoby, która jest zupełnie początkująca. Jeżeli chodzi o *trening*, o wiele łatwiej było mi wejść w ten proces ze względu na wcześniejsze podobne doświadczenia.

Istotnym elementem mojej obserwacji uczestniczącej był też fakt, że Castaldo poprosił mnie o pracę w takim samym stroju, w jakim pracują pozostali, to znaczy w bikini (majtki i sportowy stanik). Oczywiście taki strój ma swoje przyczyny czysto pragmatyczne, do czego wrócę w dalszej części, ale dla mnie jako badacza była to także strategia poznawcza – wchodząc do ich przestrzeni, dążyłam do jak największej asymilacji z całą grupą w celu zbudowania większego zaufania.

6.5.1 *Motions*

Rodowód praktyki *Motions* stworzonej przez Grotowskiego i jego współpracowników sięga okresu Teatru Źródeł i Dramatu Obiektywnego. Ćwiczenie to zostało opracowane przez Teo Spychalskiego⁶⁷⁸, a dopracowane przez Magdalenę Złotowską w Irvine w latach 1984 i 1985. Ziółkowski podaje⁶⁷⁹ też, że duży wpływ na jego formalny kształt mieli azjatyccy asystenci Grotowskiego, balijszczyk I Wayan Lendra⁶⁸⁰ i koreańczyk Du Yee Chang. To oni byli odpowiedzialni za prowadzenie tego ćwiczenia podczas różnych sesji roboczych w tym okresie.

Thomas Richards bardzo zwięźle opisał to ćwiczenie:

Motions – z wyjątkiem „pozycji prymarnej” – są serią rozciągnięć. Rozciągnięcia te są proste (można dostrzec pewne podobieństwa do hatha jogi, ale to coś innego). Mamy trzy cykle rozciągnięć/pozycji. Każdy

⁶⁷⁸ Taką informację podaje Virginie Magnat, powołując się na rozmowę z Elizabeth Albahacą, zob. Virginie Magnat, *Grotowski, women, and contemporary Performance. Meetings with remarkable women*, Routledge, London – New York 2013, s. 102.

⁶⁷⁹ Por. Grzegorz Ziółkowski, *Guślarz i eremita*, s. 163.

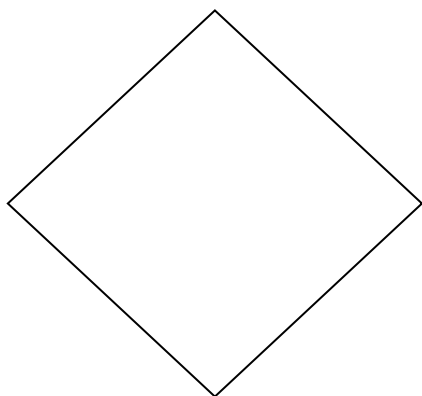
⁶⁸⁰ I Wayan Lendra jest też autorem tekstu, w którym dokładnie opisuje *Motions*, zob. tegoż, *The Motions. A detailed description*, „The Drama Review” 1991 nr 35, s. 129–138.

cykl to jedno specyficzne rozciągnięcie/pozycja wykonywane czterokrotnie, za każdym razem w inną stronę świata; obrót z jednego kierunku do następnego wykonuje się stojąc w tym samym miejscu. Cykle oddziela od siebie pozycja zwana „nadir/zenit” – szybkie rozciągnięcie w dół, po którym następuje szybkie rozciągnięcie w górę⁶⁸¹.

Zobaczmy teraz na przykładzie pracy Laboratorio, jak szczegółowo przebiega realizacja tego ćwiczenia. W Laboratorio praca podzielona jest na dwa etapy. W pierwszej części czwórka wykonawców obserwowana jest przez Castaldo. Prowadzący koryguje błędy, często przerywa i omawia pojawiające się trudności. Niekiedy podczas tej *stricte* technicznej części Castaldo proponuje ćwiczenia, które mają pomóc w wykonywaniu niektórych pozycji *Motions*. Np. skłony w dół, które uzmysławiają, jak przebiega ruch poszczególnych kręgów kręgosłupa; balans przy zachowaniu ugiętych kolan, przy zastosowaniu tzw. pozycji prymarnej. W trakcie drugiego etapu pracy nad *Motions* ćwiczenie to wykonywane jest w ramach stałej struktury (opiszę ją poniżej) bez przerywania. Podczas moich wizyt w tym etapie pracy Castaldo wykonywał *Motions* jako jeden z uczestników, a obserwowała je i komentowała Marta Laneri.

6.5.1.1 Opis techniczny (Film 4, 5, 6 – *Motions* część pierwsza, druga i trzecia)

Czwórka wykonawców ustawia się na planie kwadratu, zwróconego ostrym kątem w stronę osoby, która go obserwuje. Jakość tego ustawienia i regularność formy kontroluje prowadzący.



Wykonawcy wykonując trzy cykle będą obracać się w czterech kierunkach świata. Wyjściowym kierunkiem jest północ i tu zawsze wykonywana jest pozycja nadir-zenit po

⁶⁸¹

Thomas Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, s. 79.

zakończeniu poszczególnych cykli, ponadto każda pozycja poprzedzona i zakończona jest wykonaniem pozycji prymarnej. W *Motions* zamiast terminami północ, południe, wschód i zachód artyści posługują się pojęciami pierwszy, drugi, trzeci i czwarty kierunek. Struktura całego *Motions* przebiega według następującego scenariusza: pierwszy cykl (północ, południe, wschód, zachód), i powrót do północy, wykonanie nadir-zenit, i rozpoczęcie drugiego cyklu, drugi cykl przebiega według tej samej kolejności to znaczy (po nadir-zenit, północ, południe, wschód i zachód), w trzecim cyklu zmienia się kolejność (po nadir-zenit przejście do drugiego kierunku (południa) i stąd rozpoczęcie cyklu, który wygląda w następujący sposób (południe, północ, zachód, wschód), przejście do nadir-zenit, zakończenie *Motions*. Całość struktury trwa około czterdzieści minut. Przejścia pomiędzy kierunkami odbywają się za pomocą obrotów (opisuję je poniżej). Dlatego np. kiedy drugi cykl kończy się na czwartym kierunku (żeby go zakończyć w pierwszej pozycji, wykonując nadir-zenit), wykonawca musi przejść przez drugi i trzeci kierunek za pomocą obrotów.

Każdy ruch wykonywany jest w całkowitej synchronizacji z liderem ćwiczenia. Prowadzący się zmienia, prowadzi osoba, która po obrocie znajduje się na przedzie kwadratu, oprócz jednego momentu, w trakcie trzeciego cyklu, w którym ciało wygina się w łuk, i uczestnicy podążają za tą osobą, którą widzą za sobą.

6.5.1.2 Strój

Motions wykonuje się w stroju bikini. Podczas całego ćwiczenia wzrok praktykanta wpatrzony jest w punkt przed siebie, co sprawia, że najmniejszy impuls pojawiający się w ciele prowadzącego musi zostać odczytany. Strój ten pozwala także dokładnie zobaczyć pracę poszczególnych mięśni, które się rozciągają; miejsca w ciele, które są np. nadmiernie spięte, a także skorygować odpowiednie oddychanie, które uwidacznia się w ruchach przepony, dolnych mięśniach brzucha, a także w kręgosłupie. Podczas jednej z prób *Motions*, jeden z aktorów miał na sobie czarną koszulkę, Castaldo po zakończonym ćwiczeniu zwrócił mu uwagę, że trudno mu było odczytać impulsy, które rodziły się, jak to ujął, pod jego skórą, szczególnie gdy to on odpowiedzialny był za prowadzenie ćwiczenia. Strój bikini ułatwia więc obserwację pracy całego ciała, a także pozwala skorygować momenty, w których rozprasza się uwaga. Co ciekawe, momenty te są natychmiast widoczne w postawie ciała, pojawia się np. delikatne skrzywienie na bok całego ciała, przechylenie głowy, rąk itp. Castaldo tłumaczy, że w *Motions* nie chodzi o to, żeby całkowicie pozbyć się myśli, co byłoby niemożliwe, myśli jednak mają tylko przepłynąć przez umysł, ważne jest, żeby się przy nich nie zatrzymywać.

6.5.1.3 *Stand*

Aktorzy przyjmują wyjściową pozycję nazwaną *stand* (stanie). W pozycji tej stopy ustawione są równolegle do siebie na szerokości odpowiadającej linii prowadzącej od środka uda w stronę ziemi. Ciało jest wyprostowane, wykonawcy towarzyszy wyobrażenie jak gdyby dwie siły – jedna prowadząca od bioder w dół, druga od bioder w górę, walczyły ze sobą, wyprostowując ciało, ale proces ten odbywa się wewnętrznie, niemal niedostrzegalnie, nie chodzi o to, żeby się naprężyć, ale poszukać tej intencji w środku. Wykonawca wyobraża sobie też linię, która prowadzi od czubka głowy w górę, w ten sposób m.in. kontroluje, żeby podbródek nie był zanadto uniesiony. Ręce w tej pozycji dotykają bioder, dłonie zwrócone są do tyłu, z zagiętymi delikatnie do środka kciukami. Wzrok praktykanta skierowany jest w jeden punkt w przestrzeni przed sobą (tzw. szerokie widzenie), który pozwala na dostrzeganie także tego, co znajduje się po bokach.

6.5.1.4 *Primar*

Ze *standu* wykonawca *Motions* wchodzi w pozycję zwaną *primar*. Jest to pozycja, którą wykonuje się przed każdym kolejnym cyklem i po nim. Wykonawca pochyla kręgosłup do przodu, jednocześnie rozszerzając delikatnie przestrzeń pomiędzy kolanami, nie przesuując jednak stóp. Podobnemu rozszerzeniu ulegają łokcie, które do tej pory rozchylone były równolegle wzdłuż ciała. Dłonie skierowane cały czas do tyłu, do tej pory wyprostowane – przybierają kształt zagłębionej łódeczki.

6.5.1.5 Pierwszy cykl

Z pozycji *primar* uczestnik powraca do pozycji *stand* i rozpoczyna pierwszy cykl. Ruch zaczyna się od rąk, które rozciągają się w dół wzdłuż klatki piersiowej (tak jakby dłonie chciały dotknąć ziemi), prowokując jednocześnie wspinanie się uczestnika na palce. Castaldo opisuje ten ruch słowem kluczowym dla całego *Motions*, którym jest *stirare* (rozciąganie). Chodzi o to, żeby rzeczywiście ruchowi rąk w dół towarzyszyło ich rozciąganie. Wykonawca zatrzymuje się przez chwilę na koniuszkach palców i schodzi w dół, uginając kolana. Następnie powraca jeszcze raz do wyprostowania, cały czas stojąc na palcach. Z tej pozycji stopy schodzą w dół i ciało wraca do *standu*.

6.5.1.6 Obrót

Po pierwszym cyklu następuje obrót, który będzie się powtarzał według opisanej powyżej struktury. Wzrok wykonawcy zaczyna przesuwać się w bok, w lewą stronę po osi, do 90 stopni. Stopy przesuwają się w synchronizacji z ruchem oczu. Nie tyle jednak suną po podłodze w celu osiągnięcia swej nowej pozycji, ile zostają przestawione. Przystawienie to odbywa się za pomocą delikatnego uniesienia w górę stopy, tak jednak, żeby ciało nie zostało w żaden sposób przechylone, lewa lub prawa strona ciała delikatnie się rozciąga. Obrót kończy się przyjęciem pozycji *stand* i *primar*, zmienia się prowadzenie i w zależności od kolejności prowadzący wykonuje jeden z trzech cykli.

6.5.1.7 Cykl drugi

Ruch rozpoczyna się od koniuszków palców u rąk, tak samo jak w pierwszym cyklu. Ręce wyprostowują się do przodu, czemu towarzyszy uniesienie kolana do góry i zbliżenie klatki piersiowej do kolana, kręgosłup przyjmuje pozycję kociego grzbietu. Co ważne, w trakcie tego ruchu kręgosłupowi towarzyszy uczucie rozciągania. Po osiągnięciu tej pozycji ruch jest kontynuowany do momentu kiedy noga zostaje całkowicie wyprostowana i znajduje się w linii równoległej do rąk i pod kątem 90 stopni w stosunku do bioder (druga, na której stoi wykonawca, jest lekko ugięta). Następnie wyprostowana noga, równoległe z ruchem wyprostowanych rąk przemieszcza się do tyłu, towarzyszy temu nieustanne rozciąganie nogi. W tej pozycji ciało znajduje się prostopadle do podłogi, tułów i głowa z przodu, ręce i jedna noga wyprostowane z tyłu. W końcówce tego cyklu, noga cały czas wyprostowana, wraca do pozycji wyjściowej.

6.5.1.8 Cykl trzeci

W cyklu trzecim pierwszy ruch rozpoczyna się jednocześnie od dolnej części kręgosłupa, który lekko wygina się, przybierając pozycję, w której biodra delikatnie wysunięte są do tyłu, w tym samym czasie wyprostowane ręce zaczynają pociągać górną część ciała w dół, zachowując prosty kręgosłup. Głowa i wzrok pozostają nieporuszone, podążając tylko za linią prostą kręgosłupa. Wykonawca cały czas patrzy przed siebie, a nie na ręce. W momencie kiedy czuje, że zbliża się koniuszkami palców do ziemi, ugina nadgarstki dłoni, podciągając je w górę, i kontynuuje ruch, aż do całkowitego wyprostowania. Ręce znajdują się teraz nad głową, wzrok podąża za ruchem rąk. Po osiągnięciu tej pozycji, ręce kontynuują ruch do tyłu, ciało dość głęboko wychyla się do tyłu, kolana lekko się uginają. W tym momencie uczestnik podąża za prowadzeniem osoby, która znajduje się za nim, a nie

przed nim, aż do powrotu do pozycji z wyprostowanymi rękoma na górze (zenit). Dalej ręce swobodnie opadają z powrotem wzdłuż klatki piersiowej. Wykonawca znajduje się ponownie w pozycji *stand*.

6.5.1.9 Zenit-nadir

Pozycja ta nawiązuje swą nazwą do pojęć astronomicznych. Zenit to punkt w górze położony dokładnie w linii prostej nad pozycją obserwatora, nadir, to punkt położony dokładnie naprzeciwko zenitu w dole. Zenit-nadir rozpoczyna się od ruchu oczu, które do tej pory wpatrzone w jeden zafiksowany punkt przed sobą kierują się w dół, obserwując jak gdyby każdy po kolei punkt znajdujący się pomiędzy wykonawcą a koniuszkami jego palców u stóp. Wykonujący ćwiczenie nie wodzi jednak wzrokiem po całej przestrzeni, a utrzymuje spojrzenie przed siebie, w linii prostej. Gdy wzrok skierowany zostanie na dół, tak że w jego zasięgu znajdują się stopy, prowadzący bardzo szybko przemieszcza ręce, z zaciśniętymi pięściami nad podłogę (nadir). W tej pozycji zatrzymuje się na sekundę i tak samo szybko ręce zostają wyprostowane nad głowę (zenit). Po czym powracają do *standu*, rozchodząc się już w normalnym tempie, z góry na boki. Wykonując tę pozycję, niezwykle trudno jest śledzić prowadzącego, po pierwsze dlatego, że nie ma możliwości obserwacji, czy prowadzący opuścił wzrok, trzeba to wyczuć całym ciałem i odpowiednio podążyć za impulsem w dół. Trzykrotne powtarzanie zenit-nadir w całej strukturze *Motions* pozwala sprawdzić m.in., jaki jest poziom synchronizacji całej grupy.

W powyższym opisie bardzo trudno było mi uzyskać klarowność, która pozwalałaby czytelnikowi wyobrazić sobie, jak wyglądają poszczególne pozycje i np. samemu je wykonać. Mam nadzieję, że materiał filmowy rozwieje wątpliwości, które mogą się pojawić w tym zakresie. Celem powyższego opisu było jednak ukazanie głównych pryncypiów ruchu. Nie opisuję natomiast licznych detali, które dodatkowo towarzyszą każdej pozycji, dotyczących np. tego, jak poszczególne mięśnie się naprężają i rozluźniają lub co dzieje się dokładnie z kręgami szyjnymi.

6.5.1.10 Znaczenie *Motions*

Motions na pierwszy rzut oka wydaje się być dość prostą sekwencją ruchów, lecz jest to wrażenie złudne. Ćwiczenie wykonywane w ciągu wymaga od aktora ogromnej precyzji, wytrzymałości fizycznej, a przede wszystkim utrzymania koncentracji. Obserwując aktorów Laboratorio wykonujących *Motions*, miałam wrażenie, że ich ciała były po prostu „czyste”,

tn. wyzbyte wad fizycznych, które zwykle ciało ludzkie kumuluje pod wpływem braku ćwiczeń. Poszczególne pozycje przywołały skojarzenie perfekcyjnych figur geometrycznych stworzonych z ludzkich ciał. Wystarczył jednak jeden zły kąt lub nieodpowiednie pochylenie kręgosłupa i równowaga tego ćwiczenia została zachwiana.

W tekście *Tu es le fils de quelqu'un* (Jesteś czyimś synem) Grotowski tłumaczył, jakie jest znaczenie powracającej w każdym cyklu pozycji prymarnej:

Dlaczego afrykański myśliwy z Kalahari, francuski myśliwy z Saintonge, myśliwy bengalski czy też myśliwy Huiczoł z Meksyku – wszyscy oni, w czasie polowania, przybierają pewną pozycję ciała, w której kręgosłup jest lekko pochylony, a kolana nieco ugięte, pozycję wspieraną u podstawy ciała przez układ krzyżowo miedniczy? I dlaczego pozycja ta może prowadzić do jednego tylko rodzaju rytmicznego ruchu? I jaki pożytek z takiego sposobu chodzenia? Otóż istnieje poziom łatwej i prostej analizy: jeżeli ciężar ciała spoczywa na jednej nodze, to kiedy przemieszczacie drugą nogę, nie czynicie hałasu, a nadto posuwacie się naprzód nieprzerwanie i powoli. Nagle zwierzęta nie są w stanie was dostrzec.

Ale nie w tym sedno rzeczy. Sedno w tym, iż istnieje pewna pierwotna pozycja ludzkiego ciała. I jest to pozycja tak prastara, że być może była nie tylko pozycją *homo sapiens*, ale też *homo erectus*, i że odnosi się w pewien sposób do samego pojawienia się rodzaju ludzkiego⁶⁸².

Grotowski mówi tu o powrocie do pewnej pierwotnej formy ciała człowieka, która jest wyrazem jego biologicznej jedności i jedności z naturą. Richards z kolei opisywał swoje pierwsze wrażenia dotyczące pozycji prymarnej w następujący sposób:

Asystent Grotowskiego zaprowadził mnie na skraj pustyni, by uczyć mnie Motions i pierwszą rzeczą, którą mi pokazał, była właśnie „pozycja prymarna”. Gdy ujrzałem, jak stoi w tej pozycji, pomyślałem, że wygląda jak mała rakietka tuż przed odpaleniem lub jak samolot myśliwski w locie⁶⁸³.

Spadkobierca Grotowskiego zwraca uwagę na dynamikę istniejącą wewnątrz tej pozycji, człowiek jest unieruchomiony, ale ma się wrażenie jakby jego energia rozchodziła się we wszystkie strony. Również Castaldo zwraca uwagę na ten aspekt pracy z *Motions*. Według niego, wykonawcy powinno towarzyszyć nieustanne uczucie przepływu tego, co znajduje się w jego wnętrzu na zewnątrz, za pomocą linii tworzonych przez ciało w przestrzeni tak, że ten stan wewnętrzny powinien być związany z tym, co na zewnątrz, to znaczy z partnerami i z tym, co znajduje się poza salą.

⁶⁸² Jerzy Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, s. 803.

⁶⁸³ Thomas Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, s. 78.

Gdy obserwuje się i wykonuje *Motions*, ma się wrażenie, że ciało jest tu kontrolowane całkowicie, łącznie z oddechem, ruchem oczu, palców u stóp i rąk. Najmniejsze odchylenie od właściwej formy jest widoczne. Ucząc się pierwszego dnia pozycji prymarnej, a także pierwszego cyklu towarzyszyło mi uczucie jakby moje ciało miało się rozpaść, nie byłam w stanie skoncentrować się jednocześnie na wszystkich detalach i utrzymać kontroli. Z czasem łatwiej było pracować z wyobrażeniem ciała jako całości. Zapytałam też prowadzącego, gdzie rodzi się pierwszy impuls w *Motions*. Castaldo odpowiedział, że każdy praktykant powinien odpowiedzieć sobie na to pytanie sam. W moim przypadku na początku wydawało mi się, że ruch rodzi się tam, gdzie się zaczyna, to znaczy w zależności od cyklu, w biodrach, w rękach, w oczach, później jednak zdałam sobie sprawę, że ruch zaczyna się w całym ciele równocześnie, ale jest to stan, który można osiągnąć dopiero po długiej praktyce tego ćwiczenia.

W *Motions* poszczególnym formom towarzyszą indywidualne wyobrażenia. Próbując wyjaśnić mi, jak mam wygiąć się do tyłu w cyklu trzecim, i jednocześnie poradzić sobie z towarzyszącym mi dyskomfortem, Castaldo posłużył się wyobrażeniem bambusa, który wygina się pod wpływem wiatru do tyłu. W tym konkretnym cyklu miałam też problem z utrzymaniem równomiernego oddechu, na początku wyginając się do tyłu, brakowało mi powietrza, ostatecznie udało mi się poradzić z tą niedogodnością, wykonując cały cykl wolniej, wcześniej wyprzedzałam prowadzącego i czekałam za długo w wygięciu, tym samym blokując oddech i sprawiając sobie ból.

Technicznie aktorzy pracują podczas *Motions* z rozciąganiem ciała, koordynacją ruchów, a także z „szerokim widzeniem”, umożliwiającym postrzeganie wszystkiego, co dzieje się wokół. Na głębszym poziomie *Motions* to praca z obecnością, z tym, żeby nie zamykać się w świecie własnych myśli, ale być gotowym do kolejnego ruchu, tak jak myśliwy gotowy jest do oddania strzału. Celem tego ćwiczenia nie jest więc tylko osiągnięcie pewnej formy, ale tego, co tę formę przekracza – zanurzenie się w proces, który zachodzi w wykonawcy i tak jak w medytacji prowadzi do oczyszczenia umysłu. Castaldo podczas pracy zwrócił też uwagę na to, że to nie forma doprowadza ciało i umysł do stanu specyficznej koncentracji, ale że „idealną” formę osiąga się, wychodząc od umysłu. Innymi słowy, nie wystarczy przyjąć poprawnej pozycji, jest ona bowiem efektem oczyszczenia umysłu.

Drugą równie ważną funkcją *Motions* jest dążenie do całkowitej synchronizacji, która jest efektem utrzymania stałej koncentracji. Synchronizacja ta może prowadzić do odczucia istnienia ciała w wielości. Ilaria Bufalari i Salvatore Maria Aglioti opisują w swym artykule

*La linea sottile fra me e l'altro*⁶⁸⁴ (Cienka linia pomiędzy mną a innym) eksperymenty dotyczące tego, w jaki sposób osoba jest w stanie identyfikować się z samym sobą. Początkowe badania dotyczące studiów nad procesem „rozpoznania siebie” mówiły o tym, że osoba oglądająca się w lustrze wie, że to jej odbicie, gdyż widziała siebie wielokrotnie, czy to w lustrze, czy na zdjęciach. Najnowsze badania pokazują jednak, że główne znaczenie dla „rozpoznania siebie” odgrywają informacje związane z motoryką ciała i jego orientacją w przestrzeni (osoba w lustrze rozpoznaje się nie tylko dlatego, że widzi swoją twarz, ale też dlatego, że ruchy pojawiające się w odbiciu są zgodne z jej ruchami). Identyfikacja z własnym ciałem:

jest ufundowana na informacjach pochodzących z systemu zmysłów, wzroku, słuchu i węchu – ale także, czy przede wszystkim na tych propriopercepcyjnych (które, informują o tym, czy ciało jest w ruchu, czy unieruchomione, a także jaka jest pozycja względem siebie poszczególnych segmentów ciała) i vestibolarnych (wiążących się z bodźcami odpowiedzialnymi za informację o położeniu ciała w przestrzeni)⁶⁸⁵.

Synchronizacja pomiędzy bodźcami wizualnymi i dotykowymi, które docierają do mózgu, zwana interakcją międzyzmysłową, jest zatem warunkiem postrzegania siebie jako siebie. Manipulując tymi bodźcami, można doprowadzić do sytuacji, w której percepcja własnego ciała lub jego części ulega zaburzeniu. Najśłynniejszym przykładem jest eksperyment ze sztuczną ręką przeprowadzony przez psychologów Matthew Botvinicka i Jonathana Cohena (znany jako *the rubber hand illusion* IGR). W jego trakcie ochotnicy siedzieli przed stołem, na którym umieszczona została gumowa lewa ręka. Ich prawdziwa ręka została zasłonięta. Przy użyciu pędzelka badacze dotykali gumowej ręki i prawdziwej ręki badanego, starając się, by stymulacja sztucznego obiektu przystawała przestrzennie i czasowo do stymulacji prawdziwej ręki. Okazało się, że badani ulegali iluzji, w której wydawało im się, że sztuczna ręka jest częścią ich ciała. W kolejnych eksperymentach udowodniono też, że gdyby stymulowano na tej ręce ból, to mózg odpowiadałby tak, jak gdyby ból zadawany był rzeczywiście. Najnowsze eksperymenty dotyczące całego ciała udowodniły też, że kiedy umieszczona zostanie przed badaną osobą projekcja jej ciała wirtualnego, w której ruchy są synchronicznie zgrane z jego sposobem poruszania się i dodatkowo może być ona stymulowana dotykowo w ten sam sposób, co żywa osoba, możliwe jest wówczas odczuwanie tej projekcji jako własnego ciała.

⁶⁸⁴ Ilaria Bufalari, Salvatore Maria Aglioti, *La linea sottile fra me e l'altro: come una stimolazione visuo-tattile può cambiare il senso di identità personale*, [w:] *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, t. 1, ed. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Bulzoni, Roma 2012.

⁶⁸⁵ Tamże, s. 84.

Powyższe przykłady mogą być użyteczne w wyjaśnieniu, w jaki sposób podczas pracy z *Motions* może dojść do odczucia pełnej synchronizacji z innymi, a nawet tego, że moje ciało znajduje się w ciele mojego partnera. Co prawda w trakcie *Motions* brak jest stymulacji dotykowej, ale według powyższych badań to wzrok, a także zmysł propriocepcji pozostają dominujące w określeniu przynależności „ja” do własnego ciała i ewentualnego odczucia przekroczenia jego granic. Przy założeniu więc, że ćwiczenie jest wykonywane w całkowitej synchronizacji, można pokusić się o wniosek, że zjawisko, które można określić jako „ja w wielości”, jest obiektywnie możliwe do osiągnięcia.

Motions jest także ćwiczeniem, które pośrednio przygotowuje do śpiewu. Marco Frendo – badacz z Uniwersytetu Maltańskiego – zwrócił uwagę na to, że *Motions* opiera się na synchronizacji rytmów:

Aktorzy muszą zapomnieć o rytmach i tempie dnia codziennego, które przynieśli ze sobą, ale wcielić tempo i rytm środowiska pracy. To są rytmy, które każdy aktor powoła i rozwinie w relacji z innymi aktorami⁶⁸⁶.

Według Frendo w trakcie wykonywania *Motions* aktorzy dążą do wytworzenia organiczności w wielości. Negują swój własny rytm (ten, z którym przyszli), po to, by powołać nowy, wspólny. Badacz zauważa też, że za synchronizację pomiędzy aktorami odpowiedzialne są prawa kinestetyczne, to znaczy, że ciało poszczególnego aktora nie tylko jest świadome swych własnych ruchów, ustawienia w przestrzeni, ale także nabywa umiejętności kinestetycznego odbierania innych ciał i tego, co się z nimi dzieje. Ćwiczenie *Motions* pomaga więc aktorom zjednoczyć wszystkie zmysły i odbierać to, co się wydarza, całym sobą, słuchać za pomocą ciała.

Castaldo w rozmowie ze mną⁶⁸⁷ po jednej z prób *Motions* powiedział, że kończąc staż w Workcenter nie był ekspertem w wykonywaniu tego złożonego ćwiczenia. Przez wiele lat samodzielnej praktyki konsultował jednak swoje poszukiwania, m.in. z Przemysławem Wasilkowskim, a także z singapurską aktorką Ang Gey Pin – wieloletnimi członkami zespołu Workcenter.

Grotowski podkreślał, że *Motions* prowadzić może tylko osoba bardzo kompetentna, z wieloletnim doświadczeniem. Castaldo dopuścił się więc swego rodzaju „kradzieży” i to na

⁶⁸⁶ Marco Frendo, *Musicality and the Act of Theatre: Developing Musicalised Dramaturgies for Theatre Performance*, elektroniczna wersja tej pracy dostępna jest pod adresem: http://sro.sussex.ac.uk/47177/1/Frendo%2C_Mario.pdf, źródło z dnia 02.01.2016, s. 119.

⁶⁸⁷ Rozmowa ta miała charakter nieoficjalny, nie została nagrana.

polu, które zarezerwowane było tylko dla „doświadczonych”. Według Grotowskiego „kradzież” jest jednak jednym z dopuszczalnych sposobów zdobycia wiedzy:

Jestem nauczycielem *Performera* [...]. Nauczyciel – jak w rzemiosłach – to ten, przez kogo nauczanie przechodzi: nauczanie trzeba otrzymać, ale tylko osobisty może być fakt, jak praktykant na nowo odkrywa je. A jak sam nauczyciel poznał nauczanie? Przez inicjację – albo kradzież⁶⁸⁸.

Sam akt kradzieży nie jest więc niczym złym, jego wartość zależy jednak od tego, co dalej uczyni się z tym, co się ukradło. Grotowski krytykował podejście osób, które przewinięły się przez kilkudniowe warsztaty z nim bądź z jego aktorami, a później zakładały szkoły mówiąc, że uczą „jego metody”, nie wykluczał jednak, że jego poszukiwania mogą inspirować:

Winna istnieć możliwość przepływu: odkryć technicznych, świadomości rzemieślniczej... Wszystko to powinno przepływać jeśli nie chcemy być zupełnie oderwani od świata. Pamiętam ów rozdział *I Cing*, starej chińskiej Księgi Przemian, gdzie mówi się, że studnia może być doskonale ocembrowana i woda w niej nadzwyczajna, ale jeżeli nikt nie czerpie wody z tej studni, zamieszkają w niej ryby i woda się zepsuje.

Z drugiej strony, jeśli się podejmuje wysiłki, żeby wywierać wpływ, istnieje niebezpieczeństwo mistyfikacji. Wolę więc nie mieć takich uczniów, którzy idą w świat niosąc Dobrą Nowinę. Ale jeśli dotrze do innych przesłanie rygoru i przesłanie wymagania, które ujawnia pewne prawa działające w obrębie „życia w sztuce” – to inna sprawa⁶⁸⁹.

Wydaje mi się, że wieloletnia codzienna praktyka *Motions* przez Castaldo uchroniła to ćwiczenie przed niebezpieczeństwem mechaniczności, tym bardziej, że jego poszukiwania były co jakiś czas konfrontowane z doświadczonymi nauczycielami. W tym kontekście można też zastanowić się, co jest ważniejsze w ćwiczeniu, precyzja wykonania czy jego funkcjonalność?

Sam proces codziennej praktyki *Motions* może mieć wartość o tyle, o ile nie staje się mechaniczny. Praktyka tego ćwiczenia (czego doświadczyłam na sobie) naprowadza bowiem ćwiczącego na kolejne zadania, składające się na długotrwały proces nauki. Kończąc swoją wizytę roboczą w Turynie, wiedziałam, jakie są kolejne kroki, które powinnam podjąć w celu pogłębienia pracy z *Motions*. Wydaje mi się więc, że o ile ćwiczenie (nie tylko *Motions*) jest wciąż wyzwaniem dla osoby, która je praktykuje, o tyle jego wykonywanie ma sens. W momencie kiedy staje się zbyt łatwe, przestaje być ćwiczeniem, a zmienia się w opanowaną

⁶⁸⁸ Jerzy Grotowski, *Performer*, s. 812.

⁶⁸⁹ Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, s. 852.

technikę. W przypadku *Motions* nie chodzi też o samą perfekcję wykonania, ćwiczenie to, tak jak joga, może być traktowane jak element terapii.

Castaldo zapytany o to, jak zmieniło się to ćwiczenie w przeciągu lat, odpowiedział:

Nie wiem na ile się zmieniło, wiem za to, że dzięki tym ćwiczeniom nie przestaję się uczyć. Niewyobrażalna jest liczba detali, które są częścią *Motions*. W tych prostych z pozoru ćwiczeniach czyhają na ciebie pułapki: dekoncentracja, brak uwagi, mechanizacja ćwiczenia, nieobecny wzrok, brak płynności ruchu itp. Ponad tym z kolei musisz tworzyć nowe systemy pracy, dzięki którym grupa nie będzie się nudzić, nie będzie odpoczywać w ramach ćwiczenia, które – jak jej się wydaje – dobrze zna. Żeby zweryfikować także swoją pracę, poprosiłem, aby Marta obserwowała *Motions*. W międzyczasie mój osteopata zwrócił mi uwagę, że moja klatka piersiowa jest usztywniona w jednym miejscu, tak jakbym stał na baczność. Marta z kolei obserwując *Motions* mówi mi: „Wiesz, jak wykonujesz *Motions*, widzę jakość tego, co robisz, ale jest jedna dziwna rzecz w pierwszym cyklu, kiedy prostujesz się, twoja klatka piersiowa jest jakby usztywniona...” – to samo powiedział mi mój lekarz! Potem kiedy zmieniłem ten moment, to tak jakby całe ćwiczenie się zmieniło!

Inna rzecz związana z tą praktyką dotyczy zmian zachodzących w naszym ciele, ciało się starzeje, oznacza to, że ciągle musisz być uważny, bo to, w jaki sposób wykonywałeś to ćwiczenie kiedyś, może dziś nie funkcjonować. Teraz masz czterdzieści pięć lat, uczysz kogoś kto ma dwadzieścia pięć lat. Czy naprawdę ciało czterdziestopięciolatka może uczyć ciało, które ma dwadzieścia pięć lat? Nie wiem⁶⁹⁰.

Powyższy cytat uzmysławia, że konieczność pogłębiania ćwiczeń, a w tym przypadku praktykowania *Motions*, nigdy nie przemija. Każde ćwiczenie oprócz swojej formy, która z biegiem lat może zostać perfekcyjnie opanowana, konfrontowane jest z indywidualnością i fizycznością człowieka, a także z zachodzącymi w nim zmianami. Castaldo nie widzi potrzeby porzucenia tej pracy tylko po to, by pokazać, że robi coś nowego, innego. Ciągłe znajduje w *Motions* formę, która pozwala mu pozostać w kontakcie z biologicznym aspektem swej natury i weryfikować możliwości swego ciała i uwagi.

Co jakiś czas Castaldo próbuje też konfrontować to ćwiczenie z nowymi wyzwaniami, np. w Laboratorio wykonywano *Motions* w tym samym pomieszczeniu w trzech grupach, które zaczynały sekwencję później bądź wcześniej. W tej sytuacji osoba ćwicząca szuka odniesienia nie tylko wobec partnerów z tej samej grupy i wobec samej przestrzeni, ale jej świadomość śledzi także działania innych grup.

Podczas rozmowy z Castaldo i jego zespołem zapytałam też dlaczego nie spróbują wykonać *Motions* np. na Piazza Castello w Turynie, w obecności ludzi, którzy tamtędy przechodzą, a także konfrontując się z napływającymi zewsząd hałasami. Castaldo odpowiedział, że nie jest „buddą”, to znaczy potrzebuje warunków, które pomagają mu

⁶⁹⁰

Rozmowa z Domenico Castaldo przeprowadzona przeze mnie, 30.11.2015.

osiągnąć stan skupienia, inaczej jego uwaga bardzo łatwo się rozprasza. Uzmysłowiło mi to, jaka jest rola obserwatora *Motions*. Patrząc na *Motions* biernie, to znaczy jak na jakąś formę ruchu, obserwator otrzymuje tylko jej zewnętrzny kształt, który może być estetycznie interesujący. Próbując jednak zachować podobną jakość skupienia, która towarzyszy wykonawcom, a nawet wyobrażać sobie, że wykonuje się ten sam ruch wewnątrz, obserwator może zamienić się w czynnego uczestnika tej praktyki.

6.5.2 *Trening*

Trening jest formą ćwiczeń zupełnie odmienną od tego, co znajdujemy w *Motions*. Aktorzy podobnie jak przy *Motions* pracują tu grupowo, ale tym razem nastawiają się na indywidualny proces organiczny. Synchronizacja w *treningu*, jak pokażę dalej, nie dotyczy identyczności wykonywanych działań, a tylko tempa narzucanego z zewnątrz przez lidera.

Zaczynając od kwestii technicznych, trzeba powiedzieć, że *trening* jest wykonywany jako nieprzerwany ciąg. Nie ma pauz, w których można napić się wody czy na chwilę odsapnąć. Tempo i długość całości dyktuje lider. Zazwyczaj jest to od czterdziestu minut do godziny. W *treningu* ważne jest, aby nie hałasować i poruszać się lekko. W Laboratorio aktorzy podobnie jak performerzy w Workcenter pracują na boso i – tak samo jak w *Motions* – w czarnych strojach bikini, tak aby widoczna była praca wszystkich mięśni.

Korzenie *treningu* mają swój początek w strukturze „Watching”⁶⁹¹ wypracowanej przez Jairo Cuestę i Grotowskiego w okresie Dramatu Obiektywnego:

Na pierwszy rzut oka *Watching* wygląda jak gra, polegająca na podążaniu za przewodnikiem. W rzeczywistości jednak struktura funkcjonuje tak, aby dać uczestnikom wolność w podążaniu za ich własnym strumieniem czy przepływem, w miarę precyzyjnego wykonywania elementów technicznych ćwiczenia. *Watching* opiera się na *coniunctio oppositorum* (połączeniu przeciwieństw). Przeciwności stanowią w tym wypadku struktura i spontaniczność⁶⁹².

Poszczególne fazy *treningu* w Laboratorio zachowują główne cechy ćwiczenia opisanego przez Cuestę, ale jest to jakby jego późniejsza, mniej skomplikowana wersja⁶⁹³. W Laboratorio podstawowa struktura *treningu* dzieli się na:

⁶⁹¹ Dokładny opis tej struktury podzielonej na dziesięć sekcji umieszczony został w książce Jairo Cuesty i Jamesa Słowiaka, *Jerzy Grotowski*, s. 159–164.

⁶⁹² Tamże, s. 159.

⁶⁹³ W *Watching* dużą wagę przywiązywano do tworzenia różnych form geometrycznych: kręgów, półksiężyców.

„Balans” w przestrzeni

Ćwiczenie to, czy raczej rodzaj gry ruchowej jest popularne w teatrze (głównie studyjnym) i na podstawowym poziomie bywa stosowane nawet przez teatr dziecięcy. Grupa podąża za tempem lidera. Chodzi o to, by poruszając się wypełniać przestrzeń równomiernie, tak aby nie było tzw. miejsc pustych. Jest to praca ze świadomością i kontrolą przestrzeni, a także partnerów, którzy w niej się znajdują. Na metaforycznym poziomie jest to ćwiczenie na znalezienie miejsca dla siebie i ustąpienie miejsca komuś innemu. W trakcie balansu dochodzi do krótkich spotkań pomiędzy „biegnącymi”. W strukturze „Watching” takie spotkanie zwane było „połączenie/rozłączenie”:

Połączenie nie jest narzucaniem się. Kontakt zostaje nawiązany poprzez spojrzenie, może też nastąpić poprzez moment skoordynowania ruchów lub rozpoznawalną relację przestrzenną. To nawet nie to, że ty „szukasz” połączenia. Połączenia po prostu zdarzają się. Jeśli znajdziesz się w relacji kimś, nie zaczynaj wykonywać szaleńczych ruchów. Zobaczcie się nawzajem. Podejdźcie do siebie. I zaczynajcie ze sobą „rozmawiać” poprzez ruch. Nie trywialny trajkot – ujawnij coś o sobie i próbuj odkryć coś o swoim partnerze. Połączenie nie jest ani klubem tanecznym, ani ćwiczeniem z lustrem. Każdy ma swój sposób poruszania się, poprzez który stara się nawiązać kontakt z partnerem. Przez swój taniec będziesz więc próbować dowiedzieć się, kim jest twój partner, a twój partner będzie próbował odkryć, kim ty jesteś⁶⁹⁴.

„Silent dance” (Cichy taniec)

Jest to rodzaj indywidualnego tańca w miejscu. „Silent dance” wyzwala naturalną ekspresję człowieka. W trakcie tej „gry” dochodzi do spotkań z innymi. Przez chwilę partnerzy „tańczą” razem, po czym przerywają relację, by spotkać kogoś innego. „Silent dance” kojarzyć można także z rodzajem rozgrywki pomiędzy dwoma wykonawcami. Jest to gra na poziomie wymiany energii. W ćwiczeniu tym jest dużo radości i naturalności, wyzwala ono bowiem coś na kształt pierwotnej zdolności człowieka do tańca. Również tu znajdziemy odniesienia do „Watching”⁶⁹⁵:

„Cichy taniec” to po prostu taniec w jednym miejscu. Nie ma w nim zmian położenia. Jest cichy, ale każdy uczestnik tańczy do tej samej muzyki: szeptu, kroków, odgłosów oddychania. Oczy są otwarte. Przedmiotem poszukiwań jest twój własny taniec. Jesteś sam, a mimo to tańczysz z innymi w tym samym miejscu, swój pierwszy taniec⁶⁹⁶.

⁶⁹⁴ Jairo Cuesta, James Slowiak, *Jerzy Grotowski*, s. 163.

⁶⁹⁵ Szczegółowy opis, zob. tamże, s. 159–164.

⁶⁹⁶ Tamże, s. 161.

„Esercizi” (Ćwiczenia)

Ta część treningu związana jest z indywidualnymi potrzebami aktora. Aktor dobiera ćwiczenia tak, by były one wymagające i pomogły mu przezwyciężyć jego własne blokady. Np. ktoś może mieć problemy z kolanami. Wykonuje wtedy ćwiczenia, które je wzmacniają albo pozwalają je rozluźnić. „Ćwiczenia” nie są odseparowane, ale są kontynuacją poprzednich faz *treningu*. Również tu dochodzi do spotkań, na tym poziomie ważne jest, aby wchodząc w ćwiczenie, nie odseparować się od innych.

„Spiral Flying”

Jest to rodzaj ruchu, którego początkiem jest bezruch, który przeradza się w ruch w maksymalnym tempie, a ten następnie zanika aż do całkowitego bezruchu. Ważne jest, aby biegnąc, nigdy nie robić tego tyłem, nawet przy zmianie kierunku. Aktorzy porównują to ćwiczenie do lotu – stąd jego nazwa. W tej fazie *treningu* głównym celem jest jednak wejście w pracę ze skojarzeniami (zobacz osobny akapit *Etap skojarzeń*).

Obserwując *trening* po raz pierwszy, nie widziałam w nim ćwiczeń czy momentów analizy. *Trening* sam w sobie był rodzajem wydarzenia – na pierwszy rzut oka dość chaotycznego. Aktorzy biegali w określonej przestrzeni, poruszali się bardzo szybko i robili przy tym uniki tak, aby nie zderzyć się z kimś z naprzeciwka. W biegu tym dochodziło do minispotkań, minirelacji – aktor utrzymując intensywność ruchu spotykał się z kimś innym, również w ruchu. W tym spotkaniu nie było żadnej gry podtekstów, próby improwizacji na jakiś temat – tylko po prostu spotkanie dwóch ludzi w ruchu, którzy po chwili kontynuowali swój bieg.

Wnikając dokładniej w strukturę *treningu*, zdałam sobie sprawę, że rządzi się on kilkoma zasadami. Po pierwsze jedna z osób jest liderem i to ona narzuca tempo działania. Co ciekawe, patrząc na aktorów Laboratorio, nie od razu widać, kto przewodzi. Podczas mojej pierwszej wizyty roboczej w 2013 roku *trening* wykonywany był przez wieloletnich członków zespołu, wszyscy byli na tyle obecni i bezbłędni w podążaniu za osobą prowadzącą, że nie wiadomo było, kto dał temu działaniu początek.

W Laboratorio praca ze strukturą *treningu* może przybierać różne formy – może być realizowana od początku do końca przez całą grupę, ale może być też wykonywana tylko przez dwójkę lub jednego aktora. Podczas moich wizyt *trening* często był wykonywany z

podziałem na płeć (osobno kobiety, osobno mężczyźni), w tym przypadku chodziło o poszukiwanie dwóch aspektów: energii kobiecej i energii męskiej.

Wyszczególnione wyżej fazy często się zamazują, to lider decyduje, czy wraca do nich, czy dąży do zwieńczenia całego cyklu ćwiczenia, którym jest etap skojarzeń.

Realizacja poszczególnych faz, ze względu na szybkie tempo pracy, wymaga dużej wytrzymałości fizycznej aktora. Zapytałam jednego z nich, ponad czterdziestoletniego Alessandra Borroniego, jak sobie z tym radzi:

Jest to dla mnie niezwykle ciężki rodzaj pracy, ponieważ nie mogę myśleć! Tylko czuć przestrzeń i wypełniać miejsca, które są wolne. Na początku w przestrzeni odczuwałem to niczym rzucenie się na głęboką wodę. To praca, która non stop wymaga od ciebie uwagi i obecności. Dla mnie największym problemem jest utrzymanie tej koncentracji, cały czas trzeba być, być, być. Zostawić myśli, być na zewnątrz, ale też wewnątrz, czuć swoje ciało i jednocześnie czuć innych. Tempo i oddech stają się jednym z ciałem. Zanim zacząłem uprawiać ten trening zdarzało mi się być w życiu dość nieuważnym, często potykałem się o coś, teraz mi się to nie zdarza. Zauważyłem też zmiany na lepsze dotyczące ogólnego metabolizmu mojego organizmu. Ostatnim odkryciem są pewne blokady w kręgosłupie i to, że jeden z barków jest bardzo napięty. To wszystko ma wpływ na mój śpiew⁶⁹⁷.

6.5.2.1 Etap skojarzeń

Ze wszystkich etapów *treningu* najciekawszy i najtrudniejszy do opisania pozostaje etap pracy ze skojarzeniami. Badając tę fazę, w pierwszej kolejności należałoby zastanowić się, w jaki sposób wykonawca nagle uruchamia tego typu pracę. Następnie ciekawe jest to, co decyduje o tym, jakie tworzą się skojarzenia, co wpływa na ich kształt.

Wejście w fazę pracy ze skojarzeniami poprzedzone jest wysiłkiem fizycznym. Poprzednie etapy *treningu*, szczególnie faza kulminacyjna *Spiral*, doprowadzają organizm do stanu, w którym początkujący wykonawca mierzy się ze swoją wytrzymałością fizyczną. Zamorska na przykładzie rozgrzewki *butō* opisuje działania, które świadomie doprowadzają uczestników do stanu wyczerpania fizycznego. Po tym etapie następuje tzw. faza drugiego oddechu⁶⁹⁸, w którym stabilizuje się kondycja ćwiczącego, m.in. poprzez wyrównanie poziomu tlenu, a następnie etap wydzielania się substancji chemicznych, m.in. endorfin odpowiedzialnych za uczucie szczęścia. Schemat ten przypomina procesy, które zachodzą w organizmach sportowców, szczególnie biegaczy długodystansowych.

⁶⁹⁷ Rozmowa z Allessandrem Borronim przeprowadzona przeze mnie, 30.11.2015, Turyn.
⁶⁹⁸ Por. *Obecni ciałem*, s. 211.

W *treningu* wykonywanym przez Laboratorio problem wytrzymałości fizycznej jest jednak tylko jednym z wielu czynników, które doprowadzają ciało do stanu integralności i wejścia w etap skojarzeń. Nie chodzi też tu, tak jak niekiedy w *butō*, o zadawanie sobie bólu, który może doprowadzić człowieka do różnych stanów ekstatycznych.

W *treningu* chodzi o to, by pracować z własnymi blokadami i nieustannie utrzymać ciąg ruchu. Jedną z blokad może być brak wytrzymałości fizycznej, ale równie dobrze mogą być to myśli niezwiązane z sytuacją tu i teraz, zmartwienia, a w związku z tym poczucie rozdwojenia, brak koncentracji, brak synchronizacji tempa z grupą, odcięcie się od tego, co się wydarza, co w konsekwencji doprowadza do przerywania ciągu ruchu.

Wejście w etap pracy ze skojarzeniami jest więc możliwe na drodze wyzbycia się różnych blokad mentalnych i fizycznych. Co ważne, faza skojarzeń u doświadczonych wykonawców może pojawić się właściwie od razu po rozpoczęciu *treningu*.

Póki co nie można zmierzyć tego, jak zmienia się aktywność mózgu i jakie ewentualne substancje biochemiczne wydzielają się w tej fazie pracy, ale bazując na swoich doświadczeniach, a także na obserwacji i rozmowach z aktorami można powiedzieć, że organizm wchodzi w tej fazie w stan, który można określić jako aktywny relaks. Ciało nadal znajduje się w nieprzerwanym ruchu, nadal musi synchronizować swój temporytm zewnętrzny z pracą pozostałych, ale jednocześnie zaczyna być bardziej swobodne, to znaczy pozwala sobie na poszukiwanie nowych ruchów, kroków, na nawiązanie relacji z partnerem.

Etap skojarzeń wiąże się więc z otwarciem organizmu na poszukiwanie nowych możliwości ruchu i wydaje się, że właśnie w tej fazie do ciała-umysłu (*embodied mind*, zobacz dalej) napływają różne wyobrażenia. Poprzez wyobrażenia mam na myśli z jednej strony wspomnienia, z drugiej całkowicie fantazyjny świat, który może przywoływać aktor w swej pracy.

Źródłem skojarzeń/wyobrażeń jest improwizacja z ruchem, ale nie chodzi tu o manipulowanie nim (np. teraz jestem gumowym węzem, a teraz zamieniam się w krople wody), ale raczej o to, żeby ciało samo proponowało ruch, a umysł podążał za nim ze swoimi skojarzeniami. W *treningu* nie chodzi też o budowanie historii, imitowanie czegoś (wyobrażanie sobie całych sekwencji zdarzeń i ich wykonywanie), ale raczej o swobodny przepływ skojarzeń, a także dotarcie poprzez ciało do wydarzeń z przeszłości i nawet odległych wspomnień. Trening zawiesza więc w pewnym sensie linearność czasu i przestrzeni.

Wydaje się także, że proces wejścia w skojarzenia nie byłby możliwy bez uruchomienia świadomości kognitywnej. Można powiedzieć, że sam umysł, poprzez

wcześniejsze fazy pracy, oczyszcza się i uspakaja (podobnie jak w trakcie medytacji) i łatwiej „dopuszcza do siebie”, czy pozwala na „przepływ” różnych obrazów.

Nie każdemu i nie od razu udaje się wejść w pracę ze skojarzeniami. Wpływ na to ma wiele czynników. Jednym z ważniejszych jest wykształcenie opisywanego przeze mnie wielokrotnie integralnego ciała-umysłu. Nie wystarczy sama wola, by skojarzenia zaczęły pojawiać się w ciele. Zbytne naciskanie na zaistnienie tego procesu może przynieść odwrotny efekt. Nie chodzi bowiem o to, by „zaprogramować siebie” na pracę ze skojarzeniami, ale o to, by pozwolić sobie na ich mimowolne pojawienie się. „W normalnej sytuacji” skojarzenia pojawiają się nieustannie pod wpływem różnych bodźców zmysłowych. Asocjacje dzięki korelacji różnych skojarzonych faktów⁶⁹⁹ uruchamiają proces pamięciowy, dzięki nim umysł jest w stanie odróżniać zjawiska, generować odpowiedź na to, co się dzieje, skojarzenia pomagają też budować i rozumieć abstrakcyjne pojęcia.

Według Geralda Edelmana pamięć nie jest przechowywanym w głowie archiwum materiałów, do których można zajrzeć, ale jest:

zdolnością do powtórzenia zachowania. [...] Pamięć jest własnością systemową, czyli własnością całych populacji grup neuronowych [...], nie jest magazynem zakodowanych cech, które mogą być przywoływane i składane w powtarzalny sposób, tak jak w komputerze. [...] W takim systemie przypominanie nie ma charakteru stereotypowego. [...] Pamięć jest z natury procedurą i składa się na nią ciągła aktywność ruchowa i powtarzanie w różnych kontekstach. Ponieważ w każdym kontekście powstają nowe skojarzenia, a także dlatego, że zmieniają się bodźce dochodzące do organizmu oraz dlatego że różne kombinacje grup neuronowych mogą prowadzić do podobnych rezultatów, dana reakcja kategoryzująca może być realizowana na kilka sposobów. Inaczej niż pamięć komputerowa, pamięć mózgu jest niedokładna, ale za to ma zdolność generalizacji. [...] Nic więc dziwnego, że poszczególne jednostki mogą mieć tak różne pamięci (nawet tego samego zdarzenia) i używać ich w tak odmienny sposób⁷⁰⁰.

Wydaje się, że w przypadku *treningu* w Laboratio skojarzenia są głównie następstwem pobudzenia motorycznego (pozycja ciała naprowadza umysł na skojarzenie czegoś), ale też wzrokowego, gdyż ruch pozostałych uczestników treningu inspirował wykonawcę, a tym samym jest źródłem nowych skojarzeń.

Podczas *treningu* (Film 7. Koniec treningu) można też zaobserwować zjawisko, które można określić jako zjednoczenie działań i stanów emocjonalnych pracujących aktorów. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych grupa włoskich naukowców (Giacomo

⁶⁹⁹ Por. Włodzisław Duch, *Umysł, świadomość i działania twórcze*, <http://www.kognitywistyka.net/artikuly/wd-ust.pdf>, źródło z dnia 27.05.2016.

⁷⁰⁰ Cyt. za: Tomasz Kubikowski, *Przeżyć na scenie*, s. 125.

Rizzolatti, Leonardo Fogassi i Vittorio Gallese) pracujących na uniwersytecie w Parmie, badając korę mózgową makaków odkryła, że mózg aktywuje się w ten sam sposób u małpy, która wykonuje jakąś czynność, i u małpy, która tę czynność obserwuje. Taki sam mechanizm zaobserwowano u ludzi. Tzw. neurony lustrzane⁷⁰¹ pobudzone są, gdy obserwujemy ruch wykonywany przez kogoś. Neurony te pomagają imitować obserwowany ruch, ale są też odpowiedzialne za kopiowanie uczuć i odczucie współczucia. Oznacza to, że widząc osobę, która przeżywa jakiś stan emocjonalny, np. strach, jesteśmy w stanie odczuwać go tak, jak gdyby dotyczył on nas samych.

Trening doprowadza więc do stanu, który można zinterpretować jako zintensyfikowaną pracę neuronów lustrzanych, odpowiedzialną za mentalne odczytywanie, a także za możliwość odtwarzania zachowań innego umysłu.

6.5.2.2 Pojęcie temporytmu w Laboratorio

Omawiając *trening* Laboratorio kilku słów wyjaśnienia wymaga termin temporytmu. Castaldo zapożyczył to pojęcie od Stanisławskiego⁷⁰². Przypomnijmy, że rosyjski twórca związał ze sobą dwa pojęcia: tempa i rytmu, i dalej rozróżniał temporytm wewnętrzny od temporytmu zewnętrznego. Ich skontrastowanie, a także świadome operowanie pozwalało aktorowi zafiksować akcję, a nawet przywołać pożądane uczucia.

Zagadnienie temporytmu można też zrozumieć w następujący sposób. Samo tempo odnosi się do określenia ogólnej długości trwania jakiejś akcji, a także do określenia jej szybkości, np. bardzo wolny chód przez pięć minut, wolny chód przez pięć minut, szybki chód przez pięć minut itd. Rytm z kolei dookreśla jakość tego chodu. Załóżmy więc, że nasza akcja trwa pięć minut, w jej trakcie aktor chodzi w określonym tempie, może jednak chodzić w różnych rytmach, na dwa, na trzy, na cztery itd.

Według Castaldo, cokolwiek robimy, robimy w jakimś temporytmie, nie istnieje czynność pozbawiona temporytmu, nawet leżąc bez ruchu, nasze serca biją w jakimś temporytmie. W tym przypadku temporytm zewnętrzny zostaje na chwilę uśpiony, ale nadal mamy do czynienia z temporytmem wewnętrznym, o którego wartościach decydują nasze emocje i ogólny stan fizyczny. W *treningu* temporytm zewnętrzny wszystkich uczestników musi pozostać ten sam, różnić się może jednak od siebie temporytm wewnętrzny.

⁷⁰¹ Zob. więcej: Maria Alessandra Umiltà, *Il „meccanismo specchio” e la comprensione delle azioni*, [w:] *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, red. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Bulzoni, Roma 2012, s. 53–59.

⁷⁰² Stosunek Stanisławskiego do temporytmu, wyjaśniam w rozdziale dotyczącym projektu „Regula contra Regulam”, zob. s. 267 tej pracy.

Przykładowo ktoś może wyobrażać sobie, że ucieka przed burzą, ktoś inny, zachowując tę samą intensywność ruchu (temporytm zewnętrzny), może wyobrażać sobie, że biegnie po plaży. W obu przypadkach ruch będzie tak samo intensywny, ale temporytm wewnętrzny wykonawców jest inny – jeden boi się i ucieka, drugi doznaje uczucia radości. Temporytm zewnętrzny manifestuje się poprzez ruch, temporytm wewnętrzny uzależniony jest od uczuć i doznań.

Kiedy wykonywałam z Laboratorio po raz pierwszy *trening*, Castaldo poprosił, aby aktorzy uwzględnili moją obecność i nie tracili ze mną kontaktu. *Trening* prowadzony był przez Laneri, która narzucała całej grupie temporytm działania. Mój udział sprawił, że aktorzy musieli nie tylko podążać za swoim liderem, ale także nie tracić kontaktu ze mną. W trakcie innej próby Castaldo pracował tylko z Ruim Albertem Padulem. Ćwiczenie obserwowała i komentowała Laneri. Wykonawcy ustalili, że w momencie kiedy jeden będzie wykonywał ćwiczenia na ziemi w jednym miejscu, drugi będzie w kontrapunkcie na górze, zachowując jednak cały czas ten sam temporytm działania (Film 8. Trening Castaldo-Albert Padul). To ostatnie ćwiczenie przeprowadzone przez Castaldo i Padulę, a także eksperyment z moim udziałem uświadamiają, że w ramach stałej struktury *treningu*, aktorzy mogą podejmować się różnych, nowych, mniejszych lub większych wyzwań. W pierwszym przypadku było to ćwiczenie poszerzenia uwagi, w drugim, wykonawcy pracowali ze świadomością własnego ruchu, ale także z umiejętnością tworzenia kontrastu w stosunku do pracy swego partnera.

Podczas pierwszej wizyty najtrudniejsze w *treningu* było dla mnie podążanie za temporytmem lidera, co nie wiązało się tylko z brakiem wytrzymałości fizycznej. W trakcie wykonywania *treningu* pojawiały się momenty, w którym miałam ochotę wyrwać się z tej sieci powiązań, działać w innym tempie, a nawet zamknąć się we „własnym świecie skojarzeń”. Tymczasem musiałam zawsze być uważna na to, co robią inni, i dostosować pracę, także ze skojarzeniami, do tego, co znajdowało się na zewnątrz. Praca nad *treningiem* nie jest więc tylko pracą fizyczną, ale realną pracą umysłu. Ogólne reguły tego ćwiczenia (głównie synchronizacja) sprawiają, że umysł musi się ciągle dostosowywać, być elastyczny. W moim przypadku umysł bronił się przed podążaniem za innymi uczestnikami. Miało to związek też z moją pozycją – osoby, która bada pewien proces. Nie udało mi się uruchomić procesu pracy, w którym działania i wola są ze sobą sprzężone, jak w zabawie dziecięcej, w której nie pojawia się analiza.

Podczas drugiej wizyty w Turynie udało mi się pokonać powyższe blokady, było to też związane ze wskazówką Castaldo, który poprosił mnie, abym podczas *treningu* spróbowała uciec od tego, co znam (przede wszystkim figur tanecznych, a także konkretnych ćwiczeń).

Wyzbycie się tych dobrze znanych przeze mnie form, pozwoliło mi uciec od stereotypu, odkryć nowe możliwości ruchu i skojarzeń, postawić się w sytuacji osoby, która nie wie, co zrobić (według jakiego schematu postąpić) i jednocześnie pozwolić sobie na odkrycie czegoś nowego, do tej pory nieznanego.

6.5.2.3 *Embodied mind*

Castaldo po jednym z *treningów* mówił, że w pewnym momencie aktorzy przypominali mu grupę zwierząt wypuszczoną z klatki – dziką, ale jednocześnie czujną i uważną. Kwestia zwierzęcości, która pojawiła się także w pracy nad *Motions*, nie jest tu przypadkowa. *Trening* Laboratorio ma prowadzić aktora w stronę odkrycia swojej organiczności, która według Grotowskiego związana jest z energią animalistyczną i biologiczną człowieka. Poszukiwanie organiczności jest zmaganiem aktora z problemem własnej dualności, obejmującej to, co dyktuje ciało, i to, do czego dąży umysł.

We Włoszech od kilku lat zaznacza się nowy kierunek w poszukiwaniach teatrologicznych. W 2011 roku Marco De Marinis zaproponował, żeby ująć ten nowy prąd jako *embodied theatreology* (teatrologia wcielona)⁷⁰³. Horyzontem tych poszukiwań są wnioski Francisca Vareli, chilijskiego neurobiologa, który przejął pojęcie *embodied mind* z fenomenologii Merleau-Ponty'ego. Według francuskiego filozofa, sprzeciwiającego się dualizmowi kartezjańskiemu, ciało jest bytem intencjonalnym, tak jak umysł, to znaczy jest zdolne do samodzielnego myślenia i orientowania się w świecie. Varela rozwijając tę myśl opisuje, czym jest *embodied action* (akcja wcielona):

Posługując się terminem „wcielona” mamy na myśli dwie idee: w pierwszej kolejności fakt, że „poznanie” zależy od typu doświadczeń właściciela ciała, z różnymi możliwościami sensomotorycznymi, w drugiej, fakt, że te indywidualne zdolności sensomotoryczne są także włączone w kontekst biologiczny, psychologiczny i kulturalny. Używając terminu akcja chcemy zaakcentować raz jeszcze fakt, że w przeżyciu doświadczenia procesy zmysłowe i motoryczne, percepcja (postrzeganie) i akcja są nierozzerwalne⁷⁰⁴.

Według koncepcji Vareli nasze zdolności poznawcze nie są tylko wynikiem tworzenia się sieci neuronowych, ale przede wszystkim efektem procesu, który zachodzi pomiędzy naszym ciałem i światem. Akcja jest definiowana przez Varełę jako interakcja ze

⁷⁰³ Por. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Victor Jacono, *Theatre and cognitive neuroscience (performance and science: interdisciplinary dialogues)*, Bloomsbury, Methuen Drama, 2016.

⁷⁰⁴ Francisco Varela, Evan Thomson, Eleonor Rosch, *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano 1992, s. 206. Tytuł oryginału z 1991 roku: *Embodied mind. Cognitive science and human experience*.

środowiskiem. Akcja wcielona (*embodied action*) oznacza, że nie istnieje reprezentacja świata sama w sobie – przekonanie to bazuje na założeniu, że świat ujawnia się tylko w kontakcie z ciałem, to znaczy konkretnym żywym organizmem w procesie percepcji tego świata. W tym sensie percepcja świata jest zawsze akcją, a każda akcja, według Vareli, zmienia otaczający nas świat, bo ustanawia z nim jedną niepowtarzalną relację. Percepcja nie jest pasywnym procesem odbioru świata takim jakim on jest, ale wynikiem nieustannego dialogu organizmu ze światem. W tym sensie nigdy nie możemy dotrzeć do obiektywności świata.

Koncepcja Vareli zmienia w sposób wywrotowy dotychczasowe założenie mówiące o tym, że system motoryczny jest niewolnikiem umysłu, wykonuje tylko jego polecenia. Według Vareli jest odwrotnie, system zmysłowomotoryczny znajduje się w samym centrum problematyki związanej z poznaniem i jest do niego kluczem. „Struktura zmysłowomotoryczna człowieka powinna zostać uznana jako pierwszy cel studiów, które identyfikujemy jako studia dotyczące umysłu. Umysł wcielony to nie umysł, który reaguje, ale który jest akcją”⁷⁰⁵ – wyjaśnia Gabriele Sofia. Można więc powiedzieć, że każde działanie jest wcielone, zależy od ciała i dlatego ciało wpływa na to działanie. Jedność pomiędzy percepcją i akcją przewyższa dyktometrię pomiędzy zewnętrznym i wewnętrznym. Akcja wcielona jest według Sofi „procesem cyklicznej interakcji systemu ciało-umysł z systemem świata”⁷⁰⁶.

Zobaczmy teraz, jak te wnioski można przełożyć na pracę aktora. Sekretem większości nurtów gry aktorskiej jest osiągnięcie jedności pomiędzy akcją a intencją, czyli stworzenie takiej akcji, która – tak jak w życiu – powstawałaby niemal odruchowo. Włoski badacz podaje w swym artykule bardzo ciekawą w tym kontekście wypowiedź czołowej aktorki Odin Teatret, Julii Varley:

Precyzja i inteligencja aktora polegają na tym, by niewiedzieć, czy najpierw pojawia się intencja, czy akcja, partytura staje się podpartyturą i *vice versa*. Precyzja pojawia się, kiedy nie można powiedzieć, czy aktor działa z pobudek wewnętrznych, czy jest motywowany działaniem zewnętrznym (ruchem), kiedy te rozróżnienia przestają obowiązywać – wówczas technika staje się życiem⁷⁰⁷.

W nomenklaturze Grotowskiego z kolei można by powiedzieć, że mamy do czynienia z organicznością, w którym działanie ciała jest nierozdzielne z jego intencjami. Stan

⁷⁰⁵ Gabriele Sofia, *Attore, embodiment e body schematic process*, s. 95.

⁷⁰⁶ Tamże.

⁷⁰⁷ Cyt. za: Gabriele Sofia, zob. Julia Varley, *Sottopartitura: ancora un termine utile e sbagliato. Risposta a Patrice Pavis*, [w:] Marco De Marinis, *Drammaturgia dell'attore*, I quaderni del battello ebbro, Bologna 1997.

embodied mind lub stan jedności ciała-umysłu jest dla opisywanego przeze mnie aktorstwa konceptem kluczowym.

W Laboratorio aktor tworząc rolę dąży do sprzężenia, zjednoczenia działania z tym, co pochodzi z umysłu. Umysł poddaje się działaniu i odwrotnie, działanie jest „podporządkowane” umysłowi. Takie zespolenie, które może być nazwane za Varełą *embodied mind*, pozwala działaniom aktora zaistnieć w pewnym sensie realnie. Ta realność wynika z faktu, że wszelkie działania aktora są czynione tu i teraz.

Organiczność zdaniem Castaldo występuje:

Kiedy umysł znajduje się w środku akcji, w której istnieje równowaga pomiędzy głową i ciałem. Umysł nie wytrąca mnie z tego co robię, moje ciało znajduje się w harmonii z tym co robię, moje emocje przepływają swobodnie przez ciało. Mój kręgosłup, kości, organy wewnętrzne i mięśnie uczestniczą wspólnie w tym, co robię. Kiedy to się dzieje, otwiera się inny rodzaj postrzegania rzeczywistości, tak jakby było w niej więcej światła, więcej miejsca, jesteśmy tu, ale to „tu” odsyła do czegoś, co jest „tam”. To stan podobny do tego, w którym znajduje się dziecko, które bawiąc się odkrywa. To idealna relacja pomiędzy tym, co robię, a tym, co chcę zrobić, płynna relacja pomiędzy wolą i wykonaniem⁷⁰⁸.

Castaldo w powyższej wypowiedzi zwraca uwagę na to, że ciało biorące udział w akcji zbudowane jest z konkretnych organów. Ciało organiczne można więc opisać nie tylko jako ciało plastyczne, elastyczne, zdolne do tańca, słuchające woli wykonawcy, ale ciało, którego każda najmniejsza cząstka, łącznie z bijącym sercem i impulsami przepływającymi przez mózg, jest podporządkowana akcji i woli jej wykonania. Ciało oznacza coś więcej niż tylko zdolność do posłużenia się daną formą (np. konkretnym stylem gry, tańcem, pantomimą) – obejmuje też zdolność do użycia formy i tego, co jest od niej niezależne – wewnętrznego życia aktora, na poziomie biologicznym i mentalnym.

Odrębność formy od woli, a także od biologicznego życia organizmu można zilustrować, posługując się przykładem pracy komika. Załóżmy, że komik opracowuje jakiś gag, używa do tego słów, ruchów i obiektów. Forma, którą w tym przypadku jest gag, działa, kiedy publiczność się śmieje. Komik może więc powtarzać tę formę w nieskończoność, nie utożsamiając się z nią jednocześnie, ale jego działanie (o ile gag się nie zestarzeje) będzie zawsze efektywne, publiczność zawsze będzie się śmiała. Forma działa tu więc na zasadzie powtarzalnego mechanizmu, ale nie musi być tożsama z wewnętrznym życiem wykonawcy.

⁷⁰⁸

Rozmowa z Domenico Castaldo przeprowadzona przeze mnie, 30.11.2015, Turyn.

Trening w Laboratorio prowadzi więc aktora w stronę „zapomnienia”, że się gra, w stronę działań całym sobą. Nie jest to jednak zapomnienie całkowite, aktor nie traci świadomości i nie staje się szalony, wręcz przeciwnie, wzmacnia się jego koncentracja.

W Laboratorio, w odróżnieniu do wielu innych grup teatralnych tego nurtu, *trening* odbywa się często na końcu pracy. W tym przypadku nie jest więc rodzajem bezpośredniego nastrojenia się do dalszych poszukiwań, ale momentem wieńczącym dzień. Aktorzy po całym dniu pracy wydają się zmęczeni, a mimo to są w stanie zdobyć się na to ostatnie wyzwanie, którym jest znalezienie w sobie dodatkowych zapasów energii.

Zdarza się też, że *trening* jest traktowany jako narzędzie do przygotowania się do dalszej pracy, pełni wtedy funkcję podobną do praktyki medytacji, pozwala odciąć się od problemów dnia codziennego, jest narzędziem samodoskonalenia:

Dopiero po siedmiu latach pracy z *treningiem*, który wykradłem z Pontedery, zauważyłem, że po jego wykonaniu zmienia się jakość mojej energii, że jestem bardziej nastrojony. Co może komplikować ten proces? Jesteśmy przecież ludźmi, nie maszynami. Tu zaczyna się bardzo interesująca dla mnie faza pracy. [...] Zdarza się, że pytasz siebie, ale dlaczego dziś nie działa? To proste, masz mało energii, strapienia pochłonęły całą twoją energię, nie udało ci się stworzyć miejsca do pracy, drzwi zostały otwarte. [...] Są dni kiedy musisz zmagać się z ogromną utratą sił⁷⁰⁹.

Troski życia codziennego są więc w Laboratorio di Castaldo traktowane jako konkretny problem dotyczący rzemiosła aktora, którego nie można ignorować. Aktorzy w Laboratorio kształtują swój kunszt nie tylko poprzez pracę nad ciałem, głosem czy interpretacją roli, ale także pracując ze swoją psychiką, ze stanem swej świadomości i możliwością jej przeobrażania za pomocą narzędzi teatralnych. W tym sensie *trening* w Laboratorio ma wymiar autoterapeutyczny.

6.5.3 Pieśń w Laboratorio

Aktorka Francesca Netto przeprowadziła wiele rozmów z osobami, które uczestniczyły w krótszych sesjach pracy organizowanych przez Laboratorio. Jedną z ciekawszych jest wypowiedź Silvi Lorenzo – uczestniczki warsztatu, która ze śpiewem zetknęła się po raz pierwszy:

⁷⁰⁹

Rozmowa z Domenico Castaldo przeprowadzona przeze mnie, 30.11.2015, Turyn.

Zawsze wstydziłam się swojego głosu [...]. Pierwszego dnia podczas próby Castaldo poprosił mnie, bym zaśpiewała, i jeżeli pamiętam dobrze, powiedział – śpiew działa. Te słowa dodały mi otuchy, uwierzyłam, że mój głos ma jakieś możliwości. Pierwszy raz w swoim życiu śpiewałam z Domenico. Śpiewanie pieśni jest pracą kompletną. Nie wierzę w ćwiczenia głosowe, to jak rodzaj sterylizacji głosu. W Laboratorio każdego dnia śpiewało się przez wiele godzin, wskazówka, którą zapamiętałam, to ta, by pozwolić poprowadzić się przez pieśń. W moim przypadku do tego nigdy nie doszło, ale mogę za to powiedzieć, że doznałam szoku, gdy pewnego dnia usłyszałam swój głos pewny siebie i osiągnęłam to nieświadomie⁷¹⁰.

Powyższa wypowiedź świadczy o tym, że pewne efekty pracy z głosem można osiągnąć nie tyle skupiając się na samym jego rozwoju, tak jak w śpiewie klasycznym poprzez ćwiczenia skali, impostację głosu i inne techniczne aspekty, ale wręcz nieświadomie. Nieświadomość ta jest jednak jedną z bardziej przemyślanych strategii. W Laboratorio odwraca się uwagę od zagadnień głosowych i *stricte* muzycznych, stwarza się nowy kontekst dla śpiewu poprzez nadanie śpiewowi funkcji metaforycznej, poszukiwanie osobistych odwołań, wykorzystanie strategii śpiewu grupowego i naukę śpiewu poprzez imitację. Kontekst ten zbliża śpiew do, przywołanych już w tej pracy, tradycyjnych sposobów interpretacji i postrzegania muzyki.

Praca z pieśnią na podstawowym poziomie jest w przypadku Laboratorio kontynuacją doświadczeń wyniesionych z Workcenter. Główną różnicą pomiędzy pracą z pieśnią pomiędzy Workcenter a Laboratorio jest materiał źródłowy.

W Workcenter w linii poszukiwań zwanej sztuką jako wehikułem śpiewane są głównie pieśni z kręgu tradycji karaibskiej, afrokaraibskiej i afrykańskiej. Wspólnym mianownikiem tych pieśni jest ich dawne, sięgające co najmniej kilku pokoleń, pochodzenie.

Laboratorio di Castaldo pracuje z bardzo zróżnicowanym materiałem muzycznym pochodzącym nie tylko z Włoch, ale także z innych kręgów kulturowych (Gruzja, Stany Zjednoczone, Ukraina). Materiał do śpiewu jest pozyskiwany wszelkimi możliwymi sposobami (przekaz bezpośredni, youtube, nagrania z płyt) i służy jako rodzaj materiału artystycznego, który można w danych okolicznościach, np. na potrzeby koncertu, przywołać.

To, co stanowi jednak o oryginalności pracy Laboratorio z muzyką, dotyczy przede wszystkim pieśni stworzonych przez Castaldo i jego zespół lub pieśni, których linia melodyczna już istniała, ale dopisywane są do niej nowe głosy. Ponadto w Laboratorio większość śpiewanego tekstu jest zrozumiała (śpiewa się w języku angielskim lub włoskim) i opowiada historię lub jest wypowiedzią postaci.

⁷¹⁰

Francesca Netto, *Il Laboratorio Permanente di Ricerca sull'arte dell'attore*, s. 76–77.

Teksty pieśni w Laboratorio powstają z inspiracji lub są fragmentami poezji, np. Rainera Marii Rilkego, zdarza się też, że są to pieśni znanych wykonawców, np. The Beatles, ale najczęściej teksty pisane są przez Castaldo. Odnajdziemy w nich wiele odwołań osobistych, ale także mających charakter uniwersalny, to znaczy pełnią one funkcję rad, maksym, mądrości przekazywanych słuchaczowi (np. *Verso senza direzione, credo di essere smaritto, harmonia entrera in tuo motto* / Podążając w stronę nieznanego wydaje mi się, że znikam, harmonia stanie się twoim mottem).

Poszukiwania Castaldo pozwalają wysnuć hipotezę, że nie tylko pieśni przynależące do rdzennych kultur czy pieśni mające swoje źródła w rytualnej praktyce są szczególnym narzędziem, które może uruchomić zmiany w wykonawcy, dotyczące jego percepcji i stanu umysłu.

Jak to się dzieje zatem, że pieśni wykreowane przez zespół mogą stać się podobnym narzędziem jak pieśni rytualne?

Po pierwsze, trzeba zdać sobie sprawę, jakie są konstytutywne elementy pieśni rytualnej. W tym przypadku skupmy się tylko na jednym kręgu kulturowym, a mianowicie na pieśniach afrokaraibskich, haitańskich i afrykańskich, z którymi pracował Grotowski i jego współpracownicy w Workcenter. Po pierwsze pieśni te, nieodłącznie związane są z ruchem, ich wewnętrzny rytm wpływa na działanie wykonawcy (podskoki, rytmiczne kroki, taniec). Działanie ma podstawowe znaczenie dla zachodzącego w wykonawcy stanu ekstatycznego. W kulcie *wodu* praktykowanym na Haiti ruch jest przedłużeniem wygrywanych na bębnach skomplikowanych polirytmów.

Specyficzny rodzaj pobudzenia ruchowego pomaga, podobnie jak praktyki medytacyjne, rozbudzić centra energetyczne wykonawcy.

Zewnętrzną formą pieśni rytualnych jest obok ruchu melodia, którą tworzą słowa, sylaby lub same głoski. Melodia ta jednak w odróżnieniu od przeważającej części „zachodniego stylu śpiewania” (określenie Dissanayake) powiązana jest z tym, co zachodzi wewnątrz człowieka. Pieśń wyśpiewana jest przy użyciu rezonatorów całego ciała.

Najważniejszym wyróżnikiem pieśni rytualnych jest ich funkcja, np. odganianie złych duchów, pomoc w przejściu do innego statusu, zmiana energii, uzdrowienie. W kulcie *wodu* praktykowanym przez Jorubów wykonawcy wchodzi w trans, w trakcie którego może wstąpić w nich bóstwo (*loa*). Pieśniom rytualnym z tego kręgu kulturowego towarzyszy też charakterystyczne powtarzanie głównego motywu.

Dobrowolski opisując pieśni śpiewane w *Akcji* zwrócił uwagę na to, że:

Najważniejsza cecha tych śpiewów to addytywność (dodawanie) i powtarzanie krótkich fraz w formie pytania z sugerowaną odpowiedzią. Jest to charakterystyczne dla śpiewów transowych, które, wydaje się, mogłyby się ciągnąć w nieskończoność, chodzi o towarzyszenie czynności obrzędowej, np. tańcowi, do końca⁷¹¹.

Powtarzanie ma kilka konsekwencji: dzięki rozciągnięciu w czasie pomaga zakorzenić pieśń w ciele, pełni funkcję jednoczącą wszystkie głosy, a także przynosi efekt podobny do recytacji mantry. Oznacza to, że słowo bądź słowa, nawet niezrozumiałe, ale wypowiedane wielokrotnie mogą być narzędziem przemiany energii, stanu, uczucia osoby, która je wypowiada. Wiele systemów medytacyjnych i religijnych posługuje się techniką powtarzania tych samych słów bądź ich ciągów w celu spowolnienia procesu myślowego i uzyskania wewnętrznego wyciszenia, a na najwyższym poziomie praktyki prowadzi do osiągnięcia różnych poziomów oświecenia. Modlitwa serca: „Panie Jezu Chryste, Synu Boży, zmiłuj się nade mną, grzesznym”, recytowana jest przez Hezychastów niczym mantra, najpierw na głos, później w myślach, a na końcu zamienia się w tzw. modlitwę serca. W buddyzmie, hinduizmie, dżinizmie i sikhizmie sanskryckie *japa* (mamrotanie) oznacza recytację mantry⁷¹². Źródłem słowa mantra jest rdzeń „man” oznaczający „myśleć”. Mantry mogą składać się z pojedynczych sylab, np. „om”, lub z dłuższych ciągów, *japa* zazwyczaj wybrzmiewa 108 razy, co oblicza się za pomocą koralików (*malas*). Różnorodne praktyki medytacyjne udowadniają też, że nie trzeba być wyznawcą danej religii, by proces powtarzanie mantry przynosił konkretne efekty.

Podobnie dzieje się podczas śpiewu. Można więc założyć, że nawet nowa, wymyślona przez artystę pieśń, poprzez jej odpowiednie ustrukturyzowanie pozwala uruchomić proces prowadzący do wyciszenia lub pobudzenia umysłu.

Kolejną zasadą, która pomaga w stworzeniu pieśni o znamionach rytualnych, jest nadanie jej funkcji. W pracy Laboratorio podstawowe pytania brzmią: czym dla ciebie jest ta pieśń, co ona ci mówi i co ty jej odpowiadasz. Te fundamentalne, zdaniem artysty, pytania powinny być ponawiane każdego dnia i za każdym razem, gdy pieśń zostaje przywołana. U Castaldo nie tyle więc szuka się wspólnej funkcji śpiewu, ale jej oddziaływania indywidualnego, jej „życia”, które zawsze kreowane jest tu i teraz.

Podsumowując można więc odróżnić od siebie dwa pola: pracę ze *śpiewem* od pracy z pieśnią. Praca ze śpiewem w zespole Laboratorio odbywa się w grupie poprzez praktykowanie pieśni, a więc nie na poziomie technicznym, ale jakby już na „polu bitwy”,

⁷¹¹ Tamże.

⁷¹² Zob. więcej: Swami Vishnudevananda, *Mantra e meditazione*, Edizioni Mediterranee, Roma 2010, a także angielskie wydanie: *Meditation and mantras*, International Sivananda Yoga Vedanta Centers, 1978.

tzn. w sytuacji, w której wiele głosów ma zjednoczyć się w chórze. Na poziomie indywidualnym, który również może być obecny w pracy zespołowej, ale także poza nią, praca z pieśnią jest spotkaniem bardziej osobistym, zakłada dialog, który może wydarzyć się pomiędzy śpiewającymi, pieśnią i tymi, którzy słuchają.

6.5.3.1 Jak budowana jest pieśń w Laboratorio

Budowę pieśni zdecydowałam się przeanalizować na przykładzie utworu *Omnaja omnajaja*, głównie ze względu na jego nieskomplikowaną melodyczność (główny motyw pieśni śpiewany jest *unisono*, z ewentualnymi przeniesieniami interwałowymi). Rdzeniem tego utworu jest zaśpiew przewodni „omnaja omnajaja” inspirowany mantrą „Om Namah Shivaya” pochodzącą z religii wedyjskiej, zwrotki napisane są przez Castaldo.

Jeden z aktorów-śpiewaków rozpoczyna od powtarzania tego zaśpiewu, po chwili dołączają pozostali. (Film 9. Omnaja). Głosy męskie po jakimś czasie śpiewają kwartę niżej od żeńskich (przeniesienie interwałowe). Bez wcześniejszych ustaleń jedna z aktorek (Natalia Sangiorgio) wyśpiewuje zwrotkę po włosku (*Resta calmo, ascolta palpito del mondo / Pozostań spokojnym, wsłuchaj się w puls świata*) nakładającą się na główny motyw pieśni, po czym każdy po kolei odśpiewuje swój fragment, oprócz Laneri, która swój tekst wypowiada (*Sei davanti un luccio chiuso di cui hai perso la chiave, resta calmo, una mano verrà a aprire / Stoisz naprzeciwko zamkniętych drzwi, pozostań spokojnym, ktoś ci otworzy*).

Pieśń *Omnaja omnajaja* ma charakter polijęzykowy, główny motyw pieśni inspirowany jest sanskrytem, pozostałe teksty wypowiedane są w języku włoskim, często w dialekcie neapolitańskim. Aktorzy pracują nad tym, aby pomimo śpiewu tekst był zrozumiały i docierał do widza. Dlatego np. Laneri, swój tekst wypowiada, a nie śpiewa.

Tendencja do polijęzykowości ujawnia się także w innych pieśniach, w których mieszane są motywy zaczerpnięte z różnych języków (np. greckie *Kyrie eleison*, hebrajskie *amen*) z językiem włoskim. Pieśni wykonywane przez Laboratorio charakteryzuje też synkretyzm kulturowy: słychać w nich inspiracje motywami muzyki arabskiej, indyjskiej, afrykańskiej.

Mieszanina odnośników kulturowych jest podporządkowana efektowi twórczemu. Ogólnie można też zauważyć wspólną tendencję w tworzeniu pieśni w Laboratorio, która polega na tym, że pieśń powstaje zawsze na bazie jednego prostego motywu rytmicznego („omaja omnajaja”, w innej pieśni „om, om, om”, czy np. „kek e um, ke, ke om”. Na główny powtarzany motyw nałożona jest jedna lub kilka różnych melodii.

6.5.3.2 Analiza psychofizyczna w nauce pieśni

Proces pracy ze śpiewem w Laboratorio odbywa się poprzez bezpośredni przekaz pieśni od jednej osoby do drugiej, bez udziału zapisu nutowego, którego nie trzeba znać.

Castaldo zwraca też uwagę na różnicę pomiędzy metodami pracy chórów poza kontekstem teatralnym a prowadzonymi przez siebie poszukiwaniami. Otóż w chórach klasycznych często śpiewacy zasłaniają ucho po to, by lepiej słyszeć swój głos. U Castaldo podstawą jest umiejętność słuchania innych. Inną charakterystyczną cechą w Laboratorio jest rozpoczynanie śpiewu bez wcześniejszego podania pierwszego dźwięku za pomocą muzycznego tunera czy kamertonu. Nawet jeżeli aktorzy pomylą się, zaśpiewają nieczysto, muszą wybrnąć z tej sytuacji. Błąd powinien zostać zatuszowany, podobnie jak w przypadku aktorów, którzy potrafią tuszować pomyłkę w tekście czy przypadkowe ominięcie jakiejś akcji podczas wykonywania spektaklu.

W Laboratorio mamy do czynienia z dwoma rodzajami prób. W pierwszym przypadku Castaldo obserwuje pracę ze śpiewem i nagłos wypowiada swoje komentarze. Aktor nie powinien pod wpływem tych słów przerywać swoich działań, ale powinien coś zmienić. Do typowych komentarzy należą: „nie patrz w dół, jeśli śpiewasz z kimś, śpiewaj z tą osobą”, „pozwól by pieśń weszła i wyszła z ciebie”, „nie tworzycie tego śpiewu, tylko spieszycie się!”, „zmień pozycję! co robisz? jesteś niecierpliwa”, „zamykasz pieśń, obudź się, bądź w pieśni”. Śpiewanie jest jak prowadzenie samochodu – mówił podczas jednej z prób Castaldo, jedziesz samochodem gdzie chcesz, ale najpierw musisz nauczyć się go prowadzić.

Jednym z najbardziej charakterystycznych wyznaczników prób ze śpiewem w Laboratorio jest przekształcanie próby muzycznej w swoistą sesję psychofizyczną. Castaldo bardzo często przerywa pracę, żeby coś omówić albo zadać pytania swoim aktorom, np. „dlaczego poprosiłem, żebyś zmieniła miejsce w przestrzeni, jakie wyobrażenie towarzyszyło ci podczas śpiewu?”. Generalnie jego komentarze zawsze są omawiane. Zazwyczaj Castaldo stwierdzając coś, pyta aktorów, dlaczego tak jest, dlaczego uważa, że ktoś jest np. niecierpliwy. Aktorzy sami powinni zrozumieć mechanizmy rządzące pracą ze śpiewem, a także spróbować odpowiedzieć sobie na pytanie, dlaczego coś nie działa. Castaldo dopuszcza więc swoisty dialog, ale tylko do pewnego poziomu, to znaczy pozwala aktorowi wyrazić swoje odczucia, ale raczej neguje próby, jeżeli któryś z nich wykazuje się zarożumiałością czy zbyt zdecydowanie obstaje przy swoich opiniach, nie potrafiąc ich uargumentować.

Głębsza faza pracy pojawia się, gdy zdaniem artysty śpiew osiągnie taki poziom, że on sam może do niego dołączyć, wówczas Castaldo zazwyczaj przejmuje rolę prowadzącego. Często jednak także podczas tych prób praca zostaje przerwana. Castaldo również w tym

przypadku nie przebiera w słowach, pojawiają się stwierdzenia takie jak: *mi stai uccidendo* / „zabijasz mnie”, *cosa stai facendo* / „co wyprawiasz”, które oznaczają, że śpiew któregoś aktora albo całej grupy nie wspiera jego wewnętrznego procesu ani samej pieśni. Próby ulegają więc swoistemu rozpadowi, który jest konsekwencją poszukiwań. Zdarza się też, że podczas jednej sesji aktorzy pracują tylko z jedną pieśnią lub jej małym fragmentem.

Podczas prób w Laboratorio bywa tak, że aktor nie radzi sobie, wtedy praca jest wstrzymywana. Rozwiązania problemu Castaldo szuka poprzez obserwację ciała śpiewającego, sprawdzanie różnych pozycji, próbę zrozumienia, co blokuje strumień głosu. Problemy z głosem często są spowodowane blokadami mentalnymi. Obok wskazówek dotyczących postawy ciała, Castaldo równie często zatrzymuje się przy poszczególnych osobach, pracując z ich cechami charakteru – nieśmiałością, zbytnią pewnością siebie, brakiem zaangażowania, nieuważnością. Dlatego mówiąc o procesie pracy z głosem należy pamiętać, że jest to proces nie tyle fizyczny, co psychofizyczny.

Podczas mojej wizyty w Laboratorio Ginevra Gachetti – aktorka będąca w zespole od czterech lat – przechodziła bardzo trudny okres w pracy. Codziennie Castaldo negował prawie wszystkie jej próby podejścia do śpiewu. Słuchając Gachetti miało się wrażenie, że aktorka osiągnęła zadawalającą jakość, ale nie udawało jej się przekroczyć tego poziomu, zatrzymała się w rozwoju. Jej głównym problemem było znalezienie pieśni w ciele (obdarzona głosem sopranowym aktorka często śpiewała tylko z gardła)⁷¹³, a także trzymanie się uporczywie tego, co się już wie, co się odkryło np. w pracy nad inną pieśnią.

W przypadku Marty Laneri – aktorki, która w tym składzie zespołu ma najdłuższy staż (w Laboratorio od 2008 roku) – sytuacja podczas mojej wizyty była odwrotna. Podczas tych dni nastąpił przełom w jej śpiewie. Trzeba też wyjaśnić, że Laneri, w przeciwieństwie do Giachetti, nie jest osobą obdarzoną predyspozycjami muzycznymi, artystka potrzebuje więcej czasu, żeby osiągnąć zadawalający efekt. Przełom dotyczył w jej przypadku postawy wobec śpiewu. Po pierwsze Laneri przejęła odpowiedzialność za śpiew i jego jakość, co przejawiało się w tym, że często inicjowała śpiew (Film 10. Laneri). Punkt zwrotny nastąpił podczas pracy z zaśpiewem „om, om, om”, a potem z fragmentem pieśni w języku włoskim *Siamo un gruppo di essere umani che hanno capito di vivere in una prigione* (Jesteśmy grupą ludzi, która zrozumiała, że żyje w więzieniu). W trakcie próby nad tym utworem Castaldo poprosił aktorki o śpiewanie oktawę wyżej. W pewnym momencie wykonawczynie zaczęły niemalże

⁷¹³ W tym miejscu należy też wyjaśnić, że wszystkie pieśni w Laboratorio, oprócz niektórych partii solowych, śpiewane są bardzo delikatnie. Castaldo prosi, żeby śpiewać cicho, żeby nie zagłuszać innych i prowadzącego. Wrażenie forsowania pojawia się więc nie dlatego, że ktoś krzyczy, ale kiedy pieśń nie jest podparta pracą całego ciała.

piszczeć, słyszeć było, że forsują głos (Film 11. Forsowanie głosów). Castaldo przerwał pracę i skomentował to w następujący sposób: „Marta, ty próbujesz z głowy, Ginevra, ty za pomocą techniki, ale nie udaje ci się, a ty, Natalia [która śmiała się podczas tego ćwiczenia] przerzucasz problem na mnie”. Dalej Castaldo poprosił, aby aktorzy sami wybrali odpowiedni dla siebie interwał. Początkowo obserwując ten fragment pracy wydawało mi się, że działanie Castaldo jest bezcelowe, dla mnie oczywiste było, że aktorki nie podołają tak wysokim głosom, po co więc forsować głos? Widząc dalsze efekty tej pracy, doszłam do wniosku, że w tej krótkiej próbie nie chodziło o opanowanie wysokich głosów, ale o zmierzenie się z własnymi ograniczeniami, a także o utrzymanie profesjonalnej postawy. Obserwowałam przecież próbę, która nie była na pokaz. Próba jest przestrzenią, w której aktorzy mierzą się z tym, co nieznane, czasami nieosiągalne. W dalszej części tej samej sesji Laneri (której z punktu widzenia muzycznego najtrudniej było sprostać zadaniu znalezienia odpowiedniego interwału), zaczęła śpiewać i prowadzić pracę nad tą pieśnią. Castaldo poprosił pozostałych o wsparcie tego stworzonego przez aktorkę głosu. W kolejnym fragmencie (Film 12. Laneri – punkt przełomowy) zaobserwować można, jak rozwinięty zostaje ten proces, jak Laneri nabiera pewności siebie. Proces, który toczy się w niej, trudno przełożyć na słowa, ale obserwując ją miałam wrażenie, że aktorka doświadcza uczucia pełni i szczęścia. W trakcie tego fragmentu, dalej Castaldo mówi: „Pomóżcie jej, to dla was zaszczyt i honor pomóc jej!”, a także: „Jesteście sługami pieśni!”.

Dla kogoś z zewnątrz słowa te mogą brzmieć patetycznie, a nawet zostać odczytane jako potwierdzenie tego, że działalność grup takich, jak Laboratorio ociera się o sekciarstwo. Zdanie „Jesteście sługami pieśni” jest traktowane przez tych artystów całkowicie pragmatycznie, jest efektem konkretnych poszukiwań, w których aktorzy odkryli, że traktowanie pieśni jako kogoś upersonifikowanego, a także postawienie się w roli „sługi pieśni” pomaga śpiewać (Film 13. Jak pomóc osobie, która śpiewa).

Praca z pieśnią, jak pokazuje powyższy przykład, polega w Laboratorio na poszukiwaniu zespołowości, wyzbyciu się własnego ja w celu wsparcia procesu zachodzącego w drugiej osobie, a także w celu wsparcia samej pieśni. Dlatego praca z pieśnią jest jednocześnie pracą nad sobą samym, nad swoją postawą twórczą.

Castaldo podczas prób ze śpiewem bardzo często zadaje pytanie: „Czym jest dla ciebie ta pieśń, w danym momencie, i w tej minucie, w której ją śpiewasz?”. Uzmysławia to, że metoda pracy ze śpiewem polega na ciągłym poszukiwaniu, na traktowaniu pieśni jako istoty, do której każdego dnia, na nowo, należy przemówić. To tak, jak mówienie do bliskiej osoby „dzień dobry” i na podstawie tonu jej głosu i obserwacji jej zachowania wyczuć, jak ona się

dzisiaj czuje. Nie ma więc gotowych rozwiązań, proces pracy nigdy się nie kończy. Metoda polega na nieustannym kwestionowaniu swoich przekonań i wiary w to, że coś udało się osiągnąć.

6.5.3.3 Rola emocji i skojarzeń w śpiewie

W założeniu artystów Laboratorio, jak powiedziano wyżej, pieśń traktowana jest jak osobna istota, jak żywy partner. Śpiewający musi więc wyczuć, w jakim „nastroju” jest ta istota i jak „zaprosić” ją do siebie.

Naprzeciw tej idei wychodzą także najnowsze wnioski muzykologów i antropologów muzyki⁷¹⁴ dotyczące wpływu muzyki na emocje, a także badania pozwalające skonstatować, że muzyka może być reprezentacją „wirtualnej postaci”⁷¹⁵. Wnioski takie zostały wyciągnięte m.in. na podstawie eksperymentu, w którym badano reakcje smutnych osób na smutną muzykę.

Badania te pokazały, że niektórzy słuchający doświadczali stanu, w którym przypisywali muzyce zdolności empatyczne i umiejętność zrozumienia ich stanu, działania jako rodzaj substytutu empatycznego przyjaciela⁷¹⁶.

Muzyka, która przejawia „zdolności empatyczne”, nie tylko towarzyszy słuchającemu i odpowiada swym nastrojem na jego uczucia, ale także pozwala uporać się np. ze stanem smutku, posiada więc zdolności terapeutyczne. Według badaczy muzyka może reprezentować „wirtualną postać”, która współuczestniczy w stanach emocjonalnych przeżywanych przez słuchającego.

Co więcej, według Tii DeNory muzyka w długofalowym procesie pozwala człowiekowi strukturyzować i organizować swoje poczucie tożsamości⁷¹⁷. W eksperymencie przeprowadzonym na samej sobie DeNora pokazuje, jak muzyka może stać się medium pomiędzy własną tożsamością, materiałem muzycznym i wyobrażeniami o świecie.

⁷¹⁴ Por. Eric Clarke, Tia DeNora i Jonna Vuoskoski, *Music, empathy, and cultural understanding*, [w:] *Cultural value*, <http://www.music.ox.ac.uk/assets/Cultural-Value-Music-Empathy-Final-Report.pdf>, źródło z dnia 17.05.2016.

⁷¹⁵ Roger J. Watt, Roisin L. Ash, *A psychological investigation of meaning in music*, „*Musicae Scientiae*” 1998 nr 2, s. 33–53, a także: Steven R. Livingstone, William F. Thompson, *The emergence of music from the theory of mind*, „*Musicae Scientiae*” 2009 nr 13, s. 83–115.

⁷¹⁶ Cyt. za: Eric Clarke, Tia DeNora i Jonna Vuoskoski, *Music, empathy, and cultural understanding*, s. 10.

⁷¹⁷ Tamże, s. 11

Muzyczny materiał prowokuje bowiem, zdaniem badaczki, pytania dotyczące miejsca w świecie i tego, kim chciałaby być dana osoba⁷¹⁸.

W pracy Laboratorio bardzo ważną rolę odgrywają indywidualne skojarzenia aktora. Zdaniem Castaldo aktor powinien ustalić własną relację z pieśnią, przełożyć każdy moment śpiewu na jakieś konkretne wyobrażenie. Jest to też metoda, która prowadzi do zbudowania działania scenicznego rodzącego się z pieśni. Jednocześnie zafiksowane po długim okresie poszukiwań skojarzenia muszą pozostać w jakiś sposób elastyczne, nie mogą bowiem odcinać performerów od nowego kontekstu wydarzeń, którym jest np. kontakt z publicznością.

W trakcie jednej z prób Giachetti podczas śpiewu wzruszyła się i zaczęła płakać. Castaldo poprosił ją, by pomimo swego stanu nie przerywała śpiewu. Kiedy Giachetti nie była w stanie kontynuować, Castaldo przerwał pracę i zaczął udawać Stinga – brytyjskiego muzyka, który jego zdaniem podczas swego koncertu wzrusza się do łez, zaczyna rzewnie płakać i po kilku akordach nie jest w stanie kontynuować koncertu. Prowadzący Laboratorio chciał w ten sposób uzmysłwić, jaka jest rola emocji w trakcie śpiewu. Emocje nie mogą zapanować nad profesjonalistą. Artysta powinien trzymać się swojej struktury, jeżeli pojawia się potrzeba płaczu powinna ona zostać zużyta jako energia, która zasila, wzbogaca śpiew, ale nie niszczy go. Ważniejsza od emocji jest zdaniem Castaldo pieśń, a także obowiązek podążania za strukturą. Przykład ten uzmysławia też, jaka jest granica wspomnianego przeze mnie wielokrotnie podejścia, że tu i teraz, to wszystko, co otacza performerów, ma wpływ na jego pracę. Otóż granicę tę wyznacza struktura pieśni albo działania aktorskiego. Indywidualny dialog artysty ze swoimi emocjami, skojarzeniami, partnerami i całym kontekstem powinien odbywać się w ramach wypracowanej struktury akcji lub tak, aby pieśń nie została stłamszona przez ten kontekst.

6.5.3.4 Przejście od pieśni do akcji

Pracując nad sceną ze swoimi aktorami lub podczas seminariów z osobami z zewnątrz (np. prowadząc warsztaty ze sposobu interpretacji tekstów Samuela Becketta), Castaldo korzysta z metod pracy stworzonych przez Stanisławskiego. Każde działanie aktora, każdy jego ruch i gest muszą mieć swoje uzasadnienie, być w relacji do czegoś lub kogoś. Jeżeli aktor wypowiada monolog, musi wiedzieć, do kogo kieruje swoje słowa, nawet jeżeli znajduje się sam na scenie. Według Castaldo w działaniu aktora nie powinno być miejsc pustych, to znaczy miejsc, w których wykonawca nie wie dokładnie, jaki jest cel jego działania lub w któ-

⁷¹⁸

Tamże.

rych coś improwizuje. Cisza i pauzy są muzycznymi elementami gry aktorskiej, które należy zinterpretować. Na te typowe zasady wywodzące się z systemu Stanisławskiego nałożona zostaje reguła, by wszelkie działania rozpoczynać od ciała, by do każdego tekstu, ruchu lub pieśni poszukiwać impulsu rodzącego się w ciele. Powyższy schemat pracy nad rolą zostaje przeniesiony na pracę z pieśnią (Film 14. Próba do spektaklu – akcja w pieśni *Omnam*).

W powyższym filmie możemy zobaczyć pracę nad scenę, którą inicjuje Albert Padul wraz z Songiorgio. Para aktorów nabiera powietrza, by wydać pierwszy dźwięk pieśni, w czym przeszkadza im Laneri – wkraczając w ich przestrzeń krokiem tanecznym i bardzo rozweselona. Następnie pozostali uczestnicy śledzą jej działanie zastanawiając się, kim jest ta osoba i dlaczego im przeszkadza. Laneri zbliża się do Songiorgio, która ruchem głowy (trochę jak dziecko) komunikuje jej coś, co można zinterpretować jako: „Dość tej zabawy, zatrzymaj się”. W tym momencie Laneri wybucha śmiechem wraz z innymi aktorami. Dalej bierze rękę Songiorgio i przykłada ją do swojego brzucha. Można się domyślać, że jest w ciąży. W tym momencie rozpoczyna się śpiew *Omnam*, podczas którego włącza się także Castaldo, i głosy pozostałych osób, które zostały wypracowane wcześniej podczas prób śpiewanych. W trakcie pieśni dochodzi do wielu krótkich spotkań, wymiany spojrzeń i gestów pomiędzy aktorami. Powyższy materiał jest bardzo świeży, widać, że aktorzy dopiero poszukują precyzyjnych momentów, które mogą pomóc zbudować im tę scenę. Stąd np. moment, w którym Songiorgio komunikuje Laneri „Dość” jest mało przekonujący, podobnie jest ze śmiechem. Elementy te podczas całej próby były wielokrotnie przepracowywane, podobnie było z początkiem sceny, w której Laneri rozpoczyna swój taniec.

Znalezienie precyzyjnych akcji i relacji w tym przypadku jest, w porównaniu z pracą np. nad monologiem, procesem dłuższym. Wynika to z tego, że pojawiające się działania nie są w żaden sposób forsowane czy wcześniej wymyślane, nie ma ustalonej wcześniej choreografii. Działania pojawiają się jakby naturalnie, wynikają z danej sytuacji.

Na powyższym przykładzie widać, że akcje podczas śpiewu tworzone są w grupie i przez pojedynczych aktorów. Niektóre działania, sposoby przemieszczania się (skoki, rytmiczne kroki) wykonywane są wspólnie, inne dotyczą pojedynczych performerów.

Akcje podczas śpiewu mają swoje źródło w propozycjach prowadzącego lub innych uczestników. Zazwyczaj Castaldo decyduje o tym, czy dana propozycja może i powinna zostać rozwinięta. Dodatkowo, można powiedzieć, że to niejako sama pieśń reżyseruje układ działań, to znaczy, że akcje, które się pojawiają, wynikają z jej budowy muzycznej, układu rytmicznego, a także z warstwy znaczeń. Przykładowo śpiewając *Omnam*, Laneri zaczęła

poruszać się w innym rytmie niż przebiegała pieśń. Castaldo, co słyhać na wybranym fragmencie filmowym, zilustrował to głosem, zwalniając bardzo swój śpiew.

Zazwyczaj osoba, która prowadzi śpiew lub w danym momencie wykonuje daną zwrotkę jest przewodnikiem akcji (zobacz zwrotka śpiewana przez Sangiorgio).

Jedną z głównych zasad pracy z pieśnią w Laboratorio jest to, że osoba prowadząca jest wspierana przez głosy pozostałych. Obserwując ten proces ma się wrażenie, że inni aktorzy czekają, stwarzają miejsce dla swojego kolegi do zainicjowania jakiejś akcji, czegoś indywidualnego. Prowadzenie pieśni wiąże się więc z przejęciem inicjatywy, oznacza, że osoba podejmuje się odbycia jakiejś wyprawy i zabiera w tę podróż pozostałych. Ta podróż czasami przybiera bardzo wewnętrzny kształt, czasem staje się bardzo teatralna, do tego stopnia, że łatwo odgadnąć, jaki jest przebieg wydarzeń.

W trakcie tworzenia akcji podczas śpiewu ważne jest, aby to, co stworzone, nie zagłuszało pieśni, nie tłamsiło jej. Jeżeli aktor gubi pozostałych lub nie jest w stanie dalej śpiewać, oznacza to, że coś nie działa, że należy poszukać innej, subtelniejszej drogi – takiej, która pozwoli zachować jakość pieśni.

Podsumowanie

Na poziomie formalnym Laboratorio di Castaldo odwołuje się do modelu pracy laboratorium-studia, to znaczy traktuje pracę w teatrze nie tylko jako przestrzeń, która służy produkcji spektakli, ale także jako przestrzeń, w której wartością jest sam proces poszukiwań i eksperymentowania ze swoim rzemiosłem.

W postawie Castaldo doszukać się można chęci kontynuacji dwóch tradycji. Pierwszą z nich jest kierunek nakreślony przez Grotowskiego, a w szczególności jego poszukiwania dotyczące sztuki jako wehikułu. Dla Castaldo, podobnie jak dla Grotowskiego, śpiew jest narzędziem, który umożliwia aktorowi pracę nad sobą. W przeciwieństwie jednak do badań prowadzonych przez Workcenter, śpiew nie jest wehikułem prowadzącym ku doświadczeniu transcendencji, a przede wszystkim polem wewnętrznego dialogu artysty, pieśni i tego, co ich otacza, a także ma wymiar autoterapeutyczny. W pracy Castaldo wszelkie działania aktorskie: akcje fizyczne, śpiew i teksty budowane są na zasadzie harmonizacji tego, co osobiste, z tym, co przychodzi z zewnątrz. Duża część pracy Castaldo poświęcona jest więc sposobom, które umożliwiają to nastrojenie. W tym celu artysta z Turynu odwołuje się do technik treningowych wypracowanych przez Grotowskiego w Pontederze i we wcześniejszych okresach jego twórczości. Są nimi struktury *Motion* i *trening*.

Praktyka *treningu* umożliwia aktorowi pracę nad *embodied mind*, *Motions* z kolei, prowadzą aktora w stronę organiczności zbiorowej. Systematyczne ćwiczenie *Motions* wzmacnia też czujność wykonawcy i wyostreza jego stan świadomości, która chłonie to, co go otacza za pomocą receptorów całego ciała, tym samym zbliżając aktora do jego energii biologicznej, zwierzęcej, bliskiej naturze. Obie struktury są także środkami pracy nad jakością aktorskiej obecności, a także nad indywidualnymi blokadami fizycznymi i psychicznymi performerów.

Druga tradycja, która przenika do pracy Castaldo, związana jest z jego dziedzictwem kulturowym. Na planie ogólnym jest to włoska tradycja komiczna (w szczególności model pracy trup komediowych, którym przewodził *capocomico*), na planie bardziej szczegółowym inspiracje dziedzictwem kultury neapolitańskiej.

Włoska tradycja komiczna charakteryzuje się kilkoma wyznacznikami, które znaleźć można również w tradycji studyjno-laboratoryjnej. Pierwszym z nich jest organizacja pracy na zasadzie stały zespół-lider, a w tradycji komicznej trupa komediowa-*capocomico*. Inny wspólny mianownik dotyczy autotradycji (pojęcie Marca De Marinisa), która oznacza kreowanie przez oba modele pracy teatralnej osobistych nieuprzedzonych odniesień do tradycji, a także poszukiwanie oryginalności twórczej. We włoskiej tradycji komicznej, podobnie jak w nurcie studyjno-laboratoryjnym, odnajdujemy również zanegowanie iluzyjności, co odbywa się jednak przy zastosowaniu odmiennych środków. Ostatnim ważnym punktem wspólnym jest zwrot ku cielesności, który odnajdujemy już u twórców komedii *dell'arte*, a także synkretyczność technik używanych przez aktora.

Proces kształcenia aktora, a także pracy ze śpiewem jest długofalowy, wieloletni i przede wszystkim indywidualny. W Laboratorio nie można porównywać osiągnięć jednego aktora do drugiego, nie znając ich historii, predyspozycji do zawodu aktora i zdolności muzycznych. Nie chodzi tu bowiem o rywalizację, kto jest lepszym aktorem, ale raczej o to, komu i jak udaje się przekroczyć osobiste blokady w pracy.

Taki stan rzeczy sprawia, że trzeba zapytać o efektywność *treningu*, *Motions* i pracy z pieśnią. Wydawać by się mogło, że *trening* i *Motions* jako pewien wzór pracy aktorskiej są treningiem totalnym, to znaczy zawierają wszelkie potrzebne elementy do rozwoju aktora organicznego, który dąży do wykształcenia spójności psychofizycznej, a także jest gotowy do działania w grupie i z partnerem. Nie jest to jednak sposób pracy, który rozwija umiejętność gry w tradycyjnym sensie (rozumianej jako zdolność do imitowania różnych zjawisk). Punktem dojścia *treningu* jest swobodny przepływ skojarzeń przez ciało performerów, który

sprawia, że wykonawca przeistacza się na oczach obserwatora, przechodzi od jednego skojarzenia do drugiego, nie tworząc jednak spójnej historii lub czyniąc to okazjonalnie.

Castaldo, odwrotnie niż Iaiza, wychodzi z założenia, że długofalowa praktyka tych samych ćwiczeń jest skutecznym narzędziem do rozwoju aktorskiego, ale przede wszystkim osobistego. Co jednak, jeśli po kilku latach pracy aktor przestaje się rozwijać lub zatrzymuje się na pewnym poziomie? Wydaje mi się, że w Laboratorio, w szczególności na poziomie osobistym, powinno się ponowić pytanie o zasadność własnych sposobów pracy. Podczas treningów i prób Castaldo wielokrotnie sugerował swoim podopiecznym, że to oni powinni przejąć większą odpowiedzialność za swoją pracę i sprawić, by ich uwaga i ich sposób bycia w tej pracy były pełniejsze.

Praca Laboratorio jest rodzajem dążenia do realizowania każdego dnia utopii, która polega na wyzwoleniu się z praw rządzących „normalnym” życiem. Aktorzy śpiewają o tym wprost: „Jesteśmy grupą uciekinierów z więzienia, którym jest życie”.

Według Castaldo praca jest aktem politycznym, zakłada bowiem odmowę życia na niechcianych warunkach. Wydaje się, że dla artysty to życie podczas prób jest prawdziwe i dlatego warto do niego wracać każdego dnia. U Castaldo nie chodzi też o to, żeby całkowicie odcinać się od życia, ignorować je, ale raczej, żeby zaakceptować to, co przychodzi z zewnątrz i jednocześnie znaleźć siłę, żeby nie wpływało to na jakość pracy. Jest to według mnie założenie utopijne. Dwudziestoletnia historia pracy Laboratorio pokazuje, że realizowanie tej utopii jest możliwe tylko przez pewien czas, w zależności od osoby – dłuższy lub krótszy. Dwie czołowe aktorki Laboratorio (Capato i Netto) odeszły z zespołu w 2015 roku, nie mogąc kontynuować pracy ze względu na problemy osobiste i zdrowotne. Podobnie stało się z Allesandrem Borronim, który nie był w stanie połączyć obowiązków rodzinnych, zarobkowych i pracy artystycznej. Dlatego wydaje mi się, że zasadnie jest zadanie pytania: „Czy ta praca, prowadzona przez kilka, kilkanaście lat wzmocni aktora, sprawi, że będzie silniejszy nawet jeśli z jakiś przyczyn nie będzie mógł pracować codziennie?”. Marta Laneri, zapytana przeze mnie, dlaczego pracuje w tym zespole, odpowiedziała z kolei: „Wykonujemy najpiękniejszy zawód świata, nie musimy siedzieć w biurze czy robić innych nudnych rzeczy, my codziennie tańczymy i śpiewamy, czego chcieć więcej?”.

Zakończenie

Celem mojej rozprawy doktorskiej była analiza modelu aktorstwa studyjnego, które jest częścią nurtu laboratoryjno-studyjnego w teatrze, wskazanie jego źródeł, kontekstu, w jakim prowadzona jest praca, a przede wszystkim przeanalizowanie konkretnych technik i metod, z których korzystają aktorzy tego nurtu. Aby to osiągnąć, wskazałam na źródła tej tradycji, którym były rosyjskie ośrodki „studyjne” z początku XX wieku, a także inne centra teatralne pierwszej i drugiej połowy XX wieku (m.in. Teatr Reduta i Teatr Laboratorium). Zaproponowany przeze mnie model aktorstwa omówiłam na tle innych głównych modeli aktorskich: tradycyjnego i performatywno-postdramatycznego. Główny korpus pracy stanowiła analiza pracy polskich zespołów studyjnych oraz Workcenter w ujęciu panoramicznym i szczegółowo analiza metod pracy dwóch wybranych włoskich grup studyjnych (Projekt „Regula contra Regulam”, Laboratorio di Castaldo).

Koncept aktorstwa studyjnego potraktowany szeroko, jako pewna utopijna wizja aktorstwa, z powodzeniem można odnieść do wszelkich typów teatru. Wielu aktorów grających na co dzień w teatrach tradycyjnych czy komercyjnych również swoją postawą może realizować podstawowe założenia studyjności: pogłębiać rzemiosło i traktować swój zawód jak swoisty projekt życiowy, zmierzając do rozwoju osobistego. Studyjność nie zabrania bowiem artystom podejmowania wielorakich działań i prac, nie jest też synonimem izolacji.

Osterwa przez wiele lat prowadził „podwójne” życie artystyczne. Sławę przyniosły mu role amantów i występy kabaretowe w krakowskim Zielonym Baloniku, a także wybitne kreacje aktorskie w teatrach dramatycznych. Jednocześnie pracował w Reducie, realizując projekt Teatru Nowego Testamentu niosącego ze sobą wartości chrześcijańskie i idealistyczne.

Współcześnie model poszukiwania utopii artystycznej realizuje Krystian Lupa, którego praca w wielu aspektach jest zgodna z ideałami studyjności. Spektakle powstają zazwyczaj po bardzo długim okresie prób, co jest wynikiem długotrwałego procesu budowania ról. Praca nad „rodzeniem roli”, jak określa to Lupa, jest wspólnym wysiłkiem reżysera i aktora. Główny ciężar spoczywa jednak na aktorze, od którego wymaga się osobistego zaangażowania i ciągłego przekraczania własnych granic. „Centralnym sensem naszych narracyjnych i aktorskich penetracji są procesy radykalnie osobistych projekcji i

identyfikacji”⁷¹⁹ – mówi Lupa. Aktor, zgłębiając rolę, zanurza się w swoje wnętrze, dokonuje „radikalnej osobistej partycypacji w granej przez siebie postaci”⁷²⁰. Lupa wierzy, że osobowość aktora ma do powiedzenia więcej niż historia, którą opowiada. Według artysty, prawdziwy aktor szuka w teatrze nie tylko artystycznego, ale przede wszystkim duchowego zaspokojenia, ma szansę zaistnieć wtedy jako „kapłan rytuału”⁷²¹. Aktor w procesie tworzenia poznaje siebie, dzięki czemu odnawia się jako uczeń. Lupa stwierdza: „Każda naprawdę twórcza i poszukująca teatralna przygoda jest postawieniem na nowo pytań o własną aktorską, a więc artystyczną kondycję – w zależności od tego, jaka się wytworzy, jak zostanie zbudowana rytualna konstelacja teatralnej przestrzeni: POSTAĆ – AKTOR – WIDZ”⁷²².

W przypadku współczesnych europejskich teatrów tradycyjnych, zwanych też repertuarowymi, podział pomiędzy etapami pracy: treningiem, próbami i spektaklem jest dość wyraźny. Często trening w teatrze tradycyjnym jest kwestią indywidualnego przygotowania aktora, a etap formacji kończy się wraz z ukończeniem szkoły teatralnej. Reżyser tworzy spektakl, zaczynając od prób do spektaklu, które ze względu na terminy realizacji przedstawienia powinny być efektywne – to znaczy nastawione na stworzenie konkretnego materiału. Zdarzają się też wyjątki, co potwierdza praca Lupy.

Warunki pracy studyjnej w ramach teatru repertuarowego są więc swego rodzaju luksusem, na który może pozwolić sobie niewielu reżyserów. Jest to jeden z powodów, dla których model aktorstwa studyjnego realizuje się przede wszystkim w ośrodkach mniejszych, świadomie usytuowanych na uboczu (nawet jeżeli to ubocze rozumieć należy tylko metaforycznie, biorąc pod uwagę, że np. Teatr ZAR czy Pieśń Kozła pracują w centrum dużego miasta, będącego ważnym ośrodkiem kulturowym), gdzie można pozwolić sobie na większą niż w teatrze instytucjonalnym dozę niezależności.

W zawężonym i właściwym sensie model aktorstwa studyjnego odnosi się do artystów i zespołów, które w sensie formalnym nawiązują do fundamentów tradycji studyjnej (długotrwałej pracy, przedkładania procesu twórczego nad jego efekt, idei podziału obowiązków, potrzeby rozwoju osobistego), a na poziomie rozwiązań artystycznych (dotyczących treningu aktorskiego, pracy z głosem i ciałem) inspirowane są badaniami nad naturą tej sztuki rozpoczętymi przez Jerzego Grotowskiego i rozwijanymi przez jego współpracowników, którzy stali się twórcami odrębnych wizji teatralnych, szczególnie przez Włodzimierza Staniewskiego – założyciela Gardzienic, i Eugenia Barbę – twórcę Odin

⁷¹⁹ *Maile do Madrytu*, s. 47.

⁷²⁰ Tamże.

⁷²¹ Por. tamże, s. 49.

⁷²² Tamże, s. 50.

Teatret.

Model aktorstwa studyjnego akcentuje trzy wartości: poszukiwanie, kształcenie i postawę. Zespoły teatralne, które zaliczyć można do tego nurtu, opierają swą pracę na fundamentach studyjności. I jakkolwiek odmienna byłaby treść ich szczegółowych poszukiwań, cechą wspólną jest prowadzenie pracy w duchu studyjnym/laboratoryjnym, a także dopełnianie działań artystycznych pedagogiką i autodydaktyką. Korelacja pomiędzy tymi wyznacznikami tworzy się naturalnie. Potrzeba pracy eksperymentatorskiej wynika z chęci utworzenia własnego stylu i określenia własnej tożsamości na mapie teatralnej, często w kontrze do teatru tradycyjnego, teatru-instytucji. Działalność pedagogiczna, będąca konsekwencją tego podejścia, wiąże się z tworzeniem środowiska i kontekstu sprzyjającego pracy. Jest też sposobem pozyskiwania adeptów, którzy mogliby kontynuować działalność zespołu, a także swego rodzaju promowaniem własnej działalności.

Obecną także dziś cechą charakterystyczną dla studyjności jest zaangażowanie zespołu w całość prac, a nie tylko w działania artystyczne. Ma to swój wymiar praktyczny i ideologiczny. W zespołach „raczkujących”, nieposiadających zewnętrznych środków finansowania artyści sami promują swoją działalność, zajmują się administracją i organizacją wydarzeń. Dopiero wraz ze zmianą statusu i pozyskaniem grantów sytuacja ta może ulec zmianie. Starsi artyści mogą powierzyć zadania pozaartystyczne młodszym adeptom. Ten aspekt studyjności ma swoje ideologiczne znaczenie powiązane z etyką pracy. Pomaga wychować stażystów, nauczyć szacunku do wykonywanego zawodu i do ludzi, którzy współtworzą spektakl lub pomagają w jego tworzeniu.

Pozaartystyczne wyznaczniki aktorstwa studyjnego, takie jak potrzeba samorozwoju czy zaangażowanie w pracę teatru, nie dotyczą bezpośrednio sfery artystycznej, ale pełnią równie ważną rolę w filozofii tych zespołów i kreowaniu określonej postawy. Nie oznacza to, że sfera rozwoju artystycznego jest zaniedbana. Aktorzy studyjni sięgają po konkretne metody pracy z głosem, ciałem i wyobraźnią. Są przyzwyczajeni do ciągłego procesu uczenia się. Do najważniejszych technik tego aktorstwa będących narzędziami psychosomatycznego rozwoju należą omówione w tej pracy: różnego rodzaju ćwiczenia fizyczne, praca z ćwiczeniami plastycznymi, akrobatyka, praca z rytmem, elementy tańca współczesnego, elementy sztuk walki, śpiew w chórze i śpiew indywidualny. Wszystkie te praktyki poszerzają środki aktorskiego wyrazu, ale przede wszystkim pozwalają artyście eksplorować kwestię integralności ciała i umysłu. W procesie przygotowawczym aktora zastosowanie znajduje naczelną zasadą Grotowskiego dotyczącą nie tyle kumulacji technik, co eliminowania blokad (*via negativa*). Aktorzy studyjni swobodnie potrafią przechodzić pomiędzy pracą fizyczną i

głosową i w oparciu o ich jedność budować swoje działania aktorskie.

Generalnie model aktorstwa studyjnego ma swoje dwa oblicza, co starałam się ukazać na przykładach pracy Raúla Iaizy i Domenica Castaldo.

Iaiza w swej pracy z aktorem, zarówno na poziomie treningu jak i w pracy twórczej, wychodzi od szczegółu, od montażu małych elementów. Proces kształcenia aktorskiego jest bardzo techniczny, niekiedy żmudny, a przez to może wydawać się czymś mało żywym, mało organicznym. Iaizie nie zależy też na tym, by każda próba, każde spotkanie z aktorami, czy uczestnikami warsztatów prowadziło do odkrycia czegoś niepowtarzalnego. Castaldo pracuje w odmienny sposób. W trakcie tworzenia spektakli artysta i jego aktorzy najpierw budują ogólny plan, której podstawą jest organiczność, dopiero potem szkic ten nabiera szczegółów. U Iaizy jest odwrotnie, wychodząc od detalu poszukuje się całości, organiczność ma być efektem końcowym.

W Laboratorio nawet próby techniczne, które odbywają się zawsze przed wykonaniem *Motions*, są szansą na odkrycie czegoś nowego, a przy tym na przełamanie inercji. W trakcie tych prób Castaldo pozostawia „otwartą furtkę”, przez którą można niekiedy uciec od realizowanego scenariusza, np. wykonując jakieś dodatkowe ćwiczenie, improwizację na dany temat, która ma pomóc w dalszej pracy z *Motions*. W trakcie pracy z pieśniami zamienia się z kolei w lidera, który usilnie i aktywnie próbuje pociągnąć swoich podopiecznych do przełamania swoich blokad, do dotarcia do esencji tej pracy, którą jest „służenie pieśni”. W Laboratorio dużą uwagę poświęca się momentowi przejścia od treningu do pracy twórczej, który „płynnie” utrzymuje proces organiczny aktora. W przypadku takich artystów, jak Iaiza mamy do czynienia z większą otwartością na propozycje aktorów i próbą połączenia konceptualnego i organicznego sposobu pracy wykonawcy. U Iaizy aktor musi być samodzielny, świadomy konstrukcji swego treningu, przez co niekiedy może czuć się porzucony i zagubiony. U Castaldo aktor nigdy nie jest samotny, może liczyć na zainteresowanie swego lidera, który każdego ranka rozpoczynając pracę rozszyfrowuje, w jakim nastroju jest jego współpracownik.

Castaldo i Iaiza reprezentują dwa bieguny tradycji studyjnej: pierwszy jest przykładem postawy romantycznej, drugi należy do grona klasyków. Obydwaj świadomi są swego statusu i próbują przełamywać rządzące nimi schematy. Do pracy Iaizy (szczególnie w odniesieniu do pracy z Laudario di Cortona) wkrada się pierwiastek magiczny. Iaiza po dokładnej analizie muzycznej laud mówi, że zawierają one w sobie coś, czego nie można zracjonalizować. Castaldo z kolei zakorzenia swe „romantyczne” nastawienie w codziennej, pieczołowicie wykonywanej pracy.

Trzeba też pamiętać, że wyznaczniki aktorstwa studyjnego nie są tym samym, czym były na początku XX wieku, i różnią się od tych z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. W pracy współczesnych zespołów, które opierają ją na fundamentach studyjności, mniejsze znaczenie ma tradycja związana z etyką pracy, odnosząca się do życia artysty poza salą prób. Wewnętrzna dyscyplina czy odrębne reguły w przestrzeni gdzie toczy się praca i poza nią mają dziś przede wszystkim wymiar pragmatyczny. Trudno dziś doszukiwać się też w postawie studyjnej cech typowych dla członków sekt czy jakiś tajnych organizacji religijnopodobnych. W ten sposób interpretowana studyjność jest efektem stereotypowego myślenia, w którym odmienność będzie zawsze posądzona o sekciarstwo. Redutowcy, a później zespół Grotowskiego utorowali drogę do myślenia o teatrze jako pewnym medium, które jest w stanie utworzyć we wnętrzu człowieka metaforyczną przestrzeń, służącą pogłębianiu rozumienia spraw osobistych, pracy nad swoim charakterem, a niektórym także uaktywnianiu wymiaru duchowego, zbliżonego do sfery *sacrum*, choć niekoniecznie związanego z jakąś określoną religią lub/i praktykowaniu działań nastawionych na wyostrażanie percepcji i pogłębianie swej świadomości. Artyści zadając pytania dotyczące rzemiosła poznają głębiej samych siebie, rozpoznają swoje blokady i mocne strony. Praca treningowa może być formą oczyszczenia, uwolnienia się od stresów związanych z codziennością, momentem, w którym nagromadzona energia przybiera kształt artystyczny.

Żeby nie popaść w idealizm, trzeba pamiętać, że istnieje też druga strona studyjności, związana z przymiotnikiem „studencki”, oznaczającym coś chwilowego, prowizorycznego, związanego z młodością i nie zawsze wiążącego się z wysoką jakością wykonania.

Wyzwania

Na początku swoich badań nad tematyką związaną z aktorstwem studyjnym idealistycznie założyłam, że teatry studyjne pracują długofalowo. Ale co to oznacza? Nie jest to bowiem praca, która trwa całe życie. Długofalowość w tym przypadku to okres kilku lat, góra kilkunastu. Tylko nieliczni aktorzy związani są z tym samym zespołem od początku do końca (udało się to np. niektórym aktorom Odin Teatret, co warto by osobno przeanalizować). Najczęściej mamy jednak do czynienia z liderem, wokół którego co kilka lat grupują się nowi aktorzy. Problemów, które pojawiają się w związku z takim stanem rzeczy, jest wiele. W tym miejscu wymienię tylko dwa, jeden dotyczy liderów-twórców, drugi aktorów. Zakładając, że liderzy grup inwestują dużo wysiłku w wychowanie nowych członków zespołu, w stworzenie swojej metody pracy, w przypadku odejścia aktorów pozbawieni zostają „narzędzi” pracy i jej

„środowiska”. Praktyka tych grup pokazuje jednak, że można wcześniej uniknąć takiej sytuacji, kształcąc nowych stażystów, pokolenie młodszych, które zastąpi tych, którzy odeszli. Ten model może funkcjonować, jeśli grupa obok poszukiwań i produkowania spektakli zadba także o działalność edukacyjną, czyli tworzenie szerszego otoczenia. Jest też inna możliwość, która sprawdza się w przypadku reżyserów wizjonerów, którzy budują swą pracę nie tylko w oparciu o wieloletni proces treningu czy bliską pracę z aktorem. Zakładając więc, że to ich wizja jest motorem pracy, mogą w miarę konsekwentnie kontynuować swoją działalność we współpracy z różnymi osobami.

Drugi problem wiążący się z kwestią długofalowości dotyczy aktorów, którzy po odejściu z zespołu muszą odnaleźć się w całkowicie nowym systemie pracy, do którego nie są przyzwyczajeni. Piszę tutaj z perspektywy osobistej, ale także z perspektywy wielu aktorów, którzy dzielą podobne doświadczenia. Aktor studyjny po pierwsze zmagają się z problemem elastyczności. Jeśli przez kilka lub kilkanaście lat pracował z jednym reżyserem, trudno mu nagle podporządkować się komuś innemu, pracować według innych standardów. Trudno też takiemu aktorowi pogodzić się z faktem, że aktorstwo dla nowego reżysera jest być może tylko narzędziem do realizacji własnych ambicji artystycznych. Pojawia się tu zatem pytanie, czy lepiej być aktorem, jak to się często mówi, „jednego reżysera”, czy zaryzykować, szukać własnej drogi – w nadziei, że uda się nauczyć czegoś więcej, a jednocześnie liczyć się z koniecznością pójścia na kompromis, z możliwością przegranej.

Wydaje mi się, że głównym problemem aktorów nurtu studyjno-laboratoryjnego jest znalezienie sposobu na kontynuowanie pracy. Aktorzy dysponują tu kilkoma możliwościami – wymienię je w kolejności, od najbardziej do najmniej prawdopodobnej. Po pierwsze, mogą przenieść się do innych grup pracujących na podobnych zasadach (środowisko teatru studyjno-laboratoryjnego w Polsce, choć jest to dyskusyjne, uważam za dość szerokie), w których odnajdą wspólne elementy pracy, język i zbliżone czy te same wartości. Drugim wyjściem jest założenie własnej grupy i tu nawet jeśli nie wykażą się talentem reżyserskim, mają szansę sprawdzić się na polu pedagogicznym. Ostatnia, najtrudniejsza opcja to próba wejścia do szerszego obiegu, szukania pracy w teatrze repertuarowym, w telewizji, na castingach.

Model teatru studyjnego nie rozwiązuje też jeszcze jednej kwestii, dotyczącej aktorek, które stają się matkami. Teatry studyjne ze względu na swój status formalny (najczęściej to stowarzyszenia), ale także tryb pracy nie są w stanie zagwarantować aktorkom bezpieczeństwa finansowego i stabilności, którą oferuje praca w teatrze instytucjonalnym (choć, jak wiadomo, ten problem dotyczy ogólnie zawodu artysty, ale w opisywanym przeze

mnie modelu teatru jest wyjątkowo jaskrawy). Zachować pracę po urodzeniu dziecka udaje się nielicznym aktorkom, a i te zmagają się z problemem, jak pogodzić macierzyństwo z potrzebami pozostałych członków grupy, z wieczornymi próbami, wyjazdami, dyspozycyjnością, której oczekują liderzy grup. Byłoby to bez znaczenia, gdyby nie miało swojego przełożenia na pracę artystyczną teatrów studyjnych, która przeważnie realizowana jest przez osoby młode (około trzydziestoletnie lub młodsze). Na palcach jednej ręki można policzyć kobiety, które tworzą dziś środowisko teatrów studyjnych, i które należą do dojrzałego pokolenia twórców (Anna Zubrzycka, Joanna Holcgreber, Dorota Porowska, Elżbieta Rojek i Kamila Klamut), a i one należą bądź należały do zespołów o stosunkowo stabilnej sytuacji finansowo-organizacyjnej. Sprawa ta mogłaby wyglądać inaczej, gdyby choć część środków przeznaczonych na finansowanie, często bardzo kosztownych, produkcji teatrów repertuarowych trafiała do teatrów studyjnych, zapewniając artystom możliwość stałego zatrudnienia. Ta kwestia dotyczy jednak zagadnienia organizacji życia teatralnego w Polsce i innych krajach i wykracza poza ramy tego opracowania.

ANEKS

Wywiad z Piotrem Borowskim, Warszawa, 21.06.2016.

Jak przebiega proces pracy z aktorem w Studium Teatralnym? Czy ten proces nastawiony jest na przygotowanie aktora do spektaklu, czy jest to także sposób na kształcenie samego człowieka, a jeśli tak to w jakim zakresie?

Chodzi o Bycie. Pytanie „jakiego człowieka chcesz przedstawić na scenie?” zadaliśmy sobie rozpoczynając pracę w Studium Teatralnym. Jesteśmy zespołem, mamy określony cel, określamy jego realizację czasową (od... do...), chcemy ten cel zrealizować jako ludzie i jako aktorzy. Bycie w zespole zobowiązuje, nikt nie może ciągnąć nikogo w dół, ważny jest rozwój osobisty. Poprzez pracę można się zmienić, stać się bardziej klarownym, wyraźnym, zdecydowanym, odpowiedzialnym. Bycie w zespole temu sprzyja. Można powiedzieć, że to bycie w zespole kształtuje człowieka.

Jaka jest rola spektaklu w tym kształceniu?

Praca nad spektaklem jest wyzwaniem, sposobem pogłębienia wiedzy o sobie i o świecie. Przygotowanie aktora do spektaklu to przygotowanie aktora do spełnienia, spektakl jest jego wysiłkiem ku spełnieniu, ale spektakl jest też obcowaniem z publicznością. Naszym pragnieniem jest, aby publiczność mogła poprzez obcowanie z aktorem przeglądać się w sobie, konfrontować się ze sobą, by miała swoją przestrzeń. Cisza i chwile powściągnięcia, czy zawieszenia są po to, by nie zgubić uwagi publiczności, by poczuć przestrzeń między nami. Temat przedstawienia wynika z potrzeby odkrywania siebie, zazwyczaj jest tak, że jedno przedstawienie poddaje pomysł na drugie. Wynika to z naszych potrzeb i z nieznaney przestrzeni, którą powinniśmy odkrywać w sobie. Fabuła, logika, forma, pomysły, które stworzą spektakl, muszą być klarowne, tak jak nasze Bycie, w końcu pragniemy trafić do głowy i serca człowieka.

Jak i z czego aktor tworzy swoją partyturę sceniczną?

Trudność polega na tym, że ogólnie pojęta technika konstrukcji roli nie może istnieć. Wiadomo co to znaczy: otwartość, szczerość, ujawnienie siebie, bardzo osobisty materiał, poważne podejście do zadań, jak również studiowanie tematu i okoliczności. To wszystko

robimy. Tyle, że to nie gwarantuje niczego. Nie ma klucza, który otwiera drzwi i nie może go być, bo wtedy wszystko stałoby się przewidywalne, to znaczy wyłącznie sterowane przez głowę.

Osobisty materiał, który staje się bazą do bardziej złożonej pracy przywołuje pamięć o rzeczach, zdarzeniach – które są cenne, bo nie są graniem, są przepełnione konkretnymi myślami, zastanowieniem, decyzją; są kompendium wiedzy o nas, więc są nami, prawdą o nas.

Jak pytasz o akcje, nie ma tu metody na ich tworzenie, najważniejszą rzeczą jest znalezienie języka z drugim człowiekiem, z aktorem. On musi coś dostać od ciebie i ty musisz wierzyć w to, że aktor odszuka coś w sobie, albo że ty mu pomożesz, albo że razem to zrobicie, tu nie ma dla mnie techniki. Pracując z aktorem, mogę tylko coś zasugerować: „lepiej by to wyglądało, jeśliś zrobił to tak lub gdybyś poprawił swoją koncentrację, swoje bycie w przestrzeni”. Czasami nie trzeba wszystkiego mówić, można sobie pomóc regularną pracą, ćwiczeniami, medytacją, wyobrażeniami.

Jak zaczynamy pracę nad spektaklem, najpierw rozmawiamy o tym, jak sobie wyobrażamy ten teatr, nie mówimy od razu o spektaklu, mówimy o tym, jak sobie wyobrażamy to nasze bycie, spotkania, o co by w tym chodziło. Należy mówić też o swoich słabościach.

Czyli aktor musi się też mierzyć ze swoimi ułomnościami, ale zawsze podwyższać sobie poprzeczkę?

Pewnie, że tak, bycie na tym samym poziomie nie ma sensu. Spektakl czy rola, czy zadanie zawsze jest tym, co powinno nas przerastać. To nie są moje słowa, to są rzeczy powszechnie znane; wtedy aktor konfrontuje się z czymś nieznanym, z czymś, z czym pragnie się zmierzyć, i co pragnie odkryć, i wtedy rola ma szansę w nim dojrzeć.

Peter Brook posłużył się metaforą ręki i rękawiczki. Ręka to nasze ciało, emocje i głowa – całość naszego bycia. Rozwinęliśmy trening aktora po to, by nasze Bycie było nam posłuszne, subtelne, dynamiczne, twarde, rozumne, nie miało oporów, sztańp, było otwarte na spotkanie z drugą osobą, rozwijało czucie, intuicję i miało możliwość przekraczania siebie. Rękawiczka to rola, w rękawiczce niby nie widzimy ręki, ale ją czujemy, nie jesteśmy sobą, jesteśmy w postaci. Powstaje w nas wymiar dwóch – ja, który działa w postaci i ja, który organizuje cały proces twórczy. Gdy wszystko rzetelnie i uczciwie jest przeprowadzone, gdy rękawiczka jest idealnie dopasowana, gdy aktor nie improwizuje, wtedy pojawia się

możliwość, że jedno współdziała z drugim. Aktor zadziwia siebie, można powiedzieć, że obserwuje siebie. Obok siebie istnieją więc: praca nad obecnością i praca nad spektaklem.

Czy trening w Studium jest nastawiony na tworzenie ciała organicznego (ciała zintegrowanego na poziomie psychofizycznym)?

Organikę można pojmować jako życie zgodne z ruchem świata, tak jak mówił Stanisławski; to tak jakby czuć ruch ziemi, przyrody, w końcu nie do nas samych zawęży się świat; czuć, że każdy dzień rządzi się innym prawem. Kim my wtedy jesteśmy? Możemy tylko starać się do tego zbliżyć, ale czy pojmiemy?

Trening jest rodzajem higieny, która może aktorowi pomóc rozwinąć wiele rzeczy: udoskonalać swoją dynamikę, chęć pracy, wolę walki, myślenie perspektywiczne, stawianie sobie wyższych celów poprzez systematykę ćwiczeń i obcowanie z drugim człowiekiem. Trening pomaga być uważnym, patrzeć i słuchać, pomaga nie wytwarzać sztucznych emocji, uczy jak wsłuchiwać się w siebie.

W wielu tradycjach przyrównuje się człowieka do konia, woźnicy i wozu. Koń to są nasze emocje, wóz to nasze ciało, a woźnica jest naszym intelektem. To znaczy, że nasze emocje i ciało powinny być kierowane, powściągnięte czy luzowane przez woźnicę, emocje nie mogą się rozhulać, a ciało nie może podążać gdzie chce. Woźnica dba o cel drogi. Czasami w naszej pracy zdarza się moment koherencji, kiedy koń, wóz i woźnica istnieją w harmonii, jedno drugiemu nie przeszkadza, kiedy tak się dzieje, zbliżamy się do odpowiedzi na pytanie, jakiego człowieka chce się na scenie pokazać.

Jak to się przekłada na pracę nad spektaklem? To jest mój kłopot. Z jednej strony pracujemy nad obecnością, co uważam za ważne, a z drugiej strony realizujemy dramat, który doprasza się o mniej szlachetne przejawy. Sprawa obecności jest dla nas w ogóle odpowiedzią na to, po co robię teatr, więc w rzeczy samej poświęcam jej dużo czasu, bo muszę się przyznać, że jak Być staje się dla mnie ważniejsze od tego, co się robi. Temat, idea przedstawienia jest wyzwaniem, poprzez przedstawienia staramy się tę ideę zrozumieć. Stawiam sobie tezę i próbuję ją zrealizować, naprawdę chcę ją zgłębić, czym ona jest, co ona zmienia we mnie, jak powinienem żyć dalej.

Kiedy robiłem przedstawienie *Król Kier znów na wylocie* próbowałem zrozumieć ideę poświęcenia się dla drugiego człowieka, skąd to pochodzi, jakie impulsy temu towarzyszą, czy ta miłość jest taką miłością zastępczą, po to by przeżyć, czy jest ona czystą, bezwarunkową miłością? Wcześniej robiłem przedstawienie *Północ* inspirowane *Dziadami*

Mickiewicza. To, co charakteryzowało bardzo bliski mi „teatr romantyczny”, wynikało z realizacji wyższego celu, poświęcenia, ofiarowania, ale ten wyższy cel, co zrozumiałem dopiero przy pracy nad spektaklem *Król Kier znów na wylocie* był realizowany w przypadku *Dziadów* z odrzucenia. W przypadku Konrada było to odrzucenie przez dziewczynę, dopiero potem postanowił on służyć wyższemu celowi, zemścić się na wrogach ojczyzny – ale najpierw musiało być to odrzucenie. Dla Izoldy, bohaterki *Króla Kiera*, wyższym celem było ratowanie życia męża. Dla niej nic nie było ważniejsze niż ta miłość.

Nad czym obecnie pracujecie?

Nowe przedstawienie oparte będzie na trzech, może czterech wątkach. Inspirujemy się książką Michela Houellebecqa *Możliwość wyspy*, gdzie dobitnie ukazany jest wulgaryzm, atmosfera konfliktu, narcystyczna rywalizacja, cynizm. Jest tam też afirmacja cielesności z perspektywą życia wiecznego, które za grube pieniądze można kupić zostawiając swoje DNA. Drugi wątek odsyła nas kilka tysięcy lat w przyszłość, ci sami ludzie występują jako swoje doskonałe klony, które żyją w odosobnieniu i mogą w nieskończoność powielać swoje życie. W tym jest takie oczekiwanie, że ta fabryka będzie ich coraz bardziej doskonalić, że to doprowadzi ich do bytu doskonałego. Po kilku tysiącach lat następuje zagłada ludzi, nieliczni, którzy przetrwali, kompletnie zdziczeli. Klony są izolowane od reszty jako uprzywilejowana warstwa nadludzi, towarzyszy im nostalgia za pewnymi ludzkimi uczuciami, których nie znają. Trzecia część jest częścią refleksji, obcowania z przyrodą, z Bytem zapomnianym.

W Pana najnowszych spektaklach pojawia się więcej słowa w porównaniu z poprzednimi pracami? Z czego to wynika?

Prawdopodobnie z tego, że chce się dużo powiedzieć słowem, z chęci dotarcia do ludzi, z lęku przed byciem niezrozumiałym.

Czyli wszystkiego nie da się wyrazić fizycznością?

Nie próbowałem. Tekst dla mnie zawsze istniał. Ekspresja werbalna przynależy do człowieka, do jego całości. W tekście jest zapisany proces myślenia, jest jak szyfr do odkrycia. Niby rozumiemy słowa, ale ciągle pytamy siebie, co my chcemy przez ten tekst powiedzieć. Słowo rodzi pokusy, że można nazwać czy opisać naszą współczesność. Może

nawet nie opisać, ale nazwać, a więc zrozumieć. Na wideo widziałem spektakl *Golgota Picnic*. Pierwsza część to taki skok w siebie, w otchłań, miałem skojarzenia z *Apocalypsis Grotowskiego*. Natomiast w drugiej części przez ok. 40 min. jest żywa muzyka grana na fortepianie. To było dla mnie mocne, fortepian i nagi człowiek grający Bacha albo Beethovena. W kontekście całości po prostu piękne – połączenie przeciwieństw. Pojednanie. Więc absolutnie, bez tekstu też można.

Czy istnieje w Pana pracy taki rodzaj obiektywnych ćwiczeń lub takie strategie pracy, które pozwalają odnawiać się aktorowi jako człowiekowi i odnawiać jego energię? Takim ćwiczeniem jest według mnie Motions praktykowane przez Workcenter, a także np. przez Laboratorio di Castaldo z Turynu. Ćwiczenie to można praktykować przez całe życie, a to oznacza, że zadania czy wyzwania wpisane w to ćwiczenie nie wyczerpują się i na wielu poziomach są przydatne w pracy aktorskiej i pracy nad sobą.

Tak, to może pomagać. U nas jest trening, który praktykujemy. W treningu pojawia się sprawa pracy nad sobą i pracy z innymi ludźmi, i pracy nad tym trójpodziałem, o którym mówiłem. Myślę, że rzeczy bardzo dobrze robione i regularnie robione mogą pomóc, bo tu chodzi o tę obecność w pracy scenicznej. Mówiąc o obecności trudno zdefiniować, kiedy ona jest rozwinięta, ale jest powiedziane, że kiedy istnieje, wszystko zamienia się w szczęśliwość. Po to robimy trening, czy on się przydaje pracy teatralnej? Głęboko wierzę, że tak, bo ta obecność, którą wypracowuje się między innymi dzięki treningowi jest sprawą fundamentalną. Trening, który robimy, nie jest robiony z myślą o doskonaleniu aktorskim, tu chodzi o rękę w rękawiczce.

Jak wygląda konkretnie struktura waszego treningu, czy przypomina ona tę praktykowaną przez Workcenter? To znaczy najpierw praca z balansem przestrzeni, tańcem, fazą ćwiczeń i fazą skojarzeń?

Jest to bardzo bliskie temu. Trening, który robimy, jest bardzo elastyczną strukturą. *Motions*, które przywołujesz z pracy Grotowskiego, w przeciwieństwie do niego jest ćwiczeniem ustrukturyzowanym, tam nie ma elastyczności, wszystko jest kompozycją: ruch, patrzenie, wewnętrzna intuicja, koordynacja, nawet pora dnia jest wyznaczona. W teatrze potrzebujemy elastyczności. Po *Motions* jesteśmy totalnie wyciszeni, a do spektaklu powinniśmy wyjść rozbudzeni. W treningu chodzi o Bycie względem siebie, względem

innych. Cel to spełnienie, *katharsis*. Łączenie przeciwieństw (dynamika – cisza, precyzja ćwiczeń – otwartość na partnera, walka – współczucie, zabawa). Najważniejsze, by znajdować w sobie postawę dziecka, które na nowo tworzy za każdym razem nowy dzień. Wszystko jest wtedy możliwe, proste, przejrzyste i przy poważnej postawie, ma możliwość spełnienia. Strukturę zmieniamy, ćwiczenia, które są opanowane, zastępujemy nowymi. Mógłbym wiele mówić o jakości ćwiczeń, technice pracy z ciałem, jakości ruchu, impulsach, naszych reakcjach, widzeniu, dynamice etc., ale jest coś co trudno zdefiniować, co jest absolutnie nieodzowne, bez czego ten trening nie ma sensu, to jest postawa względem siebie i innych. Względem siebie dlatego, że się nie poddaję inercji, naprawdę poszukuję względem innych, że stwarzam sobą możliwość, by to poszukiwanie w drugim mogło zaistnieć.

A co powinien zrobić aktor, który po jakimś czasie, albo po długoletniej pracy napotyka na blokady w sobie, na inercję?

Stanisławski mówił: idź do szkoły, co trzy, cztery lata, odnawiaj to, co było na początku, posłuchaj innych ludzi. Praca z Brookiem była dla Seweryna oświeceniem, on się czuł jak w szkole, a wcześniej wydawało mu się, że wszystko już umie, przecież był wybrany jako bardzo dobry aktor, ale mimo tego był w stanie coś takiego powiedzieć o sobie. Toporkow – również uznany aktor – mając czterdzieści kilka lat, nagle stwierdził, że powinien zapisać się do teatru MChAT, bo czuł, że oni robią coś ważnego, innego. Wszystko zależy od ludzi, jak się traktuje rzeczy.

Czy w treningu aktor powinien podążać za swoimi skojarzeniami, oddalić się od innych, kiedy coś się w nim wydarza, coś go pociąga?

Oczywiście, że musi się oddalić, inaczej to nie ma sensu i ta reszta, czy to będzie jedna czy dwie osoby powinna to widzieć, powinna mu w tym pomóc. Jak? W tym, że to spostrzeże i dyskretnie będzie czuwała nad jakością ćwiczeń, albo że też podąży za własną intuicją lub po prostu będzie na to patrzeć.

Co powinien zrobić człowiek, żeby nie zatracić, nie zgubić tego procesu?

Jakiego procesu?

Tego, który się potrafi obudzić podczas treningu, np. wejście w jakieś skojarzenie, sytuację, wspomnienia. Często jest tak, że jak sobie uświadamiamy „O znalazłem coś!”, to można szybko to zgubić, proces, który miał szansę się rozbudzić, staje się na pokaz. Jak można pomóc aktorowi, żeby jednak podązał za tym strumieniem, nie zgubił go?

Ważne, że to może zaistnieć. Pamięć o tym wystarczy. Pamięć jest potężna.

Czy w trakcie treningu może dojść do sytuacji, w której aktor tworzy jakąś akcję po raz pierwszy i potem staracie się powrócić do niej, tworząc akcję indywidualną aktora, albo nawet materiał do spektaklu? Czy raczej trening i praca nad spektaklem to osobna sprawa?

Osobna. Nigdy się prawie tak nie wydarzyło, by coś można było przenieść, ale zawsze jest taka możliwość, że może to nastąpić, jest to bardzo trudne do powtórzenia, może czasami wydaje się, że coś pasuje do czegoś, ale nie staram się tak patrzeć, że w tym szukam materiału. Chodzi o Bycie bez obciążeń, to próba swoich możliwości, to nie próba scen.

W jaki sposób buduje się więc rolę, czy ona powstaje na przykład, kiedy aktor improwizuje nad danym tematem, pytaniem, działaniem, być może przynosi jakiś tekst, czy może to jeszcze inaczej wyglądać?

Najpierw jest idea, potem rozmowa, potem tekst, potem próby. Jak widzisz nie jesteśmy oryginalni. W nowym przedstawieniu weźmie udział dwoje ludzi, mężczyzna i kobieta. Całymi tygodniami rozmawialiśmy o sobie, o książce, o swoich intencjach, pomysłach, pojechaliśmy w plener, wczuwaliśmy się w to miejsce.

Co to było za miejsce?

Teraz puste. W środku ogromnego lasu. Kiedyś dla ludzi, którzy tam mieszkali, którzy to miejsce tworzyli, była to stolica świata. Odnalazłem to miejsce w 1980 roku, często je potem odwiedzałem, pozostała we mnie pamięć (trochę zdjęć, trochę nagrań) o ludziach, którzy żyli zgodnie z prawami przyrody, z codzienną modlitwą i wiarą, że trzeba naprawiać świat, bo jest bliski jego koniec. Niewiele tym ludziom było potrzeba, miałem wrażenie, że przejrzystość nieba im wystarcza. Tam poznałem człowieka genialnego, miał w sobie własną kosmologię, ideę swojego istnienia. I miał też dar robienia wcale nieprostych rzeczy:

samochodu, małej elektrowni. Z tym człowiekiem spędzałem bardzo dużo czasu na rozmowach. Spacerowaliśmy po lesie, transportowaliśmy mleko, kosiliśmy łąki, trwało to do mojego wyjazdu do Pontedery. Kiedy wróciłem, on już nie żył. Potem zaczęli wymierać pozostali. Pozostała mi pamięć o nich, o ludziach z Wierszalina. Kilka miesięcy temu odwiedziłem to miejsce i tak zrodził się we mnie pomysł trzeciej części przedstawienia. Bohater jedzie tam z listem od matki, która przed śmiercią prosiła, by go zawiózł do tego miejsca. Dom jest opuszczony, w ruinie, adresat nie żyje, chłopak dowiaduje się z listu, że matka będąc w podróży urodziła go w tej chacie i obiecała, że jej syn kiedyś się tu pojawi. To jest początek trzeciej części.

Czyli pierwszy etap pracy nad spektaklem rozpoczyna się od rozmów, podróży, lektur?

Tak, z ugryzienia tego tematu, w tym przypadku zmierzam się ze swoją pamięcią. Pamięć jest ważna, dzięki niej istniejemy po przebudzeniu, ale jest też naszym przekleństwem, powoduje, że nie czujemy chwili obecnej, do której należymy, która jest nam dana. Mówiłem już o dwóch pierwszych wątkach spektaklu, te dwie części są mi obce, jednak reprezentują dla mnie coś, co mógłbym nazwać duchem współczesnego czasu, to atmosfera konfliktu i narcystycznej rywalizacji. Tym żyjemy, płacąc ogromną cenę oddalania się od siebie samych. Do tego, jak chyba nigdy w historii, jesteśmy bardzo powiązani ze sobą, zależni. Jest taki obraz Breugla, ślepcy prowadzą ślepców, pierwsza postać już leży w rowie, następna zaraz upadnie, ostatnia nic jeszcze o tym nie wie. Wszyscy trzymają się kurczowo za ramiona. Z jednej strony rywalizacja, konflikt, z drugiej ślepy pochód nie wiadomo dokąd. Ruchome piaski. W trzeciej części zastanawiam się, kiedy należy zatrzymać się, wyciszyć, być obecnym, po prostu Być.

Czy wierzy Pan w to, że można uzyskać dojrzałość na drodze stawiania pytań, procesu pracy, o którym Pan opowiadał?

Tak. Nie bać się odpowiedzi. Mamy w środku sumienie, nie ma lepszego nauczyciela. Trzeba odróżnić rzeczywiste od nierzeczywistego. Rozróżnienie wytyczy odpowiednie działanie. Działanie to sprawa dojrzałości. Pierwsze są jednak pytania.

Praca w Pana teatrze jest wyzwaniem osobistym, ale czy też wyzwaniem duchowym? To znaczy, że aktor zadaje pytania samemu sobie o swój stosunek do sacrum, albo inaczej

mówiąc czy w ogóle połączenie ze sferą religijności, rozumianą niedogmatycznie, może zaistnieć poprzez pracę aktorską w Pana teatrze?

Nie wiem, co ci odpowiedzieć, pewnie tak.

Z czego to wynika?

Wiesz co, ja za mało o tym wiem. Coś wiem, ale to jest tak mało.

A jakie są Pana odczucia?

Że to poszukiwanie do teatru nie przynależy. *Sacrum* przynależy do *sacrum*, a poszukiwanie przynależy do miejsca, o którym wiemy, że tylko na to poszukiwanie jest skoncentrowane. W spektaklu *Szepty ziemi* chodziło o lot w kosmos, który był dla nas alegorią ukazania takiego poszukiwania. Jeden z naszych aktorów (Waldek), poświęcił się poszukiwaniu wertykalności, *sacrum*. Historia Waldka jest bardzo znamienita. Pojechał do Workcenter w Pontederze z zamiarem dłuższej pracy. Nie został przyjęty. Jednak to, co zobaczył, było dla niego na tyle mocne, że sam oddał się temu poszukiwaniu. Po jakimś czasie uporczywej pracy z pieśniami, które zapamiętał, odkrył ich znaczenie. Odkrył w swoim ciele jakby inne ciało, bardziej subtelne, ale tak samo rzeczywiste jak fizyczne, którego istnienie jest płynną osią wertykalną. Użyliśmy owocu tego doświadczenia na scenie. Podróż w kosmos była podróżą do wewnątrz. Świat jest tak skonstruowany, że o tej sprawie nie wie, więc jakby jej nie potrzebuje. Szukamy szczęścia na zewnątrz nas, nie możemy wysiedzieć w domu, mnożymy pragnienia, cierpimy. Próbuje jakoś zaspokoić to nasze Ja, tyle że nie mamy czasu wyłącznie dla siebie, by się zatrzymać, by się zastanowić kim jestem? Egoizm, ambicja, zawiść, zazdrość, tym karmimy teatr, te rzeczy nawet teatr napędzają, dają motywację, a więc na drodze „ku sobie” są przeszkodą, teatr to nienajlepsze miejsce dla tego procesu. Ważne, żeby te procesy obserwować w sobie, wiedzieć, że są, ale nie utożsamiać się. Wtedy jest możliwy prąd przeciwny. Jeśli weźmiesz za przykład Grotowskiego – skromność, ubogi teatr, bez dekoracji i idea eliminacji dosłownie wszystkiego co więzi człowieka, co przeszkadza, co niepotrzebne, to było obecne od samego początku. No i gdzie to zaprowadziło? Nie na zewnątrz, ale do środka człowieka, do jego serca. Grotowski pozostawił po sobie tradycję poszukiwania, są w nią do dziś zaangażowani ludzie, pozostawił teksty.

Co uważa Pan za nośne dzisiaj w podejściu Grotowskiego do pracy z aktorem?

Miłość.

Czyli tę relację z drugą osobą w pracy?

Tak, to uważam, za najważniejsze, ale wiadomo, że nie chodzi o samą relację tylko o to, co możemy zrobić. A bez miłości się nie da.

Trudno dziś spotkać ludzi, którzy chcą tak pracować?

Tego nie wiem. Ale myślę, że jest ich niemało. Grotowski to nie jest jakiś wyjątek, wyjątkiem u niego było to wertykalne poszukiwanie. Praca nie polega na tym, że robisz wyłącznie rzeczy, które lubisz albo kiedy masz na nie ochotę. Możesz zrobić herbatę dla kogoś, kogo nie lubisz i to już jest coś. Coś przekraczasz w sobie, dajesz sygnał sobie, że coś jest możliwe. Rzeczy ważne dzieją się pomiędzy nami, ale też w nas samych. Kiedyś myślałem, że to odkryłem, ale Grotowski napisał o sobie (chyba w tekście o Teatrze Źródeł), że był takim fizycznym nieudacznikiem, fizycznie niesprawnym człowiekiem i ten brak otwierał w nim olbrzymią potrzebę kompensacji, którą realizował w innych ludziach. Tak naprawdę rzadko spotykasz kogoś, kto pragnie coś istotnego z Tobą dokonać, a on próbował znaleźć spełnienie w drugim i choć samemu było dla niego to niemożliwe – możliwe stawało się przez miłość i pragnienie.

Bibliografia cytowana w pracy i uzupełniająca

Książki i artykuły w publikacjach zbiorowych w języku polskim:

- Albert** Karl, *Wprowadzenie do filozoficznej mistyki*, przeł. Józef Marzęcki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002.
- Artaud** Antonin, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. Jan Błoński, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
- Baniewicz** Elżbieta (red.), *Aktor wobec przemian teatru XXI wieku*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.
- *Rozmowy z Teresą Nawrot. Ćwiczenia według techniki Jerzego Grotowskiego*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.
- Barba** Eugenio, *Spalić dom. Rodowód reżysera*, przeł. Anna Górka, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa-Wrocław 2011.
- *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru*, przeł. Leszek Kolankiewicz, Dagmara Wierowska-Janke, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
- *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, podał do druku Lluís Masgrau, przeł. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Drożdźiel, red. przekł. Grzegorz Godlewski, Leszek Kolankiewicz, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003.
- *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce*, przeł. Monika Gurgul, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2001.
- Barba** Eugenio, **Savarese** Nicola (red.), *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przeł. zespół, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.
- Bauman** Zygmunt, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Agora, Warszawa 2011.
- Biblia Tysiąclecia**, *Pismo Święte, Stary Testament*, Wydanie IV, przeł. Czesław Jakubiec, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 1983.
- Bremer** Józef, *Problem umysł-ciało. Wprowadzenie*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2001.
- Brook** Peter, **Carrière** Jean-Claude, **Grotowski** Jerzy, *Georgij Iwanowicz Gurdziejew*, przekł. zbiorowy, red. Jarosław Fret, Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2001.
- Buber** Martin, *Gog i Magog. Kronika chasydzka*, przeł. Jan Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Burzyńska** Anna R. (red.), *Portret aktora – Ein Schauspielerporträt*, Teatr Lalek Pleciuga, Szczecin 2014.
- Burzyński** Tadeusz, *Mój Grotowski*, wybór i oprac. Janusz Degler, Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
- Calasso** Roberto, *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995.
- Carlson** Marvin, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Csikszentmihályi** Michály, *Przepływ. Psychologia optymalnego doświadczenia*, przeł. Magdalena Wajda-Kacmąjor, Biblioteka Moderatora, Taszów 2005.

- *Urok codzienności. Psychologia emocjonalnego przepływu*, przeł. Barbara Odymała, W.A.B., Warszawa 1998.
- *Przepływ. Jak poprawić jakość życia. Psychologia optymalnego doświadczenia*, przeł. Magdalena Wajda, Studio Emka, Warszawa 1996.
- Cuesta** Jairo, **Słowiak** James, *Jerzy Grotowski*, przeł. Koryna Dylewska, red. naukowa Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Cynkutis** Zbigniew, *Aktor. Animator twórczych procesów*, wybór i opracowanie tekstów Jolanta Cynkutis, ilustracje Zbigniew Cynkutis i Bill Ireland, red. Izabela Skórzyńska, PWSFTViT, Łódź 2012.
- Dadak-Kozicka** Katarzyna, *Obudzić muzykę w dziecku. O integrującej mocy symboliki*, [w:] *Nowe obszary i drogi rozwoju edukacji muzycznej w Polsce*, red. Andrzej Białkowski, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2012, s. 73–84.
- Damasio** Antonio, *Tajemnica świadomości*, przeł. Maciej Karpiński, Rebis, Poznań 2000.
- Degler** Janusz, **Ziółkowski** Grzegorz (red.), *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.
- Demska-Trębacz** Mieczysława, *Czas – przestrzeń – rytm. Wykłady lubelskie*, Wydawnictwo „Polihymnia”, Lublin 2005.
- Deren** Maya, *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*, przeł. Małgorzata Wiśniewska, Zbigniew Zagajewski, Wydawnictwo A, Kraków 2000.
- Dewey** John, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. Andrzej Potocki, Ossolineum, Wrocław-Poznań-Warszawa 1975.
- Duda** Artur, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Dudzik** Wojciech (red.), *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Duniec** Krystyna (red.), *Aktor. Niepewna tożsamość*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2011.
- Dworakowska** Zofia (red.), *Tysiąc i jedna noc. Związki Odina Teatret z Polską*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014.
- Dziewulska** Małgorzata, *Ogniokrad*, [w:] *tejże, Artyści i pielgrzymi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995.
- Edelman** Gerald M., *Przenikliwe powietrze, jasny ogień. O materii umysłu*, tłum. Joanna Rączaszek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998.
- Eliade** Mircea, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Encyklopedia religii świata**, Tom. 1. *Historia*, pracami zespołu kierowali Frédéric Lenoir oraz Ysé Tardan-Masquelier, red. prowadzący Władysław Żakowski, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2002, s. 1139.
- Fik** Janina, *Dekada dla muzyki*, [w:] *Nowe obszary i drogi rozwoju edukacji muzycznej w Polsce*, red. Andrzej Białkowski, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2012, s. 85–104.
- Fischer-Lichte** Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, red. Wojciech Baluch, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Flaszen** Ludwik, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014.

Francuz Piotr (red.), *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2007.

Golaczyńska Magdalena, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

Gordon E. Edwin, *Umuzycznienie niemowląt i małych dzieci*, Wydawnictwo ZamKoEr, Kraków 1997.

Grof Stanislav, *Przygoda odkrywania samego siebie. Wymiary świadomości. Nowe perspektywy w psychoterapii*, Uraeus, Gdynia 2000.

Grotowski Jerzy, *Teksty zebrane*, przekł. zbiorowy, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa i Wrocław 2012.

Wybrane teksty z tej pozycji:

- *Ku teatrowi ubogiemu*, s. 245–254.
- *Aktor огоłocony*, s. 255–262.
- *Nie był cały sobą*, s. 292–298.
- *Techniki aktorskie*, s. 306–313.
- *Teatr a rytuał*, s. 356–373.
- *Święto*, s. 950–958.
- *Ćwiczenia*, s. 379–395.
- *Głos*, s. 396–419.
- *O praktykowaniu romantyzmu*, s. 653–666.
- *Odpowiedź Stanisławskiemu*, s. 467–481.
- *Performer*, s. 812–816.
- *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, s. 835–853.
- *Odpowiedź Osterwie*, s. 983–991
- *Wschód – Zachód*, s. 787–798.
- *Tu es le fils de quelqu'un*, s. 799–811.
- *Rodzaj wulkanu. Rozmowa z Jerzym Grotowskim*, s. 871–893.

Zob. także:

- *Ku teatrowi ubogiemu*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, red. wyd. pol. Leszek Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.

- *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, wybór i red. Janusz Degler, Zbigniew Osiński, Wydawnictwo „Wiedza o Kultu-rze”, Wrocław 1990.

Guczalska Beata, *Aktorstwo polskie. Generacje*, PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2014.

Gurgul Monika, *Historia Teatru i Dramatu Włoskiego. Od XIX do XXI wieku*. Tom I i II. Universitas, Kraków 2008.

Guszpit Ireneusz, *Dwa teatry – dwa światy. Opowieści*, Wydawnictwo Societas Vistulana, Kraków 2012.

Hagen Uta, Frankel Haskel, *Szacunek dla aktorstwa*, przeł. Iwona Libucha, Mariusz Orski, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2015.

Heers Jacques, *Święta głupców i karnawały*, przeł. Grażyna Majcher, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995.

- Hall** Edward T., *Poza kulturą*, przeł. Elżbieta Goździak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Jaeger** Werner, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, przeł. Marian Plezia, Henryk Bednarek, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- Jawłowska** Aldona, *Więcej niż teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
- Jędrzejczak** Łukasz, *O powstawaniu doznań mistycznych. Podejście neurokognitywne* (w serii Studia z Teorii Poznania i Filozofii Języka, t. 4), Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2010.
- Kantor** Tadeusz, *Kondycja aktora*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław, Kraków 2005, s. 386–388.
- Kleiner** Juliusz, *Liryki lozańskie*, [w:] tegoż, *Studia inedita*, oprac. Jerzy Starnawsky, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1964.
- Kolankiewicz** Leszek (red. nauk.), *Grotowski – narracje*, Uniwersytet Warszawski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa, Wrocław 2013.
- *Aktorstwo w teatrze Jerzego Grotowskiego*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. Janusz Degler i Grzegorz Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 273–290.
- *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, [w:] tegoż, *Wielki mały wóz*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 249–339. Pierwodruk: „Pamiętnik Teatralny” 2000 z. 1–4, s. 37–116.
- *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
- *Na drodze do kultury czynnej: o działalności instytutu Grotowskiego Teatr Laboratorium w latach 1970–1977*, oprac. i dokumentacja prasowa L. Kolankiewicz, Wrocław 1978. Publikacja dostępna także na stronie: http://otworzksiazke.pl/images/ksiazki/na_drozdze_do_kultury_czynnej/na_drozdze_do_kultury_czynnej.pdf, źródło z dnia 5.05.2016.
- Kołakowski** Leszek, *Obecność mitu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.
- Koldrzak** Elżbieta, *Śakuntala (Abhidžhanaśakuntalam): dramat staroindyjski Kalidasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014.
- Kornaś** Tadeusz, *Aktor postgrotowski*, [w:] *Portret aktora – Ein Schauspielerporträt*, red. Anna R. Burzyńska, Teatr Lalek Pleciuga, Szczecin 2014.
- *Aniołom i światu widowisko. Szkice i rozmowy o teatrze*, Wydawnictwo „Homini”, Kraków 2009.
- *Schola Teatru Węgajty. Dramat Liturgiczny*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2012.
- „Aktor оголоcony”: „Księżę Niezłomny” Teatru Laboratorium, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. Janusz Degler i Grzegorz Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 417–442.
- *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2004.
- Kosiński** Dariusz, *Grotowski. Profanacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2015.
- *Nie nie, czyli taniec teatru*, [w:] *Nowy taniec*, red. Witold Mrozek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- *Teatra polskie. Historie*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego i Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2010.

- *Cóż po Grotowskim...?*, [w:] *Wędrowanie. Dziesięć wykładów. Teksty wykładów gościnnych w latach akademickich 2008/2009 i 2009/2010*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku, Białystok 2010, s. 23–31.
- *Grotowski. Przewodnik*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009.
- *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
- Krakowska-Narożniak** Joanna (red.), *Aktor teoretyczny*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2002.
- Kubikowski** Tomasz, *Przeżyć na scenie*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2015.
- *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2004.
- Kundera** Milan, *Niežnośna lekkość bytu*, przeł. Agnieszka Holland, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.
- Landels** John G., *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przeł. Maciej Kaziński, Homini, Kraków 2003.
- Lehmann** Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Leyko** Małgorzata, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità – Mathildenhöhe – Hellerau – Goetheanum – Bauhaus*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- (red. wraz z **Jajte-Lewkowicz** Ireną), *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o świętym Genezjuszu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.
- Limanowski** Mieczysław, Osterwa Juliusz, *O duchu i zamierzeniach Polskiego Studio Sztuki Teatru im. Adama Mickiewicza*, oprac. i wstęp Zbigniew Osiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Limon** Jerzy, *Brzmienia czasu. O aktorstwie i mowie scenicznej*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Lowen** Alexander, *Duchowość ciała*, przeł. Stefan Sikora, Czarna Owca, Warszawa 2011.
- Maciejewski** Marian, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności” (czas i przestrzeń w lirykach łożańskich)*, [w:] *Liryki łożańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. Marian Stala, Universitas, Kraków 1999.
- Mariański** Janusz, *Nowa duchowość – alternatywa czy dopełnienie religijności?*, [w:] *Religijność i duchowość – dawne i nowe formy*, pod red. Marii Libiszowskiej-Żółtkowskiej i Stelli Grotowskiej, Nomos, Kraków 2010, s. 22–23.
- Martino De** Ernesto, *Świat magiczny*, przeł. Beata Nuzzo, Nomos, Kraków 2011.
- Masgrau** Lluís, *Technika i kreatywność. Rozmowy z aktorami Odin Teatret*, przeł. Agnieszka Cieślak, red. Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.
- Merleau-Ponty** Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migański, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- Mickiewicz** Adam, *Dzieła*, red. Julian Krzyżanowski, Wyd. Jubileuszowe, t. 1, Warszawa 1955.
- Mirecka** Rena, *Podróż. Rena Mirecka – aktorka Teatru Laboratorium*, pod red. Zbigniewa Jędrzychowskiego, Zbigniewa Osińskiego, Grzegorza Ziółkowskiego, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.
- Nycz** Ryszard, *Sylwy współczesne: problem konstrukcji tekstu*, Universitas, Kraków 1984.

Osińska Katarzyna, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje zerwania, transformacje*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

- *Klasztory i laboratoria: rosyjskie studia teatralne. Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

- *Studio w rosyjskiej kulturze teatralnej XX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1997.

Osiński Zbigniew, *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.

- *Tadeusz Kantor i Jerzy Grotowski wobec romantyzmu*, [w:] *Tradycja romantyczna w teatrze polskim*, pod red. Dariusza Kosińskiego, Wydawnictwo Societas Vistulana, Kraków 2007, s. 157–185.

- *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

- *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

- *Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice*, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1993.

- *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

Pawluczuk Włodzimierz, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

- *Wierszalin. Reportaż o końcu świata trzydzieści lat później*, Biblioteka Kartek, Białystok 1999.

Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

Popiel Jacek (red.), *Kształcenie muzyczne aktora*, [w:] *Kształcenie aktora. Tradycja i współczesność. Materiały z Warsztatów Wydziałów Aktorskich Polskich Szkół Teatralnych 1993–2002*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2004, s. 171–211.

Przychodzińska Maria, *Poszukiwanie wartości edukacyjnych w mnogości zjawisk współczesnej kultury muzycznej* [w:] *Nowe obszary i drogi rozwoju edukacji muzycznej w Polsce*, red. Andrzej Białkowski, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2012, s. 13–27.

Raczak Lech, *Pisma teatralne. Szaleństwo i metoda. 48 tekstów o teatrze*, red. nauk. Juliusz Tysza, Wydawnictwo Miejskie Poznań, Poznań 2012

Richards Thomas, *Punkt graniczny przedstawienia*, rozmawiała Lisa Wolford, przeł. Artur Przybylski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2004.

- *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi. „Wprowadzenie” oraz esej „Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu” Jerzego Grotowskiego*, przeł. Andrzej Wojtasik, Magda Złotowska, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003.

Rodowicz Tomasz, **Jabłońska** Małgorzata, **Toneva** Elina, **Bartczak** Adrain, **Biedrzycki** Adam, *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu*, Stowarzyszenie Teatralne Chorea, Wydział Aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi, Instytut Muzyki i Tańca, Łódź 2015.

Schechner Richard, *Performatyka: Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, red. przekł. Marcin Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

Searle John R., *Umysł na nowo odkryty*, tłum. Tadeusz Baszniak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999.

Shusterman Richard, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somatoestetyki*, przeł. Wojciech Małecki, Sebastian Stankiewicz, Universitas, Ktaków 2010.

- *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i przeł. Wojciech Małecki, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław 2007.
- Sieradzan** Jacek, *Szaleństwo w religiach świata: szamanizm, religia starogrecka, judaizm, chrześcijaństwo, hinduizm, buddyzm, islam*, Wydawnictwo Wanda, Kraków 2005.
- Stanisławski** Konstantin, *Etyka*, przeł. Jadwiga Żmijewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1951.
- *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, część 1: *Praca nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem*, i *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, część 2: *Praca nad sobą i swoją techniką wykonawczą*, przeł. Jerzy Czech, red. Grzegorz Ziółkowski, PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2010.
- Stefański** Lech, *Emfazy. Od magii do psychotroniki*, Wydawnictwo Studio Astropsychologii, Białystok 2008.
- Szacki** Jerzy, *Spotkania z utopią*, wyd. 2, Sic!, Warszawa 2000.
- Szpakowska** Małgorzata (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. zespół, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Świontek** Sławomir, *Modele aktorstwa XX wieku*, [w:] *Aktor w kulturze współczesnej*, red. Eleonora Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1944, s. 9-22.
- Tarangul** Marin Stefan, *Droga serca w Hezychazmie*, tłum. Katarzyna Regulska, [w:] *Encyklopedia religii świata*, t. 2, *Zagadnienia problemowe*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2002.
- Taranienko** Zbigniew, *Gardzienice. Praktyki Teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, Wydawnictwo Test, Warszawa 1997.
- Toporkow** Wasilij O., *Stanisławski na próbie. Wspomnienia*, przeł. Jerzy Czech, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
- Wulff** M. David, *Psychologia religii*, przeł. Przemysław Jabłoński, Małgorzata Sacha-Piekło, Paweł Socha, red. nauk. Paweł Socha, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1997.
- Uchyla-Zroski** Jadwiga, *Muzyka i muzykowanie*, [w:] *Dziecko w świecie sztuki*, red. Bronisława Dymara, Impuls, Kraków 1996.
- Uspieński** Piotr D., *Fragmenty nieznanego nauczania. W poszukiwaniu cudownego*, przeł. Magda Złotowska, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1991. Wyd. 2 zmienione: Piotr Demianowicz Uspieński, *Fragmenty nieznanego nauczania*, przekł. na podstawie wydań ang. i franc. Magda Złotowska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2010.
- Vacis** Gabriele, *Awareness. Dziesięć dni z Jerzym Grotowskim*, przeł. Katarzyna Woźniak, Wydawnictwo Pasaze, Kraków 2015.
- Zamorska** Magdalena, *Obecni ciałem. Warsztat polskich tancerzy butō*, Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2014.
- Zaremba Bielawski** Maciej, *Higieniści. Z dziejów eugeniki*, tłum. Wojciech Chudoba, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2011.
- Ziółkowski** Grzegorz, *Teksty OD SERCA*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2016.
- *Dwugłos O CISZY*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2016.
- *Guślarz i eremita. Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997–1998)*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
- *Teatr bezpośredni Petera Brooka*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Zgorzelski** Czesław, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

Zwolski Edward, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1978.

Artykuły w czasopismach polskich:

Barba Eugenio, *W brzuchu potwora*, przeł. Iwona Kurz, „Dialog” 2003 nr 4, s. 164–165.

Barthes Roland, *Dyskurs historii*, przeł. Adam Rysiewicz i Zbigniew Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984 z. 3, 225–236.

Borowski Piotr, *Koniec Pieśni*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010 nr 2–3, s. 119–122.

- *Studium Teatralne*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2009 nr 1–2, s. 316–320.

Capoeira. *Dialog i walka*, z Valentine Reinboldem rozmawia Łukasz Nałaskowski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1999 nr 3.

Carnicke Sharon Marie, *Technika Marii Knebel: analiza aktywna w praktyce*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Dialog” 2012 nr 3, s. 182–201.

- *System Stanisławskiego: wskazania dla aktora*, przeł. Joanna Krakowska-Narożniak, „Dialog”, 2002 nr 1–2, s. 191–209.

Cuesta Jairo, **Słowiak** James, *Dwa rodzaje impulsów*, rozmawiał Grzegorz Ziółkowski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2003 nr 54–55–56, s. 72–76.

Dobrowolski Jacek, *W żywym domu Grotowskiego*, „Teatr” 2014 nr 1, s. 68–69.

- *Na ratunek duszy*, „Teatr” 2012 nr 11, s. 39–40.

- *Mocna magia*, „Teatr” 2009 nr 1, s. 16–18.

- *Lament nad Holocaustem*, „Teatr” 2005 nr 9, s. 47–49.

- „Człowiek” **Piotra Borowskiego**, „Teatr” 2003 nr 1–2, s. 63–65.

- *Dytyramb i lament*, „Teatr” 2002 nr 4–6, s. 95–96.

- *Tańczący zbawiciel Jerzego Grotowskiego*, cz. 1, „Teatr” 1998 nr 12, s. 38–42.

- *Tańczący zbawiciel Jerzego Grotowskiego*, cz. 2, „Teatr” 1999 nr 1, s. 43–45.

Dudzik Wojciech, *Dialog z tradycją, z Grotowskim, z widzem. Kilka uwag o Studium Teatralnym Piotra Borowskiego*, „Dialog” 2002 nr 47, s. 124–131.

- *O teatrze alternatywnym*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1995, nr 2, s. 74–75.

Duniec Krystyna, *Co po Stanisławskim?*, „Dialog” 2003 nr 6, s. 157–162.

Dziewulska Małgorzata, *Goście Starego Teatru. Spotkanie jedenaste. Z Włodzimierzem Staniewskim rozmawia Małgorzata Dziewulska*, spisała Maryla Zielińska, „Teatr” 1994 nr 12, s. 4–10.

Féral Josette, *Rzeczywistość wobec wyzwania teatru*, przeł. Wojciech Prażuch, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012 nr 109–110, s. 19–25.

Fret Jarosław, *Gardzienicki dar języków. Próba opisanie aktorstwa*, „Odra” 1995 nr 1, s. 143–148.

Gardzienice. Ośrodek Praktyk Teatralnych, zeszyt specjalny poświęcony działalności Gardzienic, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2001, nr 1–4.

Godlewska Ewelina, *W poszukiwaniu tożsamości*, „Teatr” 2006 nr 9, s. 39–40.

Haggarty Joanna, *Niektóre aspekty Ruchów*, przeł. członkowie polskiej grupy gurdziejewowskiej podlegającej The Gurdjieff Society w Londynie, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005 nr 2, s. 53–57. Blok tekstów poświęconych G.I. Gurdziejewowi, red. Grzegorz Ziółkowski.

Hasiuk Magda, *Opowieści o królestwach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2007 nr 81, s. 56–58.

Hodge Alison, *Włodzimierz Staniewski: Gardzienice i aktor naturalizowany*, przeł. Anna Wyka, „Dialog” 2003 nr 1, s. 109–125. Zob. także pozostałe artykuły w „Dialogu” z cyklu: *Sztuka aktorska XX wieku*, „Dialog” 2002 nr 1–2 – 2003 nr 6 (różni tłumacze); a także w drugim cyklu: *Sztuka aktorska XX wieku*, „Dialog” 2012 nr 1, 3, 4, 7–8, 10, 12 w przekładzie Grzegorza Ziółkowskiego.

Huzarski Rafał i inni rozmówcy, *Dramat liturgiczny dzisiaj. Wątpliwości, nadzieje, wizje. Zapis spotkania w KIKu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2007 nr 2, s. 19–31.

- *Ludus Passionis. Świadeństwo Pasji*, „Didaskalia” 2004 nr 59–60, s. 68–70.

Jabłońska Małgorzata, *Dramaturgia ciała. Zarys projektu badawczego na przykładzie analizy praktyk cielesnych OPT Gardzienice*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008 nr 1, s. 129–135.

Kocur Mirosław, *Śpiewaj, by pamiętać*, „Teatr” 2014 nr 2.

- *Enter Lady Macbeth*, „Teatr” 2009 nr 1, s. 13–15.

Kołodziejczyk Leszek, *Teatr ekspresji człowieczej*, „Polityka” 1974 nr 4, s. 10.

Kornaś Tadeusz, *Piaski świątyni*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014 nr 119, s. 101–104.

- *Między liturgią, koncertem, a teatrem*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012 nr 107, s. 97–104.

- *Teatr, taniec, liturgia*, cz. 1, „Zarządzanie w Kulturze”, 2011 t. 12, nr 3, s. 203–221 i *Teatr, taniec, liturgia*, cz. 2, 2012 t. 13 nr 3, s. 223–238.

- *Po Grotowsku. Stowarzyszenie Teatralne Chorea w Łodzi. „Grotowski – próba odwrótu”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, 2010 nr 100, s. 66–67.

- *Król Kier znów na wylocie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009 nr 90, s. 110–112.

- *Trudna recepcja*, rozmowa z Jarosławem Fretem i Grzegorzem Ziółkowskim „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2004 nr 64, s. 22–25.

- *Parateatr*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, cz. 1: 2002 nr 51–52, s. 49–55; cz. 2: 2003 nr 53, s. 98–102; cz. 3: 2003 nr 54–55–56, s. 77–84.

- *Oś*, rozmowa z Piotrem Borowskim, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2002 nr 48, s. 72–79.

- *Wehikuł dla siebie i innych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1997 nr 18, s. 6–8.

Kosiński Dariusz, *Dziedzictwo, wartownia, pułapka*, „Dialog” 2009 nr 3, s. 160–167.

- *Teatr z ducha muzyki – rzeka Gardzienice*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008 nr 1, s. 124–129.

- *Ch/mury*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2006 nr 2, s. 60–64.

- *Prawa i lewa strona kobierca. Teatr Pieśń Kozła. Lacrimosa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2005 nr 69.

- *W odpowiedzi*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2004 nr 63, s. 48–51.

- *Praca aktora nad sobą w teatrze dziewiętnastowiecznym*, „Dialog” 2003 nr 6, s. 168–174.

Kowalska Jolanta, *Aktor na rozdrożu*, „Notatnik Teatralny” 2010 nr 60–61, s. 38–45.

Krajewska Wieczorek Anna, *Teatr ZAR z Wrocławia do Los Angeles*, „Przegląd Polski”, 7.12.2007.

Kufel Marta, „A wy za kogo mnie uważacie?”, „Nietak-t”, 2010, s. 40–43.

Lehmann Hans-Thies, *Od sensu do sensualności. O niemieckim teatrze postdramatycznym*, przeł. Krzysztof Zajac, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2002 nr 51–52, s. 133–136.

Lupa Krystian, **Maciejewski** Łukasz, *Maile do Madrytu*, [w:] „Notatnik Teatralny” 2010 nr 60–61, Wrocław, s. 46–52.

Ławecka-Marczewska Iwona, *Wyprowa do źródeł w poszukiwaniu naturalnego środowiska teatru*, „Życie Warszawy”, 6–7 września 1997, s. 4.

Łopatowska Anna, *Kudijattam*, „Dialog” 1985 nr 10, 11, 12, s. 149–160, 127–131, 121–133.

Magnat Virginia, *Wykłady Grotowskiego w Collège de France*, przeł. i oprac. Grzegorz Ziółkowski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” cz.1 – 2004 nr 64, s. 15–18; cz. 2 – 2005 nr 65–66, s. 85–90; cz. 3 – 2005 nr 67–68, s. 90–95; cz. 4 – 2005 nr 70, s. 88–93; cz. 5 – 2006 nr 71, s. 89–94; cz. 6 – 2006 nr 73–74, s. 93–97; cz. 7 – 2007 nr 77, s. 114–120.

Marshall Lorna, Williams David, *Peter Brook. Przejrzystość i niewidzialna sieć*, przeł. Iwona Libucha, „Dialog” 2002 nr 47, s. 133–146.

Orkiestra Antyczna, Chorea, specjalny zeszyt „Kontekstów. Polskiej Sztuki Ludowej” 2006 nr 2.

Piwińska Marta, *„I ziarno duszy nagie pozostało”: późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1987 nr 78 (1), s.135–153.

Porowska Dorota, *Tezeusz i Tańce Labiryntu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2006 nr 2, s. 65–71.

Pulter Marta, *Uprzeźnić pieśń – rozmowa z Jarosławem Fretem*, „Nietak-t”, 2010 nr 1.

Richards Thomas, *Ryszard Cieślak w Yale*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Odra” 1996 nr 1, s. 69–72.

Rojek Elżbieta, *Parę myśli na temat treningu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2006 nr 2, s. 81–84.

Ruocco Lilia, *Maud Robart: między sztuką rytualną a sztuką teatru*, przeł. Patrycja Tomczak, oprac. Grzegorz Ziółkowski, „Pamiętnik Teatralny” 2001 z.1–2, s. 248.

Shank Theodore, *Teatr alternatywny w Ameryce*, przeł. Joanna Sztencel, „Dialog”, 2003 nr 3, s. 150–161.

Świątkowska Wanda, *Ciepły anioł*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2010 nr 97–98, s. 97–99.

Terlecka-Reksnis Małgorzata, *Świadomość obecności aktora, czyli o antymimetycznym zwrocie w grze (na przykładzie dwóch ról)*, „Notatnik Teatralny”, 2010 nr 60–61, s. 30–37.

Wasilkowski Przemysław, *Wspomnienie*, [w:] „Pamiętnik Teatralny”, 2001 nr 1–2, s. 254–256.

Wojnakowska Natalia, *Rytm w klasycznych tradycjach muzycznych Europy i Indii – rys teoretyczny i historyczny*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2013 nr 8, s. 235–262.

Wolford Lisa, *Grotowskiego wizja aktora. Poszukiwanie kontaktu*, przeł. Anna Błasiak, „Dialog” 2003 nr 1–2, s. 181–193.

- „Akcja”. *Początek, którego nie można przedstawić*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1999 nr 29, s. 18–27.

Wspólny oddech, rozmowa z Grzegorzem Bralem przeprowadzona przez Aleksandrę Rembowską i Jacka Dobrowolskiego, „Teatr” 2004 nr 9, s. 6–11.

Ziółkowski Grzegorz, *Tafla lustra. Myśli o sztukach walki i teatrze*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2000 nr 36, s. 82–86.

Źródła w języku angielskim:

Allain Paul, *Gardzienice: Polish Theatre in Transition*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1997.

Azari Nina, *Neural correlates of religious experiences*, „European Journal of Neuroscience” 2001nr 13, 1649–1652.

- Campo** Giuliano, *Zygmunt Molik's voice and body work. The legacy of Jerzy Grotowski*, Routledge, London – New York 2010.
- Carlson** Marvin, *The Gospels of Childhood at Brzezinka*, „Slavic and East European Performance”, styczeń 2007.
- Cavanna** Andrea C., *The precuneus and consciousness*, „The International Journal of Neuropsychiatric Medicine” 2007 nr 12, s. 545–552.
- Dissanayake** Ellen, *Ritual and ritualization: musical means of conveying and shaping emotion in humans and other animals*, [w:] Steven Brown and Ulrich Voglsten, *Music and manipulation: on the social uses and social control of music*, Berghahn Books, Oxford, New York, 2006, s. 31–56.
- Dunn** Patrick, *What if I sang.: The intonation of Allen Ginsberg's performances*, „Style” 2007 nr 41, s. 75–93.
- Cynkutis** Zbigniew, *Acting with Grotowski. Theatre as a field for experiencing life*, przeł. Khalid Tyabji, red. Paul Allain i Khalid Tyabji, Routledge, London – New York 2015.
- Falletti** Clelia, **Sofia** Gabriele, **Jacono** Victor, *Theatre and cognitive neuroscience (performance and science. interdisciplinary dialogues)*, Methuen Drama, Bloomsbury 2016.
- Gallagher** Shaun, *Dynamics models of body Schematic Processes*, [w:] *Body image and body schema. Interdisciplinary perspectives on the body*, ed. Helena De Preester, Veroniek Knockaert, John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia 2005.
- Horosko** Marian, **Nichols** Madeleine, *Martha Graham. The evolution of her dance theory and training*, University Press of Florida, Gainesville 2002.
- Hungerford** Amy, *Postmodern supernaturalism. Ginsberg and the search for a supernatural language*, „The Yale Journal of Criticism” 2005 nr 2, s. 269–298.
- Jones** Wenzel, *Gospels of Childhood*, „Ucla Live”, listopad 2007.
- Konijn** Elly A., *Acting emotions. Shaping emotions on stage*, trans. Barbara Leach, David Chambers. Amsterdam University Press, Amsterdam 2000.
- Kosiński** Dariusz, *Song form beyond the dark*, „Performance Research” 2008 nr 13 (2), s. 60–75.
- Legrand** Dorothée, *Body intention and the unreasonable intentional agent*, [w:] *Naturalizing intention in action*, red. Frank Grammont, Dorothée Legrand i Pierre Livet, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2010.
- Livingstone** Steven R., Thompson William F., *The mergence of music from the theory of mind*, „Musicae Scientiae” 2009 nr 13, s. 83–115.
- Maturana** Humberto R., **Varela** Francisco J., *Autopoiesis and cognition. The realization of the living*, Reidel Publishing Company, Boston 1980.
- Magnat** Virginie, *Grotowski, women, and contemporary performance. Meetings with remarkable women*, Routledge, London – New York 2013.
- Nascimento** Cláudia Tatinge, *Crossing cultural borders through the actor's work. Foreign bodies of knowledge*, Routledge, London – New York 2009.
- Persinger** Michael A., *Neuropsychological bases of God beliefs*, New York, Praeger, 1987.
- Richards** Thomas, *Heart of practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, London – New York, Routledge, 2008.
- Rizzolatti** Giacomo, **Pellegrino** Giuseppe, **Fadiga** Luciano, **Fogassi** Leonardo, **Gallese** Vittorio, *Understanding motor events: A neurophysiological study, experimental brain research* 1992 nr 1, s. 176–180.

Ruffini Franco, *Theatre and boxing. The actor who flies*, trans. Paul Warrington, Holstebro, Malta, Wrocław, London, New York, Icarus Publishing Enterprise, Routledge, 2014.

Sachs Curt, *Rhythm and tempo. A study in music history*, New York, Columbia University Press, 1988.

Schechner Richard, *Exoduction*, [w:] *The Grotowski sourcebook*, ed. Lisa Wolford, London – New York, Routledge, 1997.

Schino Mirella, *Alchemists of the stage. Theatre laboratories in Europe*, trans. Paul Warrington, Holstebro, Malta, Wrocław, Icarus Publishing Enterprise, 2013.

Secchi Roberta, *Speaking stones. Do you think you are the same or you are changing slowly?*, „Open Page” 2005 nr 10 (Theatre-Women-Milestones).

- *Drama and life: teaching, meeting, changing. Awareness, perspective and make-believe*, biuletyn Bibhbaban – The Experimental Theatre Company, Kalkuta, Indie 2010.

Wasilkowski Przemysław, *A recollection*, tłum. Justyna Drobnik-Rogers, [w:] *Voices from within: Grotowski's Polish collaborators*, red. Paul Allain i Grzegorz Ziółkowski, London, Wrocław, Polish Theatre Perspectives, 2015, 133-40.

Watt Roger J., **Ash** Roisin L., *A psychological investigation of meaning in music*, „Musicae Scientiae” 1998 nr 2, 33–53.

Varela Francisco, **Thompson** Evan, **Rosch** Eleanor, *The embodied mind. Cognitive science and human experience*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.

Zarrilli Phillip, *Psychophysical acting. An intercultural approach after Stanislavski*, London – New York, Routledge, 2009.

Ziółkowski Grzegorz, *The role of martial arts in the actor's training*, [w:] *Modern theatre in different cultures*, red. Eleonora Udalska, Warszawa, Energeia, 1997, s. 219–224.

Źródło w języku francuskim:

Grudzińska Agnieszka, **Masłowski** Michał (red.), *L'Age d'or du theatre polonias de Mickiewicz a Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski...*, Éditions de l'Amandier, Paryż 2009.

Książki w języku włoskim:

Allegri Luigi, *L'artificio e l'emozione. L'attore nel teatro del Novecento*, Laterza, Bari 2009.

Antonucci Giovanni, *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Studium, Roma 2012.

Attisani Antonio, *Opere e sentieri. Vol 1. Il workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Bulzoni, Roma 2015.

- *Jerzy Grotowski, L'eredità vivente*, Academia University Press, Torino 2012.

- *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Edizioni di Pagina, Bari 2009.

- *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcener of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Medusa, Milano 2006.

- *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003.

Barba Eugenio, **Savarese** Nicola, *L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano 2005.

Barba Eugenio, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Ubulibri, Milano 2009.

- *Viaggi con l'Odin*, Ubulibri, Milano 2000.

- *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 2000.

- *Il prossimo spettacolo*, Textus, L'Aquila 1999.

- *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Il Mulino, Bologna 1998.

- *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993.

- *Il corpo dilatato (seguito da Il Vangelo di Oxyrinco)*, La Goliardica Editrice Universitaria, Roma 1985.

- *Aldilà delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milano 1985.

- *Il Brecht dell'Odin*, Ubulibri, Milano 1981.

- *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Feltrinelli, Milano 1981.

- *Alla ricerca del teatr perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Padova 1965.

Bestetti Carlo (red.), *Cinquanta anni di teatro in Italia*, Roma 1954.

Bufalari Ilaria, **Aglioti** Salvatore Maria, *La linea sottile fra me e l'altro: come una stimolazione visuo-tattile può cambiare il senso di identità personale*, [w:] *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, t. 1, ed. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Bulzoni, Roma 2012.

Caprara Massimiliano, *Il teatro contemporaneo*, Ediesse, Roma 2013.

Cuppone Roberto, *La prima volta di Jerzy Grotowski in Italia (con un articolo „dimenticato” di Eugenio Barba)*, [w:] Eugenio Ripieni, *Scritti in festa per Eugenio Buonaccorsi*, Edizione Zen, Vallecrosia 2014, s. 121–139.

D'Amico Silvio, *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano 1929.

Degler Janusz, Ziółkowski Grzegorz, Fabbri Marina, Molinari Renata (ed.), *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, Titivillus, Il Mutamento Zona Castalia, Associazione di Cultura di Turyn, Corazzano, Pisa 2005.

Fratus Tiziano, *Lo spazio aperto. Il teatro ad uso delle giovani generazioni*, Editoria & Spettacolo, Roma 2003.

Gerhon Michael D., *Il secondo cervello*, Utet, Torino 2006.

Giacché Piergiorgio, *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2003.

Giannattasio Francesco, *Il concetto di musica: contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1992.

Grotowski Jerzy, **Flaszen** Ludwik, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959–1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001.

- Grotowski Jerzy, *Techniche originarie dell'attore*, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, Roma 1982.

- *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970.

Guglielmi Nilda, *Il Medioevo degli ultimi: emarginazione e marginalità nei secoli XI–XIV. I volti della storia*, Città Nuova Editrice, Roma 2001.

Iaiza Raúl, *Al Lavoro con Barba. L'apprendistato, Sale*, EnnErre, Le nostre Ragioni, 2004.

Kumiega Jennifer, *Jerzy Grotowski*, La Casa Usher, Firenze 1989.

- Mancinini** Andrei, *Tramonto (e risurrezione) del grande attore. A ottant'anni dal libro di Silvio D'Amico*, Titivillus, Pisa 2009.
- Marinis De Marco**, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013.
- *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La casa Usher, Firenze 2011.
 - *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008.
 - *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000.
 - *Drammaturgia dell'attore*, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1997.
 - *Al limite del teatro. Utopie, progetti ed aporie nella ricerca degli anni Sessanta e Settanta*, La Casa Usher, Florencja 1983.
 - *Il nuovo teatro (1947–1970)*, Bompiani, Milano 1987.
- Mariti** Luciano, *La valle degli echi. Riflessioni sulla ripetizione creativa e sul ritmo a teatro*, [w:] *Prospettive su teatro e neuroscienze*, red. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Bulzoni, Roma 2012, s. 28–52.
- Maturana** Humberto, **Varela** Francesco, *L'Albero della conoscenza. Un nuovo meccanismo per spiegare le radici biologiche della conoscenza umana*, Garzanti, Milano 1987.
- *Autopoiesi e cognizione*, Marsilio, Padova 1985.
- Meldolesi** Claudio, *Pensare l'attore*, Bulzoni, Roma 2013.
- Mirabella** Giovanni, *Mechanismi nervosi dell'inibizione volontaria: la porta del libero arbitrio*, [w:] *Prospettive su teatro e neuroscienze*, ed. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Bulzoni, Roma 2012, s. 105–117.
- Mirri** Edoardo, **Lanari** Michele, **Broegg** Adolfo, *Laudario di Cortona. Facsimili e testi*, Micrologus 2000.
- Monaco** Vanda, *Grotowski o della negazione*, Samonà e Savelli, Roma 1972.
- Nanni** Andrea (red.), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, Titivillus, Pisa 2010.
- Netto** Francesca, praca magisterska *Il Laboratorio Permanente di Ricerca sull'arte dell'attore*, Università degli Studi Di Torino, Torino 2004.
- Perrelli** Frank, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Bari 2007.
- *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Edizioni di Pagina, Bari 2005.
- Pollastrelli** Carla, *Il Teatro in Polonia. Tradizione e Contemporaneità Nella Rivista Dialog*, La Casa Usher, Firenze 1981.
- Pradier** Jean-Marie, *L'approcio delle neuroscienze allo spettacolo vivente è riduttivo?*, [w:] *Prospettive su teatro e neuroscienze*, red. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Bulzoni, Roma 2012, s. 13–27.
- *Etnoscenologia, etiologia e biologia molecolare*, [w:] *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, red. red. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Editoria & Spettacolo, Roma 2011.
- Puppa** Paolo, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma, Bari 1990.
- Rasmussen** Iben Nagel, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, Bulzoni, Roma 2006.
- Richards** Thomas, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993.
- Ruffini** Franco, *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Bulzoni, Roma 2010.
- *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Bari, Roma 2005.
 - *La scuola degli attori*, La Casa Usher, Firenze 1981.
- Schino** Mirella, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Editori Laterza, Bari 2009.
- *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale (1974–1995)*, Bulzoni, Roma 1996.

Sofia Gabriele, *Attore, embodiment e body schematic process: per una piattaforma epistemologica comune*, [w:] *Prospettive su teatro e neuroscienze*, red. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Bulzoni, Roma 2012, s. 92–104.

- *Ritmo e intenzione scenica. Ipotesi su teatro e neurofenomenologia*, [w:] *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, ed. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Editoria & Spettacolo, Roma 2011.

- *Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore*, [w:] *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, ed. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Edizioni Alegre, Roma 2010.

Tafari Clemente, **Beronio** David (ed.), *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. 1, Editore Akropolis Libri, Genova 2009; *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. 2, Editore Akropolis Libri, Genova 2010; *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. 3, Editore Akropolis Libri, Genova 2012; *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. 4, Editore Akropolis Libri, Genova 2013; *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. 5, Editore Akropolis Libri, Genova 2014; *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. 6, Editore Akropolis Libri, Genova 2015; *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. 7, Editore Akropolis Libri, Genova 2016.

Taviani Ferdinando, *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, Feltrinelli, Milano 1975.

Temkine Raymonde, *Il Teatro-Laboratorio di Grotowski*, De Donato, Bari 1969.

Wolford Wylam Lisa, „*Making mantra of American language*”: *il ciclo Ginsberg dell'Open Program*, [w:] Antonio Attisani, Florinda Cambria, Riccardo Facco, Iwona E. Rusek, Kris Salata, Igor Stokfiszewski, Lisa Wolford Wylam, *I sensi di un teatro. Sette testimonianze sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Bonanno Editore, Roma 2010, s. 25–37.

Vishnudevananda Swami, *Mantra e meditazione*, Edizioni Mediterranee, Roma 2010.

Quadri Franco, Luca Ronconi, Gae Aulenti, *Il Laboratorio di Prato*, Ubulibri, Milano 1981.

- *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960–1976)*, Einaudi, Torino 1977.

Umiltà Maria Alessandra, *Il „meccanismo specchio” e la comprensione delle azioni*, [w:] *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, red. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Bulzoni, Roma 2012, s. 53–59.

Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy (1963–2013)*, Bulzoni, Roma 2015.

Vacis Gabriele, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Bulzoni, Roma 2014.

Varela Francisco, **Thomson** Evan, **Rosch** Eleonor, *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano 1992.

Varley Julia, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Ubulibri, Milano 2006.

- *Sottopartitura: ancora un termine utile e sbagliato. Risposta a Patrice Pavis*, [w:] Marco De Marinis, *Drammaturgia dell'attore*, I quaderni del battello ebbro, Bologna 1997.

Visone Daniela, *La nascita del nuovo teatro in Italia*, Titivillus, Pisa 2010.

Viviani Rafaele, *Dalla vita alla scena*, Guida, Napoli 1977.

Artykuły w czasopismach włoskich i zeszyty specjalne czasopism:

Flaszen Ludwik, Pilátova Jana, Taviani Ferdinando, Barba Eugenio, Ruffini Franco, Donato Di Carlo, Schino Mirella, *Grotowski 2009 – Dettagli e materiali*, „Teatro e Storia” 2009 nr 1.

Francia Silvia, *La magia di Domenico Castaldo trasforma la tragedia di Antigone In uno spettacolo che fa sorridere*, „La Stampa”, 17 lipca 1999.

- Grotowski** Jerzy, *Jerzy Grotowski*, numer monograficzny „Sipario” 1980 nr 35.
- Marinis De Marco**, *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel novecento*, „Teatro e Storia” 1997 nr 12, s. 161–182.
- Matteis De Stefano**, *Identità dell'attore napoletano*, „Teatro e Storia” 1990 nr 1, s. 88–151.
- Odin Teatret**, *Speciale Odin Teatret*, numer monograficzny „Quaderni del CUT/Bari” 1974 nr 13.
- Dossier: Odin Quaranta*, „Teatro e Storia” 2004 nr 25.
- Ponte di Pino** Olivero, *Il codice Grotowski. Appunti sulla bibliografia grotowskiana*, „Webzine di Ateatro” 2006 nr 101.
- Ruffini** Franco, *Grotowski: memoria e discontinuità*, „Teatro e Storia” 2005 nr 26, s. 407–425.
- *Precisione e corpo mente. Sul valore del teatro*, „Teatro e Storia” 1993 nr 15.
- *Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavskij*, „Teatro e Storia” 1991 nr 1, s. 3–55.
- Schechner** Richard, *Rasaesthetics*, „Teatro e Storia” 1998–1999 nr 20–21.
- Schino** Mirella, *Sul „ritardo” del teatro italiano*, „Teatro e Storia” 1988 nr 1, s. 51–72.
- Secchi** Roberta, *Lettera*, „Teatro e Storia” 2011 nr 31.
- *Torgeir Wethal maestro dell'invisibile*, „Teatri delle Diversità” 2010 nr 54–55.
- Taviani** Ferdinando, *Grotowski postdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, „Teatro e Storia” 1998–1999 nr 20–21, s. 391–420.
- Vacis** Gabriele, *Otium e negotium*, „Teatro e Storia” 1990 nr 1, s. 153–159.

Źródła internetowe – teksty:

- Clarke** Eric, **DeNora** Tia, **Vuoskoski** Jonna, *Cultural value, music, empathy, and cultural understanding*, Arts, Humanities, Research Council, <http://www.music.ox.ac.uk/assets/Cultural-Value-Music-Empathy-Final-Report.pdf>, źródło z dnia 17.05.2016.
- Duch** Włodzisław, *Umysł, świadomość i działania twórcze*, <http://www.kognitywistyka.net/artykuly/wd-ust.pdf>, źródło z dnia 27.05.2016.
- Eckhart** Mistrz, *Traktaty*, przeł. i oprac. Wiesław Szymona OP, <http://www.pistis.pl/biblioteka/Mistrz%20Eckhart%20-%20Traktaty.pdf>, źródło z dnia 03.08.2015.
- Fatyga** Barbara, raport opracowany na Kongres Kultury Polskiej, *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewnia?*, współpraca Jacek Nowiński, Tomasz Kukołowicz, Warszawa 2009, [http://www.kongreskultury.pl/library/File/Raportedu/edukacja_kult_raport_w.pelna\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/Raportedu/edukacja_kult_raport_w.pelna(1).pdf), źródło z dnia 18.05.2016.
- Frendo** Marco, *Musicality and the act of theatre. Developing musicalised dramaturgies for theatre performance*, praca dostępna pod adresem: http://sro.sussex.ac.uk/47177/1/Frendo_Mario.pdf, źródło z dnia 02.01.2016.
- Fret** Jarosław, o pierwszej wyprawie do Mandejczyków, <http://www.teatrzar.art.pl/historia/1999-08-01-pierwsza-wyprawa-do-gruzji-armenii-i-iranu>, źródło z dnia 30.07.2015.
- Grozdew-Kolacińska** Weronika, *Muzyka tradycyjna, śpiew tradycyjny, taniec tradycyjny, próba konfrontacji terminów z rzeczywistością zastaną*, www.muzykatradycyjna.pl, źródło z dnia 9.06.2015.

Jiménez Pablo, *Transformation through dance: Maud Robart and Haitian yanvalou*, https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/100337/1/Jimenez_Pablo_r.pdf, źródło z dnia 19.07.2016 r.

Marinis De Marco, *Performens i teatr. Od aktora do performer a i z powrotem?*, „Performer”, 2012 nr 5, przeł. Ewa Bał, <http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z-powrotem>, źródło z dnia 29.06.2015 r.

Nettl Bruno, *The study of ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*, Urbana, Chicago, The University of Illinois Press, 1983, źródło z dnia 27.05.2016, http://www.academia.edu/4049835/Nettl_Bruno.The_Study_of_Ethnomusicology_Thirty-One_Issues_and_Concepts.

Opis warsztatu *Opowieść głosu (pieśń, która mówi)*, <http://www.teatrzar.art.pl/projekty/warsztaty>, źródło z dnia 30.07.2015.

Pollastrelli Carla, *Z Wrocławia do Pontedery. Mistrz na wychodźstwie*, „Performer” 2012 nr 5, <http://www.grotowski.net/performer/performer-5/z-wroclawia-do-pontedery-mistrz-na-wychodzstwie>, źródło z dnia 19.05.2016.

Schino Mirella, *Problemy proroków*, „Performer” 2012 nr 5, <http://www.grotowski.net/performer/performer-5/problemy-prorokow>, źródło z dnia 19.05.2016.

Wethal Torgeir, *Obrazy, które są mną*, „Performer”, 2014 nr 8, przeł. Justyna Rodzińska-Nair, <http://www.grotowski.net/performer/performer-8/obrazy-ktore-sa-mna>.

Woźniak Katarzyna, *Śladami Trzeciego Teatru. Recepcja twórczości Teatru Laboratorio w teatrze włoskim przed 1982 rokiem a osiedlenie się Jerzego Grotowskiego w Vallicelle*, „Performer” 2013 nr 6, <http://www.grotowski.net/performer/performer-6/sladam-trzeciego-teatru>, źródło z dnia 24.05.2016.

Pozostałe źródła internetowe – wypowiedzi, filmy:

- Nagranie fragmentu warsztatu prowadzonego przez Teatr CHOREA: <https://www.youtube.com/watch?v=4mrkO4sZQyU>, źródło z dnia 30.07.2015.
- Nagranie spektaklu Teatru Remus *Obsesja* dostępne na youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=zlswbvyYQyw>, źródło z dnia 28.09.2016.
- Strona internetowa projektu *New Theater Made in Italy*: <http://www.nuovoteatromadeinitaly.com/progetto-nuovo-teatro-made-in-italy/>, źródło z dnia 19.05.2016.
- Wypowiedź Grzegorza Brała w filmie *Macbeth* w Teatrze Pieśń Kozła: www.youtube.com/watch?v=XIr3J7AU6XY, źródło z dnia 12.06.2015.
- Wywiad z Mariem Biaginim: <https://www.youtube.com/watch?v=QpTqb4orw2c>, źródło z dnia 13.09.2015.

Strony internetowe:

- Europejski Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice: www.gardzienice.org
- Instytut im. Jerzego Grotowskiego: www.grotowski-institute.art.pl
- Laboratorio di Castaldo: www.labperm.it

- Schola Teatru Węgajty: www.wegajty.pl
- Studio Dwóch Ścieżek: www.bodyconstitution.art.pl
- Studium Teatralne: www.studiumteatralne.pl
- Teatr Pieśń Kozła: www.piesnkozla.pl
- Teatr Remus: www.remus.pl
- Teatr Wiejski „Węgajty”: www.teatrwegajty.art.pl
- Teatr Wierszalin: www.wierszalin.pl
- Teatr ZAR: www.teatrzar.art.pl
- Teatro la Madrugada: www.teatrolamadrugada.com
- Teatro Regula contra Regulam: www.regulacontraregulam.eu
- Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards: www.theworkcenter.org
- Strona internetowa projektu badawczego: *Aktorstwo w teatrach studyjnych inspirujących się pracą Jerzego Grotowskiego w Polsce i we Włoszech*: www.aktorstwo-studyjne.com

Spis wywiadów:

Wywiady spisane w języku oryginalnym dostępne są u autorki pracy lub na stronie internetowej projektu badawczego (zob. wyżej).

- Rozmowa z Matejem Matejką – twórcą Studia Matejka, 11.10.2015 r., Wrocław.
- Rozmowa z Dittą Berkeley – aktorką Teatru ZAR, 11.10.2015 r., Wrocław.
- Rozmowa z Kamilą Klamut – aktorką Teatru ZAR, 10.10.2015 r., Wrocław.
- Rozmowy z Raùlem Iaizą przeprowadzone 12.04.2015 r. w Livorno, 9.11.2015 r. w Mediolanie i 29.06.2016 r. w Lecce.
- Rozmowy z Domenico Castaldo przeprowadzone 23.11.2013 r. w Turynie i 30.11.2015 r. w Turynie.
- Rozmowa z Katią Capato – aktorką Laboratorio di Castaldo, 22.11.2013 r., Turyn.
- Rozmowa z Francescą Netto – aktorką Laboratorio di Castaldo, 22.11.2013 r., Turyn.
- Rozmowa z Allesandrem Borronim – aktorem Laboratorio di Castaldo, a wcześniej Teatro la Madrugada, 30.11.2015 r., Turyn.
- Rozmowa z Robertą Secchi – założycielką Teatro la Madrugada, 7.11.2015 r., Mediolan.
- Rozmowa z Robertem Baccim – dyrektrem Teatro Era – Teatro della Toscana, 11.12.2015 r., Pontedera.
- Rozmowa z Piotrem Borowskim – twórcą Studium Teatralnego, 21.06.2016 r., Warszawa.
- Rozmowa z Wacławem Sobaszkiem – twórcą Teatru Węgajty, 23.07.2016 r., Węgajty.

Spis nagrań filmowych:

Nagrania załączone do pracy na osobnym nośniku.

Filmy z prób Laboratorio di Castaldo

1. Figurella, 05:11
2. Improwizacja głosowa Domenico, 00:24

3. Udawanie Castaldo, 04:35
4. Motions – część pierwsza, 12:29
5. Motions – część druga, 12:29
6. Motions – część trzecia, 05:59
7. Koniec treningu, 00:50
8. Trening Castaldo-Albert Padul, 12:29
9. Omnaja, 08:25
10. Laneri, 10:30
11. Forsowanie głosów, 12:29
12. Laneri – punkt przełomowy, 06:50
13. Jak pomóc osobie, która śpiewa, 03:16
14. Próba do spektaklu – akcja w pieśni Omnajam, 05:16

Filmy z prób Raúla Iaizy

1. Kości wibrują, 01:14
2. Miejsce dla ćwiczeń, 01:35
3. Pieśń i działanie wyobraźni, 01:14
4. Natura pieśni, 01:15
5. Pytanie o zmiany w pieśni, 01:14